

Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real

Organizadores

Vida e Obra de Mário Cláudio



*Mário Cláudio
e a Portugalidade*



Organizadores:
Carla Sofia Gomes Xavier Luís,
Alexandre António da Costa Luís
e Miguel Real



ORGANIZADORES

Carla Sofia Gomes Xavier Luís
Alexandre António da Costa Luís
Miguel Real

Vida e Obra de Mário Cláudio

LUSOSOFIA.NET

Fundação Eng. António de Almeida
e Universidade da Beira Interior
Porto / Covilhã 2018



LusoSofia:press



Porto / Covilhã 2018

FICHA TÉCNICA

Título: *Vida e Obra de Mário Cláudio*

Organizadores: Carla Sofia Gomes Xavier Luís,
Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real

Coleção: Livros LUSOSOFIA

Design da Capa: Madalena Sena

Fotografia da capa: Leonel de Castro

Paginação: Filomena Santos

Edição: Fundação Eng. António de Almeida / Universidade da Beira Interior

Impressão:

Dépósito Legal: 443507/18

ISBN (PDF): 978-972-8012-49-6

ISBN (Encadernado): 978-972-8012-48-9

Índice

Nota dos Organizadores	1
Cartaz do Colóquio Internacional Vida e Obra de Mário Cláudio	7
Programa do Colóquio Internacional Vida e Obra de Mário Cláudio	9
Imagens das obras apresentadas no Colóquio Internacional Vida e Obra de Mário Cláudio	13
Sinopses das Comunicações que integram o caderno de resumos do Colóquio Internacional Vida e Obra de Mário Cláudio	15
Algumas Sugestões de Leitura de Obras de Mário Cláudio	27
Distinções e Prémios	31
Prefácio	33
Quando a Vida é Obra! Isabel Ponce de LEÃO	35
Entrevista a Mário Cláudio por João Morgado	43
O Processo Criativo do Escritor João MORGADO	45
Capítulos	53
I. Tocata para dois Clarins: do Eu Autobiográfico à Biografia Colectiva Agnès LEVÉCOT	55
II. Mário Cláudio e Agustina: as «Afinidades Electivas» Álvaro Manuel MACHADO	73

III. <i>O Fotógrafo e a Rapariga</i> (Mário Cláudio: o Labirinto das Paixões)	
Ana Paula ARNAUT	85
IV. Mário Cláudio no Espelho das Artes	
Annabela RITA	101
V. Mário Cláudio: o Nascimento de um Escritor	
Carla Sofia Gomes Xavier LUÍS e Alexandre António da Costa LUÍS	113
VI. Um Passeio pela Escrita de Mário Cláudio: a Ficção como Meditação sobre a Escrita	
Daniel-Henri PAGEAUX	143
VII. Memória de Tiago Veiga	
Ernesto RODRIGUES	157
VIII. O Fantasma Espanhol na Obra de Mário Cláudio	
Gabriel MAGALHÃES	163
IX. O Curioso Caso do Senhor Soares, de Mário Cláudio e de Tiago Veiga	
José VIEIRA	177
X. Intimidades	
Manuel Frias MARTINS	193
XI. Entre Mestre e Aprendiz, uma Paideia da Sedução	
Maria Theresa Abelha ALVES	201
XII. Sobre o Sagrado e o Religioso na Obra de Mário Cláudio e Tiago Veiga: uma Leitura Fenomenológica	
Martinho SOARES	219
XIII. Mário Cláudio: Estudo sobre <i>Medeia</i>	
Miguel REAL	237
XIV. Mário Cláudio: Densas Narrativas sobre Leves Vidas	
Mozahir Salomão BRUCK	249
XV. <i>Camilo Broca</i> : Crónica de Malditos	
Tânia MOREIRA	263
XVI. Mário Cláudio à Sombra do Banquete	
Teresa CERDEIRA	283

Galeria de Imagens	295
Exposição	
Paulina Fonseca	297
O Colóquio Internacional	
Vida e Obra de Mário Cláudio nos <i>Media</i>	299
Fotografias do Evento	307

Nota dos Organizadores

Carla Sofia Gomes Xavier Luís,
Alexandre António da Costa Luís e
Miguel Real

Contando com o apoio financeiro e institucional da **Fundação Eng. António de Almeida**, bem como da **Universidade da Beira Interior**, o volume agora dado à estampa reúne as comunicações proferidas no *Colóquio Internacional Vida e Obra de Mário Cláudio*¹ que decorreu na Universidade da Beira Interior, Covilhã, nos dias 12 e 13 de novembro de 2015.

Deste evento, que procurou celebrar os mais de quarenta anos de trabalho literário do escritor contemporâneo Mário Cláudio, além do próprio escritor homenageado, que participou ativamente nos trabalhos, em concreto no dia 13 do referido mês e ano, e a quem dedicamos uma palavra de carinho e gratidão, fizeram também parte vários especialistas consagrados da obra claudiana, oriundos de diversas Universidades, e não só, portuguesas e estrangeiras (Portugal, Brasil, França e Itália), a saber: Agnès Levécot (Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Alexandre António da Costa Luís (Universidade da Beira Interior), Álvaro Manuel Machado (Universidade Nova de Lisboa), Ana Paula Arnaut (Universidade de Coimbra), Annabela Rita (Universidade de Lisboa), Brunello Natale De Cusatis (Università Degli Studi di Perugia), Cândido Oliveira Martins (Universidade Católica Portuguesa), Carla Sofia Gomes Xavier Luís (Universidade da Beira Interior), Daniel-Henri Pageaux (Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Gabriel Magalhães (Universidade da Beira Interior), João Morgado (Escritor), Jorge Costa Campos (Realizador/Deputado), José Carlos Seabra Pereira (Universidade de Coimbra), José Vieira (Universidade de Coimbra), Manuel Frias Martins (Universidade de Lisboa), Maria Luísa Cusati (Cônsul Honorária de Portugal em Itália), Maria Theresa Abelha Alves (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Martinho Soares (Universidade Católica Portuguesa), Miguel Real (Centro de Literaturas e Culturas Europeias e Lusófonas da Universidade de Lisboa), Mozair Salomão Bruck

¹Cf. Programa do evento, p. 7, e sinopses das comunicações, pp. 11-21.

(Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais), Paulo de Jesus (Universidade Portucalense), Paulo Osório (Universidade da Beira Interior), Tânia Moreira (Universidade do Porto), Teresa Carvalho (CLEPUL/CECH) e Teresa Cristina Cerdeira da Silva (Universidade Federal do Rio de Janeiro).

A todos os intervenientes deixamos uma palavra de carinho e de profundo agradecimento por nos terem proporcionado dias tão ricos quer do ponto de vista científico quer do ponto de vista humano.

A equipa responsável pela organização do evento, Carla Sofia Luís, Alexandre Luís, Miguel Real, André Barata, Martinho Soares e Gabriel Magalhães, contou ainda com o inextinguível apoio logístico de várias pessoas, desde Mércia Pires, Secretária da Faculdade de Artes e Letras, Dulce Maria Santos, Miguel Ângelo Rebelo e Carlos Micaelo Farias, funcionários do CREA, passando ainda pelos alunos do Núcleo do Curso de Ciências da Comunicação, designadamente Ana Melo, Lígia Machado, Lizandra Maravilha, Melissa Amaral e Tatiana Meneses. Naturalmente, sem o apoio institucional e financeiro da Faculdade de Artes e Letras da UBI, na pessoa do Professor Doutor Paulo Serra, que sempre incentiva todos os que o procuram, do Departamento de Letras da UBI, na pessoa do Professor Doutor Paulo Osório, e do Centro de Investigação LabCom.IFP da UBI, nas pessoas dos Professores Doutores João Carlos Correia e, novamente, Paulo Serra, nada disto teria sido possível, pelo que renovamos os nossos agradecimentos. A Câmara Municipal da Covilhã, a Câmara Municipal de Belmonte (Empresa Municipal de Belmonte) e os Vinhos Dois Ponto Cinco (Belmonte, Caria) associaram-se ao evento em apreço oferecendo certos produtos regionais, bem como, no caso concreto da Câmara Municipal da Covilhã, através do imprescindível apoio logístico (autocarro para transporte dos convidados, etc.).

Em suma, expressamos a nossa gratidão a todos os que nos ajudaram a levar a bom porto quer o Colóquio Internacional quer o livro agora exposto que assume exatamente a mesma designação do Colóquio que lhe deu origem: *Vida e Obra de Mário Cláudio*. Note-se, desde logo, que esta obra dá à estampa numa ocasião especial, posto que, em 2019, se celebram precisamente os 50 anos de labor literário do ficcionista Mário Cláudio. Parabenizamos o escritor pelo trabalho de elevada qualidade desenvolvido ao longo destas cinco décadas e renovamos os agradecimentos pela amizade e apoio constantes. Ainda na esfera dos reconhecimentos devidos, temos necessariamente de dedicar uma palavra de profundo apreço, elevada admiração e estima ao

Doutor Fernando Aguiar-Branco e à instituição que dirige com sabedoria e dedicação, **Fundação Eng. António de Almeida**, agradecendo, penhoradamente, não só o apoio financeiro e institucional a este volume, bem como a amabilidade e o entusiasmo que manifestaram desde o primeiro contacto, apoiando incondicionalmente a presente obra. À Dr.^a Eduarda, que tem pacientemente, com elevada simpatia e eficiência, ajudado a intermediar o contacto com a Fundação Eng. António de Almeida, esclarecendo todas as dúvidas, é-lhe devida também uma palavra de apreço e de gratidão, extensível ao revisor da mencionada Instituição que nos ajudou na uniformização possível às normas editoriais do presente volume.

Ainda no âmbito desta publicação, agradecemos novamente à Universidade da Beira Interior, desta feita, na pessoa do atual Presidente da Faculdade de Artes e Letras, Professor Doutor José Rosa, e aos responsáveis pelas Editoras da UBI, Professores Doutores José Domingues e António Amaral (LusoSofia), pelo constante apoio e incentivo. À Professora Doutora Madalena Sena, premiada *designer*, que realizou de forma empenhada quer o cartaz do evento quer a capa deste volume, à incansável Dr.^a Filomena Santos, competente paginadora desta obra, pelo elevado empenho e profissionalismo, deixamos uma palavra de apreço.

Em termos estruturais, procurando, dentro do possível, alguma uniformização no que diz respeito às normas de estilo, a presente publicação, cujos textos são da responsabilidade dos seus autores, refira-se, segue a ordem alfabética dos nomes dos colaboradores, deixando ao seu critério a aplicação ou não do Novo Acordo Ortográfico. Além do *Prefácio*, da autoria da Professora Doutora Isabel Ponce de Leão, a quem agradecemos profundamente o belíssimo texto, carinhosamente redigido com sabedoria e sentido de responsabilidade, da *Nota dos Organizadores*, das *Sinopses das Comunicações* incluídas no *Caderno de Resumos*, de *Algumas Sugestões de Leitura*, de uma breve lista de *Distinções e Prémios*, das diversas *Galerias de Imagens* e da *Entrevista* realizada a Mário Cláudio por João Morgado, este volume é constituído por dezasseis capítulos da autoria de alguns conferencistas associados ao evento.

Feitos estes esclarecimentos em torno da génese do projeto, dos patrocínios, da estrutura (e respetivos agradecimentos), quer afetos ao evento quer à

obra, importa agora deixarmos uma breve nota² acerca da ligação do escritor Mário Cláudio à Universidade da Beira Interior. Como referem João Malaca Casteleiro e Gabriel Magalhães³, este elo remonta já ao ano de 2004, quando o escritor em estudo veio à UBI por altura da segunda edição do congresso de *Literatura e Cultura no Espaço Ibérico*. Voltou a visitar esta instituição, concretamente a 13 de maio de 2005, num evento que o juntou a Antonio Colinas. No seguimento destes dois encontros, Ana Belén Cao Míguez, docente do Departamento de Letras da UBI, concluiu uma tradução para o espanhol do romance *Gêmeos*. Posteriormente, Carla Sofia Luís realizou a primeira tese de doutoramento feita em Portugal (defendida na UBI) sobre o escritor, tendo como orientadores os Professores Doutores João Malaca Casteleiro e Gabriel Magalhães. O lançamento da publicação desta tese, depois de revista e aumentada, aconteceu a 12 de abril de 2013 na Biblioteca Municipal Eduardo Lourenço (BMEL), cidade da Guarda, num Colóquio que contou com a participação do escritor Mário Cláudio e do qual resultou o livro *Mário Cláudio e a Portugalidade* (org. de Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real), Edições Fénix, apresentado durante o evento/homenagem de novembro de 2015, UBI. Por fim, nas Jornadas organizadas na Universidade Portucalense, Porto, no dia 12 de maio de 2015, onde estiveram reunidos alguns especialistas da obra claudiana, foi delineada a intenção de se levar a cabo um evento com uma dimensão internacional que juntaria diversos especialistas da obra de Mário Cláudio. E eis que a 12 e 13 de novembro de 2015 se concretizou tal intenção que será eternizada através da presente publicação. Além das profícuas comunicações, de uma pequena exposição interativa sobre a vida e obra do escritor, de um ponto de venda de livros, da responsabilidade da Leya, foram ainda, nesse Colóquio Internacional, apresentados os livros *Astronomia*, autobiografia ficcional de Mário Cláudio, e, como já se disse, *Mário Cláudio e a Portugalidade*, obra coletiva sobre o escritor. Tais realizações permitiram, como referiu Alexandre

²Nota explicativa previamente publicada no Blogue Oficial do escritor Mário Cláudio e agora reposta, com pequenas alterações. Disponível em <http://cemarioclaudio.blogspot.pt/2015/11/coloquio-internacional-vida-e-obra-de.html> [acedido a 6 de janeiro de 2017].

³João Malaca Casteleiro e Gabriel Magalhães, “Viagens Beirãs no Universo Claudiano”, in Carla Sofia Gomes Xavier Luís, *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, pp. 9-10.

Luís, aquando da sessão de encerramento, “solidificar o papel central que a Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior tem vindo a desempenhar, a nível Nacional e Internacional, no âmbito da promoção dos estudos claudianos”⁴.

1 de dezembro de 2017

Carla Sofia Luís, Alexandre Luís e Miguel Real

⁴Frase proferida por Alexandre Luís no encerramento do mencionado evento decorrido a 12 e 13 de novembro de 2015, na UBI. Disponível em <http://cemarioclaudio.blogspot.pt/2015/11/coloquio-internacional-vida-e-obra-de.html> [acedido a 1 de dezembro de 2017].

Cartaz do Colóquio Internacional Vida e Obra de Mário Cláudio

Madalena SENA


COLÓQUIO INTERNACIONAL

VIDA e OBRA de

MÁRIO CLÁUDIO

Universidade da Beira Interior
Anfiteatro da Parada

12 e 13 de novembro 2015



4.º Painel

14h20 - "Pronotifias e biografias: retratos inesperados de vidas ocultas" - Cláudio Oliveira Martins (Universidade Católica Portuguesa)

14h30 - "Tocata para Dom Charis: do EU autobiográfico à biografia coletiva" - Agnès Levicov (Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

14h40 - "O fantasma espanhol na obra de Mário Cláudio" - Gabriel Magalhães (Universidade da Beira Interior e Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa)

14h50 - "Sobre o religioso e o sagrado na obra de Mário Cláudio" - Martinho Soares (Universidade Católica Portuguesa/CLEPUL)

15h00 - "Há uma poética da espiritualidade em Mário Cláudio?" - José Carlos Seabra Pereira (Universidade de Coimbra e Centro de Literatura Portuguesa)

17h20 - Espaço de Debate

Moderador: Alexandre Luis

19h30 - Jantar

20h30 - Um olhar sobre a realização do filme "Os dias de Mário Cláudio, Tocata em Fuga", Professor Doutor Jorge Costa Campos (Universidade do Porto / Depusado)

20h50

Exibição do Filme Documental "Os dias de Mário Cláudio, Tocata em Fuga"

12

9h15 - Sessão de Abertura

Magnífico Reitor, Professor Doutor António Carreto Fidalgo
Presidente da Faculdade de Artes e Letras, Professor Doutor Paulo Serra
Coordenador do LabCom IFP, Professor Doutor João Correia
Vice-Presidente da Faculdade de Artes e Letras, Professor Doutor Alexandre António da Costa Luis
e Presidente do Departamento de Letras da UBI, Professor Doutor Paulo Coimbra
"O Departamento de Letras da UBI: Roteiro dos Eventos Científicos"
Diretor do CLEPUL, Professor Doutor Ernesto Rodrigues
Coordenadora da Comissão Organizadora do Evento, Professora Doutora Carla Sofia Gomes Xavier Luis

Escritor Homenageado, Dr.º Mário Cláudio

1.º Painel

10h00 - "Um passeio pela paisagem da escrita de Mário Cláudio: A ficção como meditação sobre a criação" - Daniel Henri Paguans (Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

10h10 - "Mário Cláudio e Agustina: as afinidades electivas" - Álvaro Manuel Machado (Universidade Nova de Lisboa)

10h20 - "Memória de Tiago Veiga" - Ernesto Rodrigues (Universidade de Lisboa/ Diretor do CLEPUL)

11h00 - Espaço de Debate

Moderador: Miguel Real

11h20 - Intervalo - Mostra de Queijos e Vinhos da Região

2.º Painel

11h40 - "Retrato de Rapaz (Mário Cláudio): o fascínio pela (nova) gramática da biografia" - Ana Paula Arnaut (Universidade de Coimbra e Centro de Literatura Portuguesa)

12h00 - "Bardoloma e Looandoo: a invenção do voo e o triunfo na ficção" - Teresa Cristina Correia da Silva (Universidade Federal Rio Grande do Sul/CNPQ)

12h20 - "Um estudo sobre Medusa de Mário Cláudio" - Miguel Real (Centro de Literaturas e Culturas Europeias e Lusófonas da Universidade de Lisboa)

Moderador: André Barata

12h40 - Espaço de Debate

13h00 - Almoço

3.º Painel

13h30 - Abertura da Exposição Apresentação dos Livros

Autonomia, com a participação de Mário Cláudio, Mário Cláudio e a Perennialidade (coorganização de Carla Sofia Gomes Xavier Luis, Alexandre António da Costa Luis e Miguel Real) por Professor Doutor Álvaro Manuel Machado, com a participação de Maria Luísa Cusati (Clonist Honoraria de Portugal em Itália)

Moderador: Miguel Real

13

5.º Painel

9h30 - "Uma Paisagem de Seleção" - Maria Theresa Albeia Alves (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

9h40 - "Importância e significado da número três com função de trílogia na obra de ficção maritocladiana" - Brunello de Cusati (Università Degli Studi di Perugia)

10h10 - "Aquieteras literárias de histórias de vida: Mário Cláudio biógrafo" - Moisés Salomão Bruck (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)

10h20 - Espaço de Debate

Moderador: Carla Sofia Luis

10h30 - Intervalo - Mostra de Queijos e Vinhos da Região

6.º Painel

11h10 - "O processo criativo do escritor" - João Morgado (Chefe de Gabinete do Presidente de Câmara Municipal de Belmonte)

11h30 - "Intimidades" - Manuel Frias Martins (Universidade de Lisboa)

11h50 - "Eros, Pathos, Poiesis: Sobre o amor e a loucura no espelho de Alice" - Paulo de Jesus (Universidade Portucalense/CPUL)

12h10 - Espaço de Debate

Moderador: Martinho Soares

12h30 - Almoço

7.º Painel

13h00 - "O pálio das cantigas de Portugal: O Humor à escala de Mário Cláudio" - Teresa Carvalho (CLEPUL/CRUCI)

13h20 - "Mário Cláudio no espelho das Artes" - Anabela Rita (Universidade de Lisboa/CLEPUL)

13h40 - "Mário Cláudio: a Vida, a Obra e o Estilo Biográfico" - Carla Sofia Gomes Xavier Luis (Universidade da Beira Interior e LabCom IFP)

13h50 - "Cambio Troca, Crónica de Mádison" - Tânia Moreira (Universidade do Porto)

14h10 - "O Curioso Caso do Senhor Soares, de Mário Cláudio e de Tiago Veiga" - José Vieira (Universidade de Coimbra)


17h00 - Espaço de Debate

Moderador: Gabriel Magalhães

17h00 - Sessão de Encerramento

19h30 - Jantar

Comissão Organizadora: Carla Sofia Luis, Alexandre Luis, Manuel Real, André Barata, Martinho Soares, Gabriel Magalhães.



Programa do Colóquio Internacional

Vida e Obra de Mário Cláudio

12 de novembro 2015, quinta-feira
Anfiteatro da Parada, Universidade da Beira Interior

- 9h15 **Sessão de Abertura**
Magnífico Reitor, Professor Doutor António Carreto Fidalgo
Presidente da Faculdade de Artes e Letras, Professor Doutor Paulo Serra
Cordenador do LabCom.IFP, Professor Doutor João Correia
Vice-Presidente da Faculdade de Artes e Letras da UBI, Professor Doutor Alexandre António da Costa Luís
Presidente do Departamento de Letras da UBI, Professor Doutor Paulo Osório
O Departamento de Letras da UBI: Roteiro dos Eventos Científicos,
Coordenadora da Comissão Organizadora do Evento, Professora Doutora Carla Luís

Escritor Homenageado, Doutor Mário Cláudio
- 10h00 **1º Painel**
Um passeio pela «paisagem da escrita» de Mário Cláudio: A ficção como meditação sobre a criação
Daniel-Henri Pageaux
(Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3)
- 10h20 *Mário Cláudio e Agustina: as «afinidades eletivas»*
Álvaro Manuel Machado
(Universidade Nova de Lisboa)
- 10h40 *O fantasma espanhol na obra de Mário Cláudio*
Gabriel Magalhães
(Universidade da Beira Interior e Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa)
- 11h00 Espaço de debate | Moderador: Miguel Real
- 11h20 **Intervalo** | Mostra de queijos e vinhos da região
- 11h40 **2º Painel**
Retrato de Rapaz (Mário Cláudio): o fascínio pela (nova) gramática da biografia
Ana Paula Arnaut
(Universidade de Coimbra e Centro de Literatura Portuguesa)
- 12h00 *Bartolomeu e Leonardo: a invenção do voo e o triunfo na ficção*
Teresa Cristina Cerdeira da Silva
(Universidade Federal Rio Grande do Sul/CNPQ)
- 12h20 *Um estudo sobre Medeia de Mário Cláudio*
Miguel Real
(Centro de Literaturas e Culturas Europeias e Lusófonas da Universidade de Lisboa)
- 12h40 Espaço de debate | Moderador: André Barata
- 13h00 **Almoço**
- 15h00 **3º Painel**
Abertura da exposição
Apresentação dos livros:
Astronomia, com a participação de Mário Cláudio, *Mário Cláudio e a Portugalidade*
– coordenação de Carla Luís, Alexandre da Costa Luís e Miguel Real – por Professor

Doutor Álvaro Manuel Machado, com a participação de Maria Luísa Cusatti (Cônsul Honorária de Portugal em Itália)
Espaço de debate | Moderador: Miguel Real

4ºPainel

- 15h40 *Proustofilias e biografias: retratos indesperados de vidas ocultas*
Cândido Oliveira Martins
(Universidade Católica Portuguesa)
- 16h00 *Tocata para Dois Clarins: do Eu autobiográfico à biografia colectiva*
Agnès Levécot
(Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3)
- 16h20 *Memória de Tiago Veiga*
Ernesto Rodrigues
(Universidade de Lisboa / Diretor da CLEPUL)
- 16h40 *Sobre o religioso e o sagrado na obra de Mário Cláudio*
Martinho Soares
(Universidade Católica Portuguesa / CLEPUL)
- 17h00 *Há uma poética da espiritualidade em Mário Cláudio?*
José Carlos Seabra Pereira
(Universidade de Coimbra e Centro de Literatura Portuguesa)
- 17h20 Espaço de debate | Moderador: Cristina Vieira

Jantar

- 20h30 Um olhar sobre a realização do filme *Os dias de Mário Cláudio, Tocata em Fuga*
Professor Doutor Jorge Costa Campos
(Universidade do Porto / Deputado)
- 20h50 Exibição do filme documental
Os dias de Mário Cláudio, Tocata em Fuga.

13 de novembro 2015, sexta-feira
Anfiteatro da Parada, Universidade da Beira Interior

5ºPainel

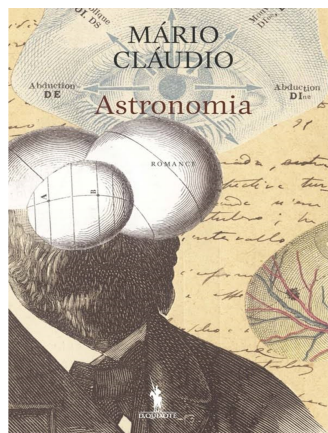
- 9h30 *Uma Paideia de Sedução*
Maria Theresa Abelha Alves
(Universidade Federal do Rio de Janeiro)
- 9h50 *Importância e significado do número três com função de triologia na obra de ficção marioclaudiana*
Brunello de Cusatis
(Università Degli Studi di Perugia)
- 10h10 *Arquiteturas literárias de histórias de vida: Mário Cláudio biógrafo*
Mozair Salomão Bruck
(Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)
- 10h30 Espaço de debate | Moderador: Urbano Sidoncha

6ºPainel

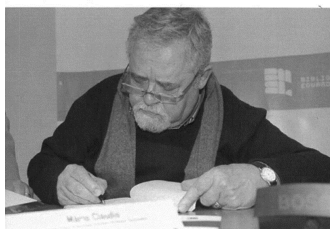
- 11h10 *O processo criativo do escritor*
João Morgado
(Chefe de Gabinete do Presidente da Câmara de Belmonte)
- 11h30 *Intimidades*
Manuel Frias Martin
(Universidade de Lisboa)
- 11h50 *Eros, Pathos, Poiesis: Sobre o amor e a loucura no espelho de Alice*

- Paulo de Jesus
(Universidade Portucalense / CFUL)
- 12h10 Espaço de debate | Moderador: Martinho Soares
- 12h30 **Almoço**
- 7º Painel**
- 15h00 «*O pátio das cantigas de Portugal.*» *O Humor à escala de Mário Cláudio*
Teresa Carvalho
(CLEPUL / CECH)
- 15h20 *Mário Cláudio no espelho das Artes*
Annabela Rita
(Universidade de Lisboa / CLEPUL)
- 15h40 *Mário Cláudio: a Vida, a Obra e o Estilo Biográfico*
Carla Luís
(Universidade da Beira Interior LabCom.IFP)
- 16h00 *Camilo Broca, Crónica de Malditos*
Tânia Moreira
(Universidade do Porto)
- 16h20 *O Curioso Caso do Senhor Soares, de Mário Cláudio e de Tiago Veiga*
José Vieira
(Universidade de Coimbra)
- 16h40 Espaço de debate | Moderador: Gabriel Magalhães
- 17h00 **Sessão de Encerramento**
- 19h30 **Jantar**

Imagens das obras apresentadas no Colóquio Internacional Vida e Obra de Mário Cláudio



Mário Cláudio e a Portugalidade

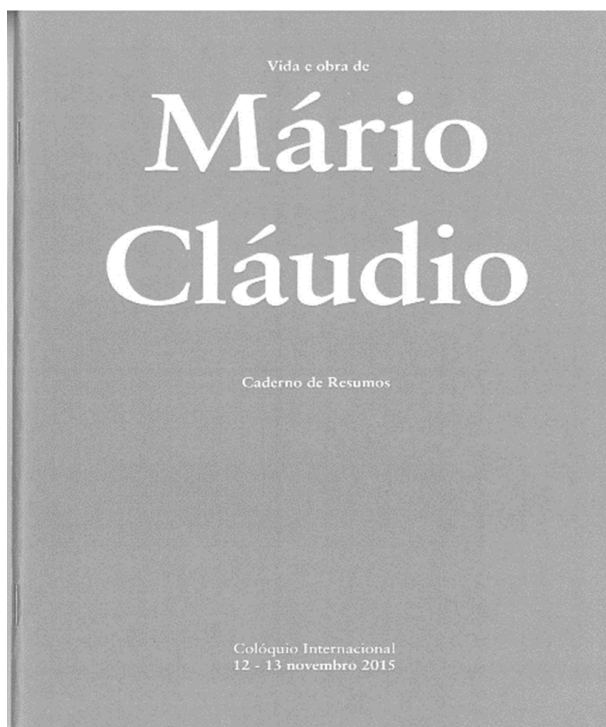


Organizadores

Carla Sofia Gomes Xavier Luís,
Alexandre António da Costa Luís
e Miguel Real



**Sinopses das Comunicações que integram
o Caderno de Resumos do Colóquio Internacional
Vida e Obra de Mário Cláudio**



Alexandre António da Costa LUÍS e Paulo OSÓRIO***O Departamento de Letras da UBI:
Roteiro dos Eventos Científicos***

RESUMO: Na nossa intervenção, faremos uma síntese das principais atividades científicas, no âmbito da Literatura, Língua e Cultura, levadas a cabo pelo Departamento de Letras, nos últimos dois anos.

Agnès LEVÉCOT***Tocata para Dois Clarins:
do EU autobiográfico à biografia colectiva***

RESUMO: Neste romance que pode ser lido como uma ficção autobiográfica, ou “protobiografia” segundo a expressão do próprio autor, Mário Cláudio escreve já não como testemunho da sua vida, mas sim como historiador dos tempos em que ele nasceu. O romance deve então ser lido também como uma metaficção historiográfica em que os narradores, que se exprimem na 1.^a pessoa, representam metonímica e ironicamente as mentalidades da época vivenciadas pelos pais do autor, sendo a memória colectiva mais do que a individual aqui ficcionalizada.

Álvaro Manuel MACHADO***Mário Cláudio e Agustina:
as «afinidades electivas»***

RESUMO: Termo literário *galvaudé* (como se diria em francês, ou *gasto*, como se diria em português), as «afinidades electivas», relativas à génese e ao processo de criação literária, não têm a ver apenas com afinidades de estilo literário ou com modelos literários comuns ou sequer com afinidades de geração. Têm sobretudo a ver com a sagração do espaço, metaforicamente inscrita num determinado tempo. Em Mário Cláudio, essa sagração caracteriza-se predominantemente por uma certa mitologia do Norte de Portugal, entre o Minho e a cidade do Porto, relacionada sobretudo com o «fantasma» camiliano e o

imaginário do século XIX, apesar dos eventuais «itinerários», contemporâneos ou não, por terras e culturas estrangeiras, sendo essa também uma característica predominante da obra de Agustina Bessa-Luís. O que conduz àquilo de que Mário Cláudio fala em *Tiago Veiga – Uma Biografia*: um «enredo de perplexidades». A análise sistemática desse «enredo de perplexidades», paralelamente à de modelos literários comuns, portugueses e estrangeiros, levamos a descobrir as tais «afinidades electivas», para lá das óbvias diferenças.

Ana Paula ARNAUT

**Retrato de Rapaz (Mário Cláudio):
o fascínio pela (nova) gramática da biografia**

RESUMO: Na sequência do que acontece em outros romances, *Retrato de Rapaz* põe em cena a admirável capacidade do autor para (re)criar vidas e ambiências. Apesar de a narrativa parecer girar em torno de Gian Giacomo Caprotti, que durante 25 anos se encontrou ao serviço de Leonardo da Vinci, a verdade é que, de acordo com a nossa leitura, os episódios protagonizados pelo discípulo parecem não ser mais do que um pretexto (ou mais do que um pré-texto) para recompor os vazios deixados pela vida privada do mestre, desde sempre mantida em segredo e, talvez por isso, alvo de várias especulações.

Annabela RITA

Mário Cláudio no espelho das Artes

Brunello Natale de CUSATIS

**Importância e significado do número três com função
de trilogia na obra de ficção marioclaudiana**

RESUMO: Na vasta produção das obras de ficção de Mário Cláudio – mais de trinta títulos, entre romances, novelas e colectâneas de contos – uma terça

parte é formada, até hoje, por quatro trilogias: portanto, doze títulos no total, dos quais nove romances (reunidos nas três trilogias – assim como foram designadas pela crítica portuguesa – da *Mão*, 1984-1988, da *Árvore*, 1990-1997, e das *Constelações*, 2000-2004) e três novelas (podemos chamar este conjunto *Trilogia das Gerações*, 2008-2015). A crítica marioclaudiana tem sublinhado muitas vezes, embora cada romance constitua uma unidade narrativa autónoma, como as primeiras três trilogias tenham, por assim dizer, denominadores comuns, com referência não só a cada trilogia (como se sabe, a primeira apresenta três figuras de artistas nortenhos, todos eles geniais por não terem feito estudos regulares, a segunda baseia-se nas vicissitudes de famílias exemplares pertencentes a épocas históricas diferentes de Portugal e a terceira tem a intenção de fazer sobressair quer os medos e as obsessões do homem quer o seu desejo de viver opondo-se ao Poder ou lutando contra a força do Destino e do Tempo), mas também ao conjunto delas, reportando-se todas, de facto, à Identidade que caracteriza, em positivo e em negativo, o Portugal do presente e do passado. Quanto à quarta trilogia, constituída por novelas, também elas autónomas com referência ao perfil narrativo e com o único denominador comum de comparar figuras de idades diferentes – não reais, é o caso de *Boa Noite*, *Senhor Soares*, ou realmente existidas, é o caso de *Retrato de Rapaz* e de *O Fotógrafo e a Rapariga* –, não têm nada a ver com a Identidade presente e passada de Portugal. Aliás, personagens e lugares da segunda e da terceira novela são, respectivamente, italianos e ingleses. Dito isto, a minha intenção é a de tentar compreender porque Mário Cláudio recorre ao número três com função de trilogia («tenho um fascínio irresistível pelo número três, daí as trilogias», afirma o escritor portuense), indagando, todavia, principalmente não o que “aparece” em termos narrativos, ou seja, o “sobrestante”, mas o que “não aparece”, ou seja, o “subjacente”, o qual é de ordem mais espiritual que intelectual.

Cândido Oliveira MARTINS

Proustofilias e biografias: retratos inesperados de vidas ocultas

RESUMO: Com a publicação da mais recente trilogia (*Boa Noite*, *Senhor Soares*, 2008; *Retrato de Rapaz*, 2014; e *O Fotógrafo e a Rapariga*, 2015),

o escritor Mário Cláudio aprofunda a temática das relações humanas; recria vidas aparentemente vazias e anódinas; e investe profundamente na revisitacão intertextual e interdiscursiva de textos e de figuras da tradiçãõ literária e cultural, sem deixar de prolongar traços estilísticos e temático-compositivos inscritos na sua poética ficcional.

Carla Sofia Gomes Xavier LUÍS

*Mário Cláudio:
a Vida, a Obra e o Estilo Biográfico*

RESUMO: Tendo em mente que, como o próprio Mário Cláudio nos explica, o estilo de um autor [...] não é uma questão de opção, mas sim de natureza”, de “carácter”, “Escrevemos o que somos”, procuramos, com a presente comunicação, mais intimista, por assim dizer, relembrar muito brevemente como nasceu e quem é o escritor Mário Cláudio, isto com o intuito não só de melhor percebermos a sua vocaçãõ para o estilo biográfico, mas também e, acima de tudo, até porque este evento constitui precisamente uma mais do que justa homenagem a “uma das mais brilhantes mentes da cultura portuguesa” contemporânea, de enfatizarmos outras facetas do ser humano que se esconde por detrás do escritor.

Daniel-Henri PAGEAUX

*Um passeio pela escrita de Mário Cláudio:
a ficção como meditação sobre a escrita*

RESUMO: A partir de algumas confidências do escritor, confidências breves, sóbrias, mas extremamente lúcidas, é possível empreender a leitura sistemática de alguns romances, em especial aqueles que foram designados por «biografias romanceadas», de maneira a definir alguns princípios de escrita que caracterizam mais especificamente uma grande parte da obra, ou mais exactamente, do universo onírico de Mário Cláudio. O nosso objectivo principal é o de definir aquilo a que se poderá chamar o «princípio de auto-reflexividade» como eixo à volta do qual se organiza o texto romanescõ, desde *Amadeo* a *Retrato de Rapaz*. Do estilo à estrutura do livro, trata-se de um passeio, uma

deambulação, através da escrita e do imaginário do escritor que aqui propomos, ou, em termos mais modestos, uma procura de hipóteses de leitura que leve a novas propostas críticas.

Ernesto RODRIGUES

Memória de Tiago Veiga

RESUMO: Falarei de *Tiago Veiga. Uma Biografia* (2011), pois, diz o autor na dedicatória do meu exemplar, estive «na raiz deste livro». E precisa: «Aos 18 de Agosto de 1988, onze dias após o falecimento do poeta, e graças aos bons ofícios de Ernesto Rodrigues, publicaria o semanário *Tempo* aquela que seria a primeira notícia impressa da existência literária de Tiago Veiga.» (p. 16) Venho recontar esse segredo, que revelei em *Verso e Prosa de Novecentos* (2000), agora com novas achegas.

Gabriel MAGALHÃES

O Fantasma Espanhol na Obra de Mário Cláudio

RESUMO: A obra claudiana enquanto relação – isto é, encruzilhada que abre para múltiplas dimensões culturais – tem sido entendida, quer com base no desenrolar do cordão umbilical que a liga à portugalidade, quer explorando o modo como os seus textos, esteticamente muito porosos, se embebem de outras artes. Em termos de estrito comparatismo literário, as suas criações podem emparentar-se com os universos anglófonos, sobretudo quando banhados por uma névoa céltica, sendo também possível articulá-las com as solares delicadezas italianas, um dos mais assumidos encantos do romancista. Nesta comunicação, desenvolveremos a relação claudiana com Espanha, com a cultura hispânica: uma das mais presentemente ausentes dos seus livros. De facto, está lá – mas a si mesma não se mostra. Existe, mas não é, no sentido mais radical do verbo ser. Percorrer as marcas hispânicas na obra do romancista equivale a decifrar um palimpsesto, cujo texto oficialmente português rasura uma significativa memória castelhana. O estudo realizado, tomando como base incontornável narrativas como *As Batalhas do Caia*, *O Pórtico da Glória* ou *Gémeos*, cuja dimensão ibérica é bem patente, frequentará igualmente outros lugares da obra do escritor que possam iluminar esta questão.

João MORGADO

O Processo Criativo do Escritor

Jorge Costa CAMPOS

*Um olhar sobre a Realização do Filme
“Os Dias de Mário Cláudio. Tocata em Fuga”*

José Carlos Seabra PEREIRA

Há uma poética da espiritualidade em Mário Cláudio?

José VIERA

*O Curioso Caso do Senhor Soares,
de Mário Cláudio e de Tiago Veiga*

RESUMO: Nesta comunicação pretendemos demonstrar a forma como a escrita de Mário Cláudio é capaz de criar e recriar mundos, personagens e vidas. Tendo por a novela *Boa Noite, Senhor Soares*, iremos expor de que modo o nosso narrador vai criando a sua tessitura ficcional e de que forma vai entrecruzando as várias realidades literárias, a de Veiga e a de Soares, tendo em conta noções como a metalepse, a metaficção e a sobrevida da personagem. Através da leitura e releitura do *Livro do Desassossego*, Mário Cláudio vai (re)criando e (re)configurando a imagem de Bernardo Soares, adaptando-o aos tempos da escrita e ao nosso contexto estético-literário, ao mesmo tempo que se serve da memória literária de Veiga para dar existência e continuidade a pessoas de livro.

Manuel Frias MARTINS*Intimidades*

RESUMO: A presença constante de figuras singulares nos romances de Mário Cláudio, ou de teias familiares por onde atuam figuras singulares, sugere que a arquitetura ficcional deste autor tem necessidade imperiosa de um referente concreto, de um destino conhecido, de uma espécie de pressão social historicamente objetivada em figuras do passado ou do presente. É na existência dessas figuras que o escritor faz depender o exercício da construção narrativa, adivinhando nelas os seus anseios, as suas paixões ou as suas tragédias. Enquanto escritor, Mário Cláudio tem de permanecer intimamente ligado aos contextos de vida das suas personagens ou, pelo menos, aos contextos sociais a que se submeteram as vidas das personagens. Esta comunicação tenta compreender o alcance literário dessa intimidade.

Maria Thersa Abelha ALVES*Uma Paideia da Sedução*

RESUMO: Em *Gêmeos* e em *Retrato de Rapaz*, na relação agônica que se trava entre os pintores que protagonizam os dois romances e seus respectivos aprendizes, verifica-se uma pedagogia da sedução, polarizada num jogo de atração e de repulsa. Francisco e Leonardo, como os pedagogos antigos, intuíram que é impossível ensinar sem seduzir e também vivenciaram a trapaça da sedução que faz do sedutor um seduzido. Entre aquele e Rosarito e entre este e Salai, os laços do fascínio e do desejo se atam e se desatam mediante a flutuação e o curto-circuito de olhares ora vigilantes e ciosos, ora siderados e contemplativos, ora gulosos e insaciáveis, ora carentes e concupiscentes, olhares capazes de desnudar. Se é verdade que todo conhecimento começa nos sentidos e que a visão é o sentido mais apropriado ao conhecer, se é verdade que os pintores conhecem com olhos absolutos, penetrantes e invasivos, não é menos verdade que invasivo, penetrante e absoluto seja o olhar dos seus aprendizes. No ato de ver e ser visto, conhecer e ser conhecido cada par – Pintor e discípula; Pintor e aprendiz – tem a imaginação excitada, vulnerável a fantasias dadas e perversas e permeável à doçura e à perfídia dos incêndios da paixão, de que a

triangulação do desejo não se ausenta. Dom Francisco, a introduzir Rosarito nos segredos do traço que ela haveria de utilizar na composição de miniaturas e na sedução do horror que a transformaria em libertina perversa, e Leonardo, a encaminhar Salai na dupla experiência da phisis (natureza e corpo) fazem dos respectivos ateliers escolas de suspeita, sedução e criação. É, precisamente, esta trama de desejo, perversão e arte, que configura uma paideia da sedução, que se pretende expor.

Martinho SOARES

Sobre o sagrado e o religioso na obra de Mário Cláudio

RESUMO: Pretende-se pôr em relevo a presença do tema do sagrado e do religioso na obra de Mário Cláudio, com particular enfoque nas obras *A Quinta das Virtudes*, *O Anel de Basalto* e *Tiago Veiga: uma Biografia*, três obras onde a temática religiosa assoma em múltiplas experiências e ambiências evanescentes do imaginário católico. A escrita críptica e gnómica de Mário Cláudio transporta nela própria a força do símbolo místico e a marca do indizível, operando-se nos interstícios do jogo poético-religioso de ocultamento-desocultamento.

Miguel REAL

Um Estudo Sobre Medeia, de Mário Cláudio

RESUMO: Proceder-se-á a uma análise de *Medeia* de Mário Cláudio, evidenciando aspectos estruturais e estilísticos em comparação com o original de Eurípedes (trad. de Maria Helena Rocha Pereira) e com alguma da tradição portuguesa teatral sobre esta peça, tentando sublinhar a abordagem singular do autor.

Mozahir Salomão BRUCK***Arquiteturas literárias de histórias de vida:******Mário Cláudio, biógrafo***

RESUMO: Ao construir a *Trilogia da Mão* (Amadeo, Guilhermina e Rosa Ramalho), Mário Cláudio se detém sobre aspectos da vida de três artistas portugueses – figuras que ganharam destaque em função de habilidades distintas em criar com as mãos: um pintor futurista, uma violoncelista e uma ceramista. O biógrafo, no entanto, parece não tomar para si como trabalho principal o detalhamento da vida dos biografados. Opta por estruturar uma simbiose de estampas, fragmentos, insinuações e referências opacizadas enfeitadas por uma linguagem que parece dedicada, prioritariamente, a cortejar o poético. As biografias assumidamente literárias de Mário Cláudio são referenciais e instituem-se, certamente, como rico objeto para as reflexões acerca do biográfico e da construção literária.

Paulo de JESUS***Eros, Pathos, Poiesis:******Sobre o amor e a loucura no espelho de Alice***

RESUMO: Em "O Fotógrafo e a Rapariga", a menina bebe o delírio do Fotógrafo, o amador que se transforma na coisa amada, corre pelas formas dentro, até Informe. A menina bebe as luzes e as trevas do Desejo, perturbada deliciosamente pela transgressão, pelo atrevimento da inquietude, e pela pulsão de desvendar e agitar o que se acha oculto. Eros gera Pathos e transfigura-se, sem redenção, em Poiesis. Eros faz enlouquecer todo o real e, assim, a sua loucura instaura outro caos/cosmos, além de ser e não-ser, além de sentido e absurdo, que reclama a audácia suprema da transgressão inventiva que parece confinar no impossível êxtase e na angústia melancólica. Poiesis, labor vulnerável de perdurar na Verdade de si próprio, não traz nada consigo, nem perdição nem salvação, sendo somente a testemunha da vertigem dos amantes impossíveis que morrem aquém do zénite.

Tânia MOREIRA***Camilo Broca: Crónica de Malditos***

RESUMO: «*Camilo Broca: Crónica de Malditos*» pretende mostrar como o imaginário camiliano emerge na proto-biografia de Mário Cláudio marcado pela ontologia do Mal. A convocação da *assinatura camiliana* realiza-se sob a forma de uma poética aparentemente obnubilada pela narração da saga familiar. Assim, a genealogia do sangue estende-se à genealogia da escrita, na qual a obra claudiana se inscreve, participando de um Mal genético que pertence, afinal, ao próprio código da Literatura.

Teresa CARVALHO**«*O pátio das cantigas de Portugal*».
*O Humor à escala de Mário Cláudio*****Teresa CERDEIRA*****Bartolomeu e Leonardo:
a invenção do voo e o triunfo na ficção***

RESUMO: Bartolomeu e Leonardo são dois personagens de ficção que pertencem a dois diferentes romances portugueses: *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago, e *Retrato de Rapaz* (2013), de Mário Cláudio. Apesar de trazerem ambos no seu bojo uma relação inalienável com o mundo referencial, Bartolomeu e Leonardo serão aqui, menos personagens históricos do que nomes de ficção. Um padre e um artista que, à distância de dois séculos, exerceram, para além de suas funções sociais de predicador e de criador, o papel de grandes sonhadores, inventores, ambos, de uma pré-ciência da aviação. Videntes utópicos, sonharam – através de uma aposta concreta de que os desenhos dão conta – **a maravilha de voar** como um ato de amor à vida que os ligava a uma espécie de ancestralidade filosófica de órficos, pitagóricos e platônicos que faziam do espaço das estrelas a pátria das almas.

Algumas Sugestões de Leitura de Obras de Mário Cláudio

Narrativa Romance, Conto e Novela

- (1974) *Um Verão Assim*, Lisboa, Quetzal.
- (1976) *As Máscaras de Sábado*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1983) *Damascena*, Lisboa, Contexto Editora.
- (1983) *Improviso para duas Estrelas de Papel*, Porto, Edições Afrontamento.
- (1983) *Das Torres ao Mar*, Porto, Edições O Ouro do Dia.
- (1984) *Amadeo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1984) *Olga e Cláudio*, Porto, Edições Afrontamento.
- (1986) *Guilhermina*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1986) *Duas Histórias do Porto*, Porto, Editorial Labirinto.
- (1987) *A Fuga para O Egipto*, Lisboa, Quetzal Editores.
- (1988) *Rosa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1990) *A Quinta das Virtudes*, Lisboa, Quetzal Editores.
- (1992) *Tocata para Dois Clarins*, Lisboa, Dom Quixote.
- (1993) *Itinerários*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- (1993) *La Tela del Sogno*, a cura di Manuel Simões, L'Áquila-Roma Japadre Editore.
- (1993) *Trilogia da Mão – Amadeo, Guilhermina, Rosa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- (1995) *As Batalhas do Caia*, Lisboa, Dom Quixote.

- (1996) *A Bruxa, o Poeta e o Anjo*, Porto, Editora Campo das Letras.
- (1997) *O Pórtico da Glória*, Lisboa, Dom Quixote.
- (1998) *O Último Faroleiro de Muckle Flugga*, Lisboa, Expo 98.
- (1998) *Peregrinação de Barnabé das Índias*, Lisboa, Dom Quixote (nova edição de 2017, Dom Quixote).
- (2000) *Ursamaior*, Lisboa, Dom Quixote.
- (2002) *O Anel de Basalto e Outras Narrativas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- (2003) *Oríon*, Lisboa, Dom Quixote.
- (2004) *Gémeos*, Lisboa, Dom Quixote.
- (2006) *Camilo Broca*, Lisboa, Dom Quixote.
- (2008) *Boa Noite, Senhor Soares*, Lisboa, Dom Quixote.
- (2011) *Tiago Veiga: uma Biografia*, Lisboa, Dom Quixote.
- (2012) *Nero e Nina*, Lisboa, Clube do Autor.
- (2014) *Retrato de Rapaz*, Alfragide, Dom Quixote.
- (2015) *O Fotógrafo e a Rapariga*, Alfragide, Dom Quixote.
- (2016) *Sonetos de Tiago Veiga*, Alfragide, Dom Quixote.
- (2017) *Os Naufrágios de Camões*, Alfragide, Dom Quixote.
- (2018) *Memórias Secretas*, Alfragide, Dom Quixote.

Poesia

- (1969) *Ciclo de Cypris*, Porto, Edição do Autor.
- (1972) *Sete Solstícios*, Porto, Edição do Autor.
- (1977) *A Voz e as Vozes*, Porto, Editorial Inova.

- (1980) *Estâncias*, Porto, Brasília Editora, Porto.
- (1982) *Terra Sigillata*, Lisboa, Edições & etc.
- (1996) *Dois Equinócios*, Porto, Editora Campo das Letras.

Teatro

- (1988) *Noites de Anto*, Lisboa, Edições Rolim.
- (1989) *A Ilha do Oriente*, Lisboa, Quetzal Editores.
- (1997) *Henriqueta Emília da Conceição*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores-Publicações Dom Quixote.
- (1998) *O Estranho Caso do Trapezista Azul*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores-Publicações Dom Quixote.
- (2008) *Medeia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Crónica

- (1979) *Italy: 41 Impressions* (de Colaboração de Michael Gordon Lloyd), Turnbridge Wells, Balder Editions.
- (1988) *O Outro Génesis*, Lisboa, Edições Rolin.
- (1992) *Uma Crónica de Navios*, Porto, Edições O Ouro do Dia.
- (2000) *A Cidade no Bolso*, Porto, Editora Campo das Letras.
- (2001) *Meu Porto*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- (2007) *O Eixo da Bússola*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.7

Ensaio

- (1979) *Para o Estudo do Analfabetismo e da Relutância à Leitura em Portugal* (como Rui Barbot Costa), Porto, Brasília Editora.
- (1982) *António Nobre: Correspondência Com Cândida Ramos*, Porto, Biblioteca Pública do Porto.

- (1983) *António Nobre. “Alicerces” seguido de “Livro de Apontamentos”*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1989) *Emerenciano ou o Teor das Actas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (2001) *António Nobre (fotobiografia)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- (2004) *Páginas Nobrianas*, Porto, Edições Caixotim.
- (2004) *Triunfo do Amor Português*, Lisboa, Dom Quixote.
- (2006) *Camilo Castelo Branco, Retrato a Sépia*, Porto, Editor Press Release.
- (2007) *Júlio Pomar, Um Álbum de Bichos*, Lisboa, Editorial Caminho.
- (1980) *Dezasseis Poemas de Odysseus Elytis*, Porto, O Ouro do Dia.
- (1982) *William Beckford: Vathek*, Porto, Edições Afrontamento.
- (1982) *Nikos Gatsos: Amorgos – A Uma Estrela Verde*, Porto, O Ouro do Dia.
- (1982) *História do Califa Vathek*, Porto, Edições Afrontamento.
- (1985) *Virginia Woolf: Rumo ao Farol (To the Lighthouse)*, Porto, Edições Afrontamento.
- (2017) *A Alma Vagueante: 25 autores que conheci*, Porto, Minotauroldioma.

Distinções e Prémios atribuídos a Mário Cláudio

Salientamos:

- Condecoração da *Ordem de Sant'Iago de Espada*, da enorme lista de distinções, salientamos o *Prémio APE de Romance e Novela em 1984*;
- *Grande Prémio da Associação Portuguesa de Escritores* (1985);
- *Prémio Antena 1*;
- *Prémio Lopes de Oliveira*;
- *Prémio Nacional de Ilustração* (1996);
- *Prémio PEN Clube de Ficção 1997*;
- *Prémio Eça de Queirós* (2001);
- *Prémio de Crónica da Associação Portuguesa de Escritores*;
- *Prémio Pessoa de 2004*;
- *Prémio Vergílio Ferreira 2008*;
- *Prémio Literário Fernando Namora 2009*;
- *Prémio de Melhor Ficção Narrativa da Sociedade Portuguesa de Autores* pela redação de *Tiago Veiga. Uma Biografia*, 2011;
- *Grande Prémio de Romance APE/DGLAB*, 2014, pela obra *Retrato de Rapaz*, *Grande Prémio de Literatura DST*⁵, e *D. Diniz*, ambos de 2017, atribuídos pela publicação de *Astronomia*.

⁵Cf., Diogo Batista, “Mário Cláudio Vence Prémio dst com Astronomia”, in *Público*, 7 de junho de 2017, disponível em www.publico.pt/2017/06/07/culturaipsilon/noticia/mario-claudio-vence-premio-dst-com-astronomia-1774935 [acedido a 7 de julho de 2017].

Prefácio



Isabel Ponce de LEÃO
Universidade Fernando Pessoa e CLEPUL

Quando a Vida é Obra!

Écrire, c'est une certaine façon de vouloir la liberté
Jean-Paul Sartre

Gosto do arrojado título da obra, por mais comum que ele pareça – *Vida e Obra de Mário Cláudio!* Gosto desse arrojado e saúdo-o nas pessoas dos seus organizadores: Carla Sofia Gomes Xavier, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real.

Isto dito, passo às explicações que, necessariamente se impõem. Há neste título, para além de arrojado, um desafio não isento de riscos que a tríade acima referida, em boa hora, resolveu correr. De facto, a vida e a obra de um escritor têm, a meu ver, tanto de indissociáveis como de insondáveis. Assim se gera uma aparente contradição de improvável resposta cabal. Também a não procuro, outrossim reflectir nas provocações feitas.

A vida poder-se-á definir por facticidades, mas é sempre determinada por contingências e circunstâncias. O estudo da vida de alguém corre o risco de omissões, uma vez que se baseia nas informações que esse alguém disponibilizou – filtradas pela sua subjectividade, logo parciais – e no seu percurso factual condicionado pelas circunstâncias políticas, históricas, sociais, afectivas, culturais... que lhe tocaram viver. Tornear estas e muitas outras questões, que Heidegger outrora levantou, continua a ser difícil; mas, sem preocupações

de exaustividade, os coordenadores do presente volume mostram como dar indicações pertinentes admitindo, concomitantemente, a sua transitoriedade. Há neles a consciência plena, como afirma Mário Cláudio na entrevista inserta, que “nunca há um retrato perfeito de identidade do escritor”, nem do homem, acrescento.

Quanto à obra – e que obra! (refiro-me agora à de Mário Cláudio) – sendo arte presta-se a leituras múltiplas longe de qualquer consenso. E não, não há leituras atraioantes, há leituras formatadas pela sensibilidade e pela enciclopédia cultural do leitor que, ao fazê-las, cria, necessariamente, um novo texto. A polissemia é característica do texto literário e é a ele que me refiro. Escrever constitui, só por si, um apelo ao leitor para que ele dinamize um corpo que não pode ficar inerte. Escrever configura também a necessidade de essencialidade em relação ao mundo. O escritor é o missionário cujas incumbências Sartre tão bem proclama: “C’est notre présence au monde qui multiplie les relations, c’est nous qui mettons en rapport cet arbre avec ce coin de ciel; grâce à nous cette étoile, morte depuis des millénaires, ce quartier de lune et ce fleuve sombre se dévoilent dans l’unité d’un paysage...”. A esta missão de reconstrução do onírico se junta a mensagem que tomei como epígrafe: “Écrire, c’est une certaine façon de vouloir la liberté”. Mas aqui cessa o papel do autor, melhor, não cessa, conjuga-se com o do leitor. De facto, o objectivo do autor nada tem a ver com as múltiplas leituras da obra, ainda que estas aceitem, dentro do mundo da ficção, o papel que o sonho, a realidade e a liberdade ganham por direito próprio. Quando Miguel Torga, no último volume do seu *Diário*, afirma que “o mais profundo e significativo de nós em nenhuma circunstância vem à luz do sol” está, em rigor, inconscientemente ou não, a teorizar a liberdade do leitor em relação ao autor e aos filtros apostos à escrita. Está, ao mesmo tempo, a libertar o leitor dos jugos da verdade e, porventura, da verosimilhança. Está ainda a abjurar a própria obra que, ganhando autonomia, pode prosseguir com idoneidade própria. E aqui evoco a italiana Elena Ferrante: “Eu acredito que os livros, uma vez escritos, não precisam de seus autores. Se eles têm algo a dizer, cedo ou tarde vão encontrar leitores; se não o têm, não encontrarão...”. Ora a obra de Mário Cláudio há muito que encontrou o seu público, e sem cair no radicalismo de Elena Ferrante, dela me sirvo para afirmar que o arrojo e o desafio de que “acusei” os organizadores desta obra foram bem calculados.

Brinquei com as várias partes da obra em jeito de matrioscas; mas consegui inseri-las pela ordem recomendada e sem atropelos; a elas voltarei mais tarde.

Da vida, da obra... chega a vez de Mário Cláudio. Serei breve, porque me incumbiram de prefaciar um volume que diz mais e melhor do que eu sobre os estudos claudianos. Mas se atrás falei em riscos, eles continuam a existir. De facto, uma obra sobre o autor de *Tocata para Dois Clarins* corre sempre o risco da incompletude. Refiro um dos melhores escritores dos séculos XX-XXI portugueses que começa a publicar em 1956 (*Nevoeiro na Alma*) e continua até hoje (*Os Naufrágios de Camões*, 2017); refiro um escritor que manipulou e manipula os mais diversos géneros, sub-géneros e formas literárias – poesia, literatura infantil, teatro, conto, crónica, novela, ensaio, biografia, romance –, ainda que atinja a mestria na narrativa ficcional, sem desprimor para a biografia, porventura o meu género electivo; não refiro, mas evoco os vários prémios com que foi galardoado e, sobretudo, aqueles com que não foi, porque isto de distinções e menções honrosas são atribuídas por homens e pela sua inerente falibilidade; refiro também o grande leitor dos clássicos portugueses que, de forma diversificada, vai divulgando; refiro ainda o homem do Porto, que sobre a cidade, tem produzido magníficos textos, e relevo a sua acção em prol da cultura; refiro finalmente, e para não me adentrar no já dito neste mesmo volume, os conceitos de Pátria, Cultura, História e Identidade, enquanto linhas matriciais da sua produção, em que ficção e realidade alternam de forma cortês, num discurso por vezes críptico, rizomático, gnómico, mas em perfeita sintonia com temas, motivos e personagens, tornando-se cristalino e acessível quando a circunstância o exige, e. g. *Olga e Cláudio* (1984). Por isso, e só por isso, se pode falar de uma feliz selecção natural do público leitor, o que não oculta uma feição pedagógica sem ser professoral.

Feitos os devidos alertas, volto a desencaixar as matrioscas por forma a demonstrar a indissociabilidade da vida e da obra, nas várias partes que enformam o presente volume.

Resulta este de uma agregação de ensaios verbalizados no *Colóquio Internacional Vida e Obra de Mário Cláudio*, realizado na Universidade da Beira Interior, em 2015; resulta, mas não se confina ao evento. Nele me deparo com um texto onde se evidenciam as razões científicas e afectivas que tão fortemente ligam Mário Cláudio a esta Instituição de Ensino Superior; com a elenagem das publicações do autor estruturada segundo os vários géneros, bem

como com a discriminação, não exaustiva, dos principais prêmios e distinções com que foi galardoado. A isto acresce um magnífico aparato iconográfico e até, pontualmente, iconológico, que, não só faz a cobertura do evento, como também dá a conhecer capas de livros do autor, bem como a evolução / transformação da sua própria imagem em retratos que vão da infância à adultícia, assim se erigindo em documento alternativo e, sobretudo, complementar.

Um lugar privilegiado ocupa a entrevista, gravada em vídeo e posteriormente transcrita para esta obra, concedida pelo escritor a João Morgado. Através de um tom informal, nela colho preciosas linhas de orientação conducentes à decifração da oficina literária de Mário Cláudio. Questões como a privacidade do homem e do escritor são agora levantadas; volto à problemática do leitor que atrás abordei. Se a escrita aponta para uma auto-definição do autor real, esse, por sua vez, não esconde o uso de máscaras, presentes mesmo na diversidade estilística e formal, cultivada e dispersa pelos vários géneros. Também presente – ou não? – no pseudónimo literário – será que só literário?, feérica máscara! – do nosso Rui Manuel Pinto Barbot Costa! Ora assim se confirma a liberdade, e não o abuso, por parte do leitor ideal ou real, na interpretação de uma obra multifacetada onde, involuntariamente embora, se assiste a um jogo de ocultação e desvendamento. A perenidade da obra do autor de *O Fotógrafo e a Rapariga* está também, e muito justamente, não só neste jogo, como na escrita rizomática a que atrás aludi. Passo a explicar: a linguagem claudiana cria e escora algo que a excede, inventa liames de forças antagónicas que reclamam participação e mediação. Práticas intertextuais, num vastíssimo arco temporal, estabelecem diálogos com arquitecões filosóficos, literários e pictóricos, numa dissimulada, mas natural apetência pelo labor da ironia, por vezes usada em termos dialógicos e contraditórios, quase desvendando uma certa dimensão autobiográfica, naturalmente ficcionada. Por isso convoquei o rizoma de Deleuze e Guattari; Mário Cláudio desenvolve a sua escrita em diferentes *platôts*, sempre atinentes a uma região contínua que, movimentando-se sobre si própria, mira o ponto culminante que a finalize e emoldure. Micro-fendas estabelecem a comunicação entre esses *platôts* em jeito rizomático. O rizoma foge, eclipsa-se, confunde-se, destrói, corta caminhos, diz não às formas fechadas e às ligações definitivas. Aí aparece o escritor artesão, metódico, controlador de ideias serenamente incubadas.

O mapeamento da obra claudiana, considerando-a, como ele propõe, resultado de experiências de vida, constrói-se e desconstrói-se em múltiplas

direcções, procurando as microfendas por onde possa despontar qual “*riacho sem início nem fim, que rói as suas duas margens e adquire velocidade no meio*” (Deleuze & Guattari); assim, pospondo cartesianismos, cria novos sentidos em disseminadas micro-conexões. Cadeias semióticas estabelecem redes imagéticas evocadoras de signos de outras linguagens, de outras artes que se ligam à história do procedimento criativo. Também por isso se põe o problema da autenticidade de que, conscientemente, me afasto por considerações antes feitas. Destarte, a presente entrevista, imbricando a vida e a obra do autor, disponibiliza um manancial de sugestões de leitura, mesmo se em desobediência às orientações do entrevistado. Não o quero crer, contudo, porque, de imediato, em jeito de separador, surge, no livro, uma citação de Mário Cláudio por demais consentânea com o que defendo: “O importante é acreditar que em cada escrita há várias frequências de leitura [...]. É preciso escrever com espessura bastante para que os textos possam suscitar leituras diferentes ao longo dos tempos”. E assim o faz. A espessura da escrita é uma das suas características distintivas.

Os dezasseis ensaios que se seguem, enquanto parte nuclear do presente volume, reflectem sobre grande parte da obra claudiana. A sua já expectável excelência, garantida pelos nomes de ensaístas que não são neófitos na matéria, evidencia grandes linhas da oficina literária do autor bem como obras consideradas de referência. A isto me referirei.

Quanto às obras, foram destacadas: *Amadeo* (1984), *Guilhermina* (1986), *Rosa* (1988), *A Quinta das Virtudes* (1990), *Tocata para Dois Clarins* (1992), *Uma Crónica de Navios* (1992), *A Trilogia da Mão* (1993), *As Batalhas do Caia* (1995), *O Pórtico da Glória* (1997), *Peregrinação de Barnabé das Índias* (1998), *Ursamaior* (2000), *António Nobre (fotobiografia)* (2001), *O Anel de Basalto e Outras Narrativas* (2002), *Gêmeos* (2004), *Camilo Broca* (2006), *Boa Noite, Senhor Soares* (2008), *Medeia* (2008), *Tiago Veiga: uma Biografia* (2011), *Retrato de Rapaz* (2014), *O Fotógrafo e a Rapariga* (2015), *Astronomia* (2015), *Sonetos de Tiago Veiga* (2016). É evidente que nem todas foram alvo do mesmo tratamento, mas todas mereceram a cortesia e a referência dos ensaístas. Não cabe aqui anotar as que, por razões várias, foram alvo de maior atenção, outrossim ressaltar que, na sua maioria, se inserem no mundo da ficção, excepção feita a uma ou outra crónica, a um ou outro ensaio e a uma única peça de teatro. Ainda que o número de ensaios seja escasso – dezasseis, como atrás referi –, dadas as características da obra e banindo completamente

qualquer hipótese estatística, ganha consistência o que em cima afirmei – Mário Cláudio é romancista, antes de mais, sem que isso me impeça de saudar a excelência das crónicas, particularmente quando o Porto se institui temário.

Os temas e motivos mais obsessivos, bem como as principais linhas de força da obra claudiana surgem espargidos repetidamente ao longo dos ensaios e, ainda que uns sejam privilegiados em relação a outros, realçam o *continuum* que é a obra do autor: a apetência pelo biografismo e pelo autobiografismo convocando uma recorrente auto-reflexibilidade; o sagrado e o religioso que não pospõe o maravilhoso por vezes ligado a um certo misticismo (e. g. o aspecto triádico); o gosto da transgressão presente numa original criação de mundos, vidas e personagens; uma sistemática e recorrente predisposição para abraçar a geografia nortenha, a que acresce um Iberismo latente, um pouco na senda de Torga. Deixei para o fim o que foi focado em vários textos: a plasticidade da obra de Mário Cláudio e a relação explícita e implícita que estabelece com todas as outras artes, facto também patente na sua obra ensaística, e que vem corroborar a necessária interação das artes na optimização da mensagem. E aqui apetece-me Régio quando no número 27 da *presença* afirma: “A arte é uma – idêntica a si própria num quadro e num bailado, num busto e num filme, numa sinfonia e num poema”. E num romance, naturalmente, permito-me acrescentar.

Explicações dadas, posso agora dedicar-me de novo às matrisocas. Encaixo-as com cuidado, mas sem dificuldade. Deslizam suavemente. Já só vejo a grande que, no seu ventre, alberga todas as outras. Olho-a e vejo *Vida e Obra de Mário Cláudio*. Olha-me em tom senhorial, assertivo e contraria, com um olhar ameaçador o que Philip Roth afirma em *Exit Ghost*: “Nós, pessoas que leem e escrevem, estamos acabados. Somos fantasmas que testemunham o fim da era literária”.

Não, nunca, todo o contrário. Os coordenadores desta obra gizaram estratégias várias que garantem que, não se podendo dizer tudo, se pode dizer muito da vida e da obra de um autor, bem como da sua indissociabilidade posto que as máscaras justifiquem a insondabilidade. Estratégias de excelência que conferem o devido relevo a todos os colaboradores e abrem portas a apetecíveis investigações futuras. Valeu a pena o arrojo em que a Fundação Eng. António Almeida também acreditou.

Quanto ao mais – dizia há uns dias a cientista Maria de Sousa, na *Cooperativa Árvore* – o futuro da humanidade está nas letras e nas artes, posto que a

ciência esteja em necessária e constante mutação, logo sempre desactualizada. Assim é. Só a arte dura e eterniza os seus artesãos. A obra de Mário Cláudio e de todos que a estudaram, estudam e estudarão institui-se uma verdadeira *Conspiração contra*¹ o esquecimento e afasta-se do pressagiado *Animal Moribundo*². É vida que pulsa em *Vida e Obra de Mário Cláudio*. É a promessa do futuro quando a vida é a obra e a obra gera vida.

Nota Biobibliográfica

Isabel Ponce de Leão é licenciada em Filologia Românica pela Universidade de Coimbra (1977); fez o 3.º ciclo em Literatura Comparada na Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela (1993), onde também se doutorou em Literaturas Hispânicas (1996) (Doutoramento reconhecido pela Universidade de Coimbra). É professora Catedrática da Universidade Fernando Pessoa no Porto, onde desenvolve grande parte da sua investigação. É membro integrado do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL), sendo coordenadora do Polo do Porto, sócia fundadora do Círculo Literário Agustina Bessa-Luís e vice-presidente da sua direcção, membro da Academia Lusófona Luís de Camões e do Instituto Fernando Pessoa. Como docente e investigadora tem colaborado com outras instituições de ensino superior, em Portugal, Brasil, e vários países Europeus. Cooperava com várias Câmaras Municipais, particularmente com a do Porto, onde é deputada Municipal e preside a Comissão de Toponímia. Faz parte do Conselho Editorial e / ou Científico de várias revistas, jornais e outras publicações e integra comissões científicas de colóquios, congressos e outros eventos realizados em Portugal e no estrangeiro. Ao momento, por convite nominal, é responsável pela área da Literatura do *Grande Dicionário de Língua Portuguesa* da Academia das Ciências de Lisboa que se encontra em preparação. As suas áreas de investigação privilegiadas são a Literatura Portuguesa Contemporânea bem como as relações que esta estabelece com as artes plásticas, a 7.ª arte (interartes) e as ciências, e o jornalismo cultural. Nas suas publicações inscrevem-se cerca de 50 livros e mais de 200 artigos resultantes da investigação científica nas áreas acima referidas. Dedicava-se ainda à crítica de arte colaborando com artistas plásticos.

¹Adaptação do título *Conspiração contra a América* de Philip Roth.

²Título de obra de Philip Roth.

**Entrevista a Mário Cláudio por
João Morgado**



João MORGADO
Escritor

O Processo Criativo do Escritor

Introdução

Ler um livro é já entrar na maior das intimidades de um autor – é morder-lhe as ideias, os sentimentos. “Mas se a obra está publicada, essa é uma invasão de privacidade consentida”, diz Mário Cláudio. Propus-me então ir um pouco mais além, invadir a sua casa, respirar o ambiente que o envolve no dia-a-dia, olhar para as fotografias que tem na sala a recordar instantes e pessoas, as pinturas a óleo – algumas com o seu rosto, os livros que saltam dos móveis e invadem as paredes com um exército de letras que ele escreveu, e que outros escreveram, porque é um leitor por excelência, porque é um estudioso, e disso quisemos saber... o que lê? Como lê? O que escreve? Como escreve? – Dito de outra forma, inquirir o seu processo criativo como autor....

Mas, primeiro, como um polícia de fronteira, veio o cão pedir a nossa identidade, farejar-nos, revistar-nos, dar o seu assentimento. E só quando se retirou, veio Mário Cláudio de mão estendida para um passou-bem, informal, de sorriso sereno, disponível para a conversa.

– Onde me sento? – pergunta.

Como se aquela não fosse a sua casa, o espaço íntimo onde pode andar de chinelos, como se não fôssemos nós os convidados, os intrusos a roubar meia hora de conversa, uma conversa que resolvi partilhar em vídeo com todos vocês...

Se é verdade que nenhum autor pode queixar-se da invasão de privacidade por parte de quem lê a sua obra, Mário Cláudio começa por sublinhar que muitas vezes “pode queixar-se é de que haja uma distorção da sua privacidade, através de leituras que poderão ser atraíçantes”. Ou seja, por vezes nas

“entrelinhas lêem-se coisas que as linhas não consentem”. É a imaginação de quem lê a tentar encontrar conexões, nem que para isso acrescente linhas, pontos, ideias que não correspondem ao intuito do autor. Fala do que sabe, pois além de escritor é, antes de mais, um ávido leitor, compulsivo mesmo. Lê de tudo, segundo as suas palavras. Por vezes até se lê a si próprio no que escreve. “A escrita é um processo de auto-identificação (...) Mas não há retratos perfeitos da identidade do que quer que seja que nos saia das mãos. O autor é sempre um outro...” É o jogo das máscaras que nos persegue, da criação artística a uma simples conversa social.

Descobrir Mário Cláudio é espreitar através de inúmeras máscaras, já que escreve romances, mas também novelas, poesia, crónicas, ensaios... uma dispersão onde luta por manter uma unidade dentro de si à medida que se expõe, criando e deixando cair as máscaras. “Mas não tenho nenhuma garantia de que isso aconteça”, confessa. Talvez por isso cuide o mais que pode do seu legado, trabalhando os textos, aprimorando os conteúdos, batalhando à procura das ideias e das palavras certas para lhe dar forma. Um trabalho meticuloso, umas vezes depurando a escrita – “liquido parágrafos inteiros” –, outras vezes acrescentando novos elementos. São por isso textos “elaborados que precisam de alguma decifração”. No seu ponto de vista, é esta sofisticação que oferece “garantia de alguma perenidade” às obras, ainda que seja este um conceito “muito relativo”, faz questão de sublinhar. A sua preocupação é que a “autenticidade” seja a linha condutora da sua produção literária, dure ela o tempo que durar. Uma “autenticidade” que tem de ser entendida habilmente. “O trabalho é autêntico, mas não significa que aquilo que eu faça seja autêntico, porque se fosse autêntico não seria ficcional. Há dois conceitos de autenticidade, eu tenho que fazer aquilo que, embora seja inventado e fantasiado, é aquilo que corresponde àquilo que eu sou. Isso é que é a autenticidade”, conclui.

E os temas? De onde surgem? “Tropeço neles”, afiança Mário Cláudio. São as coisas do mundo que lhe chamam a atenção, pode ser um ensaio académico ou uma simples notícia no jornal diário. Temas que por vezes ficam “em banho-de-maria anos e anos”, enquanto trabalha noutros projectos, recolhe outros elementos enriquecedores, ou tropeça noutros temas que estabeleçam conexões. Há um tempo certo para tudo. Mas quando esse tempo chega, trabalha de forma metódica “como um amanuense” durante as horas que se impõe para trabalhar. “Na fase da minha maturidade física, levantava-me cedo, por vezes às cinco da manhã (...) o meu ritmo agora é mais económico das for-

ças, mas continua a ser de exigência pelo horário”. E é dentro desse espaço temporal que nos oferece os seus personagens e os seus sentimentos, o encantamento que procuramos nas suas obras, as viagens pelas almas dos outros para o redescobrir da nossa.

Entrevista¹



1. Mário Cláudio, obrigado por nos ter recebido em sua casa, na sua privacidade. Mas, de alguma forma os escritores já estão habituados a que entrem na sua privacidade, embora através da sua obra. Há uma invasão de privacidade quando lemos a obra de um escritor?

– Pode haver. Mas se a obra está publicada é uma invasão consentida pelo próprio autor. Nenhum autor se pode queixar de invasão. Pode é queixar-se de que haja uma distorção da privacidade através de leituras atraíçantes daquilo que o autor quis dizer e que não correspondem ao seu objectivo, aos conteúdos da obra.

¹Entrevista a Mário Cláudio por ocasião da homenagem *Colóquio Internacional Vida e Obra de Mário Cláudio* que teve lugar, na Universidade da Beira Interior, a 12 e 13 de novembro de 2015. Disponível em *Youtube*: www.youtube.com/watch?v=dIx-EzKtZzA. Entrevista gravada em vídeo, pelo que as respostas agora transcritas obedecem ao registo coloquial do encontro. A conversa teve lugar no dia 13 de setembro de 2015.

2. Um autor não escreve só sobre a sua vida, pode haver uma distorção na maneira como é interpretado...

– Sim. Por vezes, nas entrelinhas lêem-se coisas que as linhas não consentem, indo-se muito para além delas. Outras vezes, podem-se ler linhas que não estão lá, acrescentando o que era escusado. E também fugindo àquilo que era importante que se veja e as pessoas preferem não ver.

3. O que está numa obra, muitas vezes é o que pensa o escritor, o que viveu o escritor, mas também o que recolhe do mundo, de outras leituras, outras vivências. O que é que lê Mário Cláudio?

– Leio de quase tudo. Leio muita ficção, obras históricas...

4. No meio dessa leitura, quase compulsiva, como é que lê Mário Cláudio? Como leitor, tirando o simples prazer do livro, ou já como escritor, já a recolher informação, a ordenar o seu pensamento...

– Eu leio-me através da escrita dos meus próprios livros. A escrita é um processo de auto-identificação, aliás, como qualquer obra criativa é. Um encontro com o que somos, com o que julgamos ser. Mas a verdade é que nunca há um retrato perfeito dessa identidade através do que quer que seja que nos saia das mãos. O autor é sempre um “outro”, é sempre uma máscara. Não é só na autoria que essa máscara se revela, é também na nossa qualidade de puros agentes do mundo. Por exemplo, nesta conversa, há uma máscara sua e outra minha. Não é preciso praticar um acto criativo para que essa máscara se revele e, eventualmente, se interponha entre as pessoas.

5. O Mário é um homem de muitas máscaras, porque escreve crónicas, ensaios, romances... há uma dispersão que é consentida por si, ou há dentro de si uma unidade que reúne todas estas facetas?

– Espero que haja essa unidade, essa coerência. Eu luto, inclusivamente, para que ela seja preservada. Mas não tenho nenhuma garantia de que isso aconteça. Há uma coisa que eu sei – julgo que me que acontece –, ao longo dos anos as máscaras vão caindo. Mesmo que a actividade continue relativamente transbordante, praticando vários géneros ao mesmo tempo, publicando nos jornais, publicando livros, eventualmente tendo uma ou outra peça representada, mesmo apesar de isso acontecer, creio que com o andar dos anos, o rosto começa a tornar-se mais nítido. Vamos libertando algumas excrescên-

cias. Nem sempre isso será bom para a escrita. Não acho que a minha escrita se tenha ressentido disso, mas admito que, em certos casos, a escrita por esse sentido de simplificação, perca alguma da sua espessura.

6. Quando está a escrever, escreve de uma forma corrente ou volta ao texto para o trabalhar, para o depurar... ou para o complicar?

Nunca escrevo de forma corrente. A tendência é sempre de reelaborar o texto. Nunca está perfeito, nunca estará perfeito. Sei que isso acontece, mas procuro aproximar-me o mais possível daquilo que me interessa deixar escrito. Há autores que escrevem libertando o texto de excrescências, e outros que escrevem inserindo novos elementos. Por exemplo, o Proust correspondia ao segundo tipo de autores, e 5:02? ao primeiro. Eu sou um caso intermédio, pois se tenho tendência para liquidar muitas das coisas que escrevo, por vezes parágrafos inteiros, também acontece ter de meter coisas que não estavam lá originalmente.

7. Quando está a ler outros autores, acontece-lhe parar e regressar à sua escrita porque lhe surgiu uma nova ideia, uma nova palavra, um novo conceito?

– 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.

8. Como lhe surgem novos projectos? Por vezes, há autores que dizem: *são as ideias que vêm ter comigo, há uma luz que comanda a minha mão...* Como é que funciona com o Mário Cláudio?

– Eu não procuro. Geralmente tropeço neles. São coisas que vêm ter comigo.

9. Coisas que lhe chamam a atenção...?

– Eu sou como sou. Tenho aquela conformação. E aquelas coisas vêm ter comigo, dizem-me algo. Outras não será vulgar chamarem-me a atenção...

10. E quando uma ideia lhe chama a atenção, como é depois o processo criativo? Há uma fase de incubação, de estudo? Ou começa logo a escrever?

– Às vezes, há uma fase de incubação que dura anos. Um projecto pode ficar em *banho-de-maria* anos, anos e anos, enquanto se está a trabalhar outros projectos... Por exemplo, eu escrevi uma história sobre um jovem que andava numa faculdade do Porto e tinha assassinado a namorada. Isso foi alguma coisa que eu li no jornal e que me ficou na lembrança durante anos e anos. E um dia aquilo ressurgiu porque aquilo se enquadrava num projecto que eu tinha – uma trilogia – em que abordava as relações dos indivíduos com o poder. E então surgiu nessa altura.

11. Qual é o seu ritmo de trabalho? É metódico? Tem horários fixos...?

– Sou muito metódico. Trabalho como um amanuense durante as horas que me imponho para trabalhar. Agora, já não me levanto cedo, porque não me apetece tanto, mas, na fase da minha grande maturidade física, levantava-me cedo, mesmo muito cedo. Às vezes, às cinco da manhã e começava a trabalhar a essa hora. E ia pela manhã fora. A tarde era, sobretudo, para leituras...

O meu ritmo agora é um pouco mais económico das forças, mas continua a ser de grande respeito e exigência pelo horário por mim estabelecido.

12. Há quem diga que o Mário Cláudio tem uma escrita que não é acessível, que é complexa na estrutura, no léxico... pensa nisso ou é-lhe indiferente?

Para mim é acessível. E as pessoas que gostam do que eu escrevo também sentem essa acessibilidade. Mas eu não tenho essa preocupação de escrever difícil ou escrever só para uma minoria. Mas essa dificuldade que refe nos textos elaborados, que precisam de alguma decifração, do meu ponto de vista, são alguma garantia da perenidade – que é sempre muito relativa – dos textos. Mas os autores que ficam de cada época são muitíssimo poucos. E mesmo

aqueles que duram cem, duzentos, trezentos anos, daqui por oitocentos, mil anos – que são uma gota de água na história do mundo, não é? – Ninguém se lembra deles. Interrogo-me, por exemplo, quem é que se vai lembrar de Eça de Queiroz quando chegarmos ao ano 4 000? Já aconteceu tanta coisa! Os livros até já devem ter desaparecido, deve haver outras formas... Veja o que nos chegou do mundo grego, do mundo romano; foi escassíssimo em relação ao que se produziu na época.

13. Não vamos para os anos 4 000, mas vamos para mais 20 ou 30 anos. Qual é a linha que define Mário Cláudio, da sua obra, do seu trabalho?

– Tenho dificuldade em responder a essa pergunta. Aquilo que eu procuro realizar é um trabalho com alguma autenticidade. Mas esta palavra, *autenticidade*, tem de ser entendida habilmente. O trabalho é autêntico, mas isso não significa que aquilo que eu faço, seja autêntico. Porque se fosse autêntico não seria ficcional. Há aqui dois conceitos de autenticidade completamente diferentes. Eu tenho que fazer aquilo que, embora seja inventado e fantasiado, é aquilo que corresponde àquilo que eu sou. E isso é que é autenticidade!

Setembro de 2015,
João Morgado

Nota Biobibliográfica

João Morgado nasceu em 1965, em Aldeia do Carvalho, Covilhã. Poeta e romancista, é formado em Comunicação pela Universidade da Beira Interior e tem um mestrado em Estudos Europeus na Universidade de Salamanca, Espanha, e uma pós-graduação em Marketing Político pela Universidade Independente/Universidade de Madrid. Trabalhou como jornalista e, para além da imprensa regional, escreveu no diário “Público” e semanário “Sol”. Actualmente, é consultor de comunicação nos meios empresariais e políticos. Assumiu o cargo de Chefe de Gabinete do Presidente da Câmara de Belmonte. Na literatura, afirmou-se com dois romances: «Diário dos Infiéis», 2010, e «Diário dos Imperfeitos», 2012. Estas duas obras foram posteriormente adaptadas ao teatro pela ASTA – Associação de Teatro e outras Artes. Lançou

recentemente a obra «VERA CRUZ» sobre a vida desconhecida de Pedro Álvares Cabral. É coordenador do Festival Literário de Belmonte – DIÁSPORA. Recebeu os seguintes prémios: Prémio Nacional de Literatura LIONS 2015, Prémio de Poesia Manuel Neto dos Santos 2015, Prémio Literário Fundação Dr. Luís Rainha Correntes d'Escritas 2015, Prémio Literário Alçada Baptista 2014, 2.º Prémio Concurso Literário Dr. João Isabel, 2013, Prémio Literário Vergílio Ferreira 2012. Livros escritos por João MORGADO – ROMANCE: 'Vera Cruz', Biografia de Pedro Álvares Cabral, Clube do Autor, 2015; 'Diário dos Imperfeitos' (Prémio Literário Vergílio Ferreira 2012), Editora: Kreamus – 2012; 'Diário dos Infiéis', Editora Oficina do Livro (LEYA) – 2010. CONTOS: 'O Pássaro dos Segredos', Conto Ilustrado, Editora Kreamus, 2014; 'Meio-Rico' – Contos, Editora Kreamus – 2011; 'Falstaff e o Vinho de Roda' – Conto, In: Contos com Vinho da Madeira Edição Instituto do Vinho da Madeira (Colectânea) – 2009. POESIA: 'Para Ti', Editora Kreamus, 2014. COLECTÂNEAS DE POESIA: 'Poesia Arte', Edições Oz, 2015; 'Marginália', Ed. Edita-me, 2015; 'Água de Doze Rios', Ed. Coisas de Ler, 2012; 'Colectânea de Poesia Contemporânea da Beira Interior', Coordenador e Co-autor, Editora: Kreamus – 2000. FOTOGRAFIA: 'Covilhã e a Estrela', Coautor (Texto) Fernando Chaves (Fotografia), Editora Kreamus – 2001. ESTUDO: 'Covilhã e a Imprensa – Memórias de um século: 1864/1964', Editora, Associação Nacional de Imprensa Diária e Não Diária – 1998.

Capítulos

“O importante é acreditar que em cada escrita há várias frequências de leitura e não procurar a dificuldade por si mesma, o que seria uma atitude estéril e arrogante. É preciso escrever com espessura bastante para que os textos possam suscitar leituras diferentes ao longo dos tempos”.

Mário Cláudio, in Laura Castro (coordenação e recolha de textos), *Mário Cláudio. 30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Livraria Modo de Ler, 1999, p. 24.



Agnès LEVÉCOT
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

I. Tocata para dois Clarins: do Eu Autobiográfico à Biografia Colectiva

L'autobiographie s'inscrit dans le champ de la connaissance historique (désir de savoir et de comprendre) et dans le champ de l'action (promesse d'offrir la vérité aux autres) autant que dans le champ de la création artistique.¹

Tocata para Dois Clarins de Mário Cláudio² pode ser recebido, em certa medida, como uma ficção autobiográfica, ou “protobiográfica”, segundo a expressão do próprio autor, já que as duas personagens principais, Maria e António, foram confessadamente inspirados pelos pais do escritor. Porém, Mário Cláudio escreve aqui já não como testemunho da sua vida, mas sim com o distanciamento de um historiador que retrata os tempos em que ele nasceu e viveu os seus primeiros anos. O romance deve então ser lido como uma meta-ficção historiográfica em que as personagens narradoras, que se exprimem na primeira pessoa, representam metonímica e ironicamente as mentalidades da época retratada, sendo que a memória aqui ficcionalizada remete mais para o coletivo do que para o individual.

¹LEJEUNE, Philippe, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil, 2005, p. 39.

²Edição de referência: CLÁUDIO, Mário, *Tocata para Dois Clarins*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992.

Antes de qualquer comentário, convém lembrar o espaço diegético do romance. António e Maria, de famílias pequeno-burguesas do Porto, celebram o noivado em Agosto de 1936 e casam quatro anos mais tarde. Decidem então passar a lua de mel em Lisboa com o objetivo de visitar a Exposição do Mundo Português. Cada um deles, alternadamente, apresenta a sua visão de quanto viu e ouviu entre o ano 1940 e os meados dos anos 70. Nestes relatos retrospectivos, ambas as personagens convocam grandes e pequenos acontecimentos da vida nacional e internacional que nos dão a conhecer o ambiente daqueles quase quarenta anos marcados pelo Estado Novo, pelo 25 de Abril e pelo processo de descolonização.

A dificuldade em fazer uma classificação genológica deste texto levar-me-á a questionar primeiramente a sua dimensão autobiográfica para relacioná-la a seguir com a sua dimensão memorialística e irónica que o faz verter na categoria da metaficção historiográfica.

Dimensão autobiográfica



Mário Cláudio, com os pais, aos 8 meses, Rua Júlio Dinis.

Atendendo à primeira definição da autobiografia de Philippe Lejeune no seu famoso ensaio intitulado *Pacte Autobiographique*, vemos que ela não responde às características do texto de Mário Cláudio: para o estudioso, a auto-biografia é uma «Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando acentua a sua vida individual e em particular a história da sua personalidade»³. Se o romance aqui em estudo é, de facto, uma narrativa retrospectiva, não o é exclusivamente da vida do autor, e ainda menos se revela evocativo da sua personalidade. Acrescenta P. Lejeune que para que um texto seja autobiográfico, é preciso que haja identidade entre o autor, o narrador e a personagem⁴. Ora, se podemos aplicar um conceito de identidade alargado à relação existente entre as nossas personagens e o autor, como veremos a seguir, constatamos que a narração não é explicitamente

³LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 14.

⁴*Ibid.*, p. 23.

da responsabilidade dele, mas sim de dois personagens-narradores, Maria e António, cujas vozes alternam conforme cada capítulo.

No entanto, prosseguindo o seu raciocínio, o teórico francês alarga a noção de romance autobiográfico explicando que o é “qualquer texto de ficção em que o leitor pode encontrar razões de desconfiar, a partir das semelhanças que pensa adivinhar, que haja uma relação identitária entre o autor e a sua personagem, mesmo que o autor tenha escolhido negar essa identidade, ou, pelo menos, não afirmá-la”⁵. Com a ajuda de outro estudioso francês, Eugène Nicole, que escreve, na senda de P. Lejeune, que a “autobiografia se refere principalmente, senão exclusivamente, a pessoas ou a lugares reais, ligados de qualquer maneira à vida e à memória do autor”⁶, podemos incluir o nosso romance no género da ficção autobiográfica.

Efetivamente, todo o peritexto e o conhecimento que temos da vida do escritor confirmam a coincidência existente entre a história das personagens e a sua. Aliás, nas entrevistas que acompanharam a publicação do romance, confirma o próprio autor o seu anseio autobiográfico. Foi ele que qualificou o seu texto de “proto-biografia”⁷, declarando: “Senti a necessidade de alijar um certo peso da ancestralidade próxima, de me libertar de um determinado peso da história familiar”⁸. E é claro que, fazendo nascer o filho de António e Maria no mesmo ano que ele próprio (1941) e dando-lhe o mesmo nome de batismo, Rui (revelado apenas no final do romance)⁹, Mário Cláudio inscreve deliberadamente o seu romance no pacto autobiográfico¹⁰.

Contudo, um leitor atento não precisa de ir até à última página do livro para encontrar indícios autobiográficos. Tomemos por exemplo a evocação das origens da sua família, que o escritor evoca em outra entrevista, evocação que faz verter este romance na sub-categoria, definida por Georges May, de “digressão genealógica”¹¹:

⁵LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., 1996, p. 25.

⁶NICOLE, Eugène, « Le texte onomaturge », in Yves Baudelle et Elisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Nom propre et écriture de soi*, Les presses Universitaires de Montréal, 2011, p. 22.

⁷Mário Cláudio publica “Tocata para Dois Clarins”, in *Capital*, de 5 de Dezembro de 1992.

⁸Entrevista de José Jorge Letria, “Os Clarins da Memória”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 15 Dez 1992, p. 10.

⁹O nome de nascimento de Mário Cláudio é Rui Manuel Pinto Barbot Costa.

¹⁰TAVARES, Miguel Sousa, *Mário Cláudio*, in *LER* n.º 59, Verão 2003, p. 30.

¹¹MAY, Georges, *L'autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 129.

entrevista

A minha família era muito “misturada”, mesmo a que me estava mais próxima: castelhano, irlandês e francês... A minha avó era filha de um castelhano e de uma francesa que, por sua vez, era filha de um castelhano e de uma descendente de um francês e de uma irlandesa. E a minha avó casou com um português. Foi com esta minha avó que eu fui educado, e isso deu-me, durante muito tempo, um problema de identidade.

Além disso, sem se adiantar tanto no romance, um leitor atento questionará o uso da primeira pessoa do plural logo nas primeiras linhas que, aliás, remetem para um discurso memorialístico opondo logo o passado histórico individual ao presente de enunciação: “Nas noites de Verão, quando não havia vento, tínhamos por costume, como outras famílias, passear no Palácio de Cristal. Agora, é aquela alameda, entretanto ladeada por barraquinhas de tómbola e por stands de amostras, um vasto espaço de desolação” (TPDC, 11). O possível equívoco acerca da identidade do narrador autodiegético é, no entanto, logo dissolvido pela indicação de o narrador ser uma “rapariga” (l. 14). Mas isso não impede que o uso da primeira pessoa, desta vez no plural, regresse em força no segundo capítulo:

Se lhe [Salazar] perguntarmos, [por isso], para onde se dirige, que estrela ilumina a trajectória dos seus passos, poderemos estar cientes de que nos responderá, com a férrea segurança dos seres de ténpera inquebrantável, “Eu tenho confiança, eu tenho a certeza de que o doce País, que nós somos, quer realmente salvar-se. (TPDC, 37)

Neste discurso paródico do discurso salazarista pregando a união nacional, o “nós”, que remete para a comunidade lusa, integra os dois narradores no contexto histórico. Parece portanto que estamos perante um tipo de texto

romance

Considerava eu, muito frequentemente, que aquele rapazinho mínimo, de facto, não nos pertencia exclusivamente. Nas suas veias delgadíssimas, corria um sangue que, temperado pelos genes de outras etnias europeias, descarregadas na taça da portugalidade, era predominante e caracteristicamente lusitano. (TPDC, 109)

que Bruno Blankeman qualifica de *récit transpersonnel*, ou seja “aquele que constrói uma identidade textual que se articula com a história dos outros ao mesmo tempo que se dissolve nela”¹². A síntese que o teórico faz deste conceito aplica-se perfeitamente ao nosso romance: “Na narrativa transpessoal, um só se pode enunciar por projeção nos outros”¹³, acrescentando que este tipo de relatos “dissolve a identidade nos laços de genealogia familiar ou literária parcialmente esquecidos, e logo parcialmente reinventados”.

No caso deste romance, a reinvenção passa pelo processo memorial que, como em grande número da produção romanesca portuguesa do mesmo período¹⁴, se desenvolve diegeticamente a nível individual: como referido anteriormente, as duas personagens, em capítulos distintos¹⁵, rememoram o seu passado individual, conforme a sua experiência e as suas sensações. As recordações são muitas vezes desencadeadas ou suportadas por vários elementos materiais que foram conservados até o presente de enunciação, entre os quais os retratos fotográficos tirados durante a viagem de núpcias a Lisboa, e o guia oficial da Exposição do Mundo Português: estes objetos possibilitam a ligação entre passado e presente, e criam uma tensão entre domínio privado e domínio público, entre individual e coletivo, tensão essa que abre para a dimensão historiográfica do romance.

Dimensão historiográfica

Por um lado, os retratos foram tirados no Terreiro do Paço, frente às colunas evocadoras dos tempos da glória lusitana, espaço que entretanto perdeu a sua grandeza histórica abrindo apenas para travessias que, ironiza o autor, são então muito menos prestigiosas por serem feitas em embarcações bem menos majestosas, as elegantes caravelas tendo sido substituídas pelos velhos e atarracados cacilheiros, as velas brancas pelo fumo pardo:

¹²BLANCKEMAN, Bruno, «Identités narratives du sujet, au présent: récits autofictionnels/récits transpersonnels», in Corinne Dornier (dir.), *Se raconter, témoigner*, Revue *Elseneur* n.º 17, Centre de recherche «Textes/histoire/ langages», Université de Caen, Septembre 2001, pp. 73-82.

¹³«Dans le récit transpersonnel, l'un ne peut s'énoncer que par projection en les autres».

¹⁴Cf. LEVÉCOT, Agnès, *Le roman portugais contemporain, Profondeur du temps*, Paris, L'Harmattan, 2009.

¹⁵Maria: cap. I, VI e VII, António: cap. III, IV, V, Maria e António: cap. IX, Nós: cap. II, VIII.

Por detrás de nós [...] adivinha-se o Cais das Colunas, ao morrer da tarde outonal, com uma azáfama de cacilheiros atarracados, que vão lançando, para o ar transparentíssimo, a sua mancha de fumo espesso, de um pardo fuliginoso. Entre a platibanda dos palácios ministeriais, no calcário branco, que evoca a peruca do Grande Marquês, e as ondas esverdeadas do Tejo, que esmorecem, sobre a escadaria de acesso à praça, numa babugem fosca, é toda a nostalgia portuguesa que transcorre. (TPDC, 79)

Por outro lado, o folheto que apresenta a grande exposição da glória lusitana acaba em mãos particulares, as do casal, como simples objeto-recordação, mero e trivial “souvenir” duma viagem privada. Sem ter consciência disso, pelo menos aparentemente, António sintetiza este movimento entre individual e coletivo no fim do capítulo III, quando qualifica o seu relato da visita à exposição de “espécie de privativa história universal” (TPDC, 79). De facto, veremos como neste processo de rememoração, os protagonistas dão-nos a ver tanto o seu percurso pessoal como o contexto em que este decorreu, superposição evidenciada pela data de nascimento do filho que corresponde à data do ataque a Pearl Harbour (7 de dezembro de 1941, TPDC, 195). Esta superposição não é de estranhar na medida em que o processo de rememoração não é um processo solitário, a memória individual sendo totalmente dependente da memória colectiva, como tão bem o demonstrou Maurice Halbwachs¹⁶. Na sua senda, a observação feita por Paul Ricoeur, em *Soi-même comme un autre*, é também particularmente relevante para a análise e a interpretação deste romance: “a memória perde-se nas brumas da infância; meu nascimento, e ainda mais o ato pelo qual fui concebido, pertencem mais à história dos outros, neste caso à dos meus pais, do que a mim [...]”, pois “a história de cada um e de numerosos outros se enredam”¹⁷. Aliás as rememorações das personagens Maria e António abrem abertamente para uma memória comum, pois elas são concebidas e reivindicam-se como testemunhas do tempo que é o seu: “De mil novecentos e quarenta e um, em cujo Outono nasceu e foi batizado

¹⁶Cf. HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Édition Critique par Gérard Namer, Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, Éd. Albin Michel, Paris 1997 (1^{ère} édition 1950, PUF); *Les cadres sociaux de la mémoire*, Postface de Gérard Namer, Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, Éd. Albin Michel, Paris 1994 (1^{ère} édition 1925, Alcan).

¹⁷RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1996, p. 190.

o nosso filho, até o presente, muito e muito testemunhei eu” (TPDC, 194). Se, como nos diz outro pensador do autobiográfico, Georges Gusdorf, “cada testemunho de si é testemunho duma época”¹⁸, a memória destas figuras, aparentemente orientada para dentro, na realidade o é para fora. Assim sendo, estas nossas personagens ilustram perfeitamente o pensamento de Pierre Bourdieu para quem a literatura tem a capacidade de “concentrar e condensar na singularidade concreta de uma figura sensível e de uma aventura individual, funcionando ao mesmo tempo como metáfora e metonímia, toda a complexidade de uma estrutura e de uma história que a análise científica deve desdobrar e desenvolver laboriosamente”¹⁹. Afinal, o percurso e os pensamentos destas duas personagens dão-nos a ver metonimicamente a sociedade e o tempo a que pertencem. Por isso António, consciente da dimensão social da sua vida, declara que não considera o seu filho como da sua exclusiva pertença (TPDC, 109)²⁰. Além da dimensão genealógica já referida, e da dimensão ideológica de tais palavras, a personagem acaba por confirmar assim a impossibilidade de o indivíduo se subtrair do coletivo.

Confirmando o cruzamento entre individual e coletivo, a história do casal tem como panos de fundo uma série de acontecimentos históricos comprovados, alguns dos quais emblemáticos.

- A invasão da Polónia pela Wehrmacht a 1 de Setembro de 1939, declaração da guerra pela Inglaterra à Alemanha 48 horas depois, primeiras bombas sobre Londres, Hitler desfilando em Paris (TPDC, 34);
- A presumível invasão de Portugal e sua hipotética entrada em guerra (TPDC, 32);
- A presença de refugiados em Lisboa;
- A luz de vigia permitida nas carruagens do caminho-de-ferro, tiras de

¹⁸GUSDORF, Georges, *Auto-bio-graphie, Lignes de vie 2*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 304.

¹⁹“[...] de concentrer et de condenser dans la singularité concrète d’une figure sensible et d’une aventure individuelle, fonctionnant à la fois comme métaphore et comme métonymie, toute la complexité d’une structure et d’une histoire que l’analyse scientifique doit déplier et déployer laborieusement” (BOURDIEU, Pierre, 1992, *Les Règles de l’Art*, Paris, Éd. du Seuil, p. 48).

²⁰Citado no início deste texto.

papel nos vidros das janelas e tinta azul nas claraboias, com medo dos bombardeamentos;

- Ameaça de ocupação dos Açores pelos EUA;
- Colmeia de espões em Lisboa;
- Auxílio inglês à União Soviética, Tobruck defendido por tropas coloniais inglesas;
- Retirada do exército italiano do império do Nagus da Abissínia;
- Previsão da libertação da Europa, em bloco, da responsabilidade da Grã-Bretanha;
- Importância de Churchill;
- Ataque de Pearl Harbour a 7 de Dezembro de 1941 (dia do baptizado do filho), fim do isolamento dos EUA, apoio das nações da América Latina.

Esses acontecimentos, apenas mencionados, raras vezes comentados, são referidos como clichés sobre ideias ou factos propagados pela *vox populi*:

Afirmava-se que, prisioneiro da sua banca, o Presidente do Conselho gastava noites e noites, sem sucumbir ao sono, magicando nos processos de nos livrar daquela viragem. (TPDC, 29)

Falava-se da libertação da Europa, já, em globo, como tarefa da responsabilidade da Grã-Bretanha. E os aviadores da Sua Majestade vinham apertar a mão, muito calorosamente, a Winston Churchill, considerado o maior orador parlamentar do século vinte, classificado como o gigante cuja consciência iluminava o mundo. (TPDC, 190)

Repare-se no uso das formas verbais impessoais que remetem para a ideia de transmissão indireta: *Afirmava-se que* (TPDC, 29); *Ouço dizer* (TPDC, 59); *murmurava-se* (TPDC, 107); *Não se ignorava que* (TPDC, 115). Estas expressões, assim como a expressão “se bem me lembra”, questionam a fiabilidade dos testemunhos e contrastam com a dita indiscutibilidade do discurso salazarista que nenhum comentário suscita da parte das personagens. Pois, em

princípio, o discurso ‘verdadeiro’ da testemunha se define em oposição a um discurso oficial que “mente”²¹. Este, posto na boca de testemunhas supostamente honestas, que não podem dizer senão a verdade, e que, não raras vezes, aparecem como ingênuas, é assim denunciado como mentiroso. As personagens são desta maneira mostradas como objetos da manipulação ideológica, vítimas da imposição duma memória coletiva predeterminada.

Assim sendo, *Tocata para Dois Clarins* reconstrói e ficcionaliza a memória coletiva daqueles tempos, enveredando para a crítica socio-histórica e historiográfica. Não se trata no entanto de demonstrar a falácia do Estado Novo já evidenciada pelos factos e expressamente indiciada a nível textual tanto pela descrição da desmontagem da Exposição do Mundo Português como pela derrota africana da família da irmã de Lídia.

O que nos parece mais importante neste texto é sim o questionamento da preservação da memória duma época caracterizada pela manipulação ideológica assim como a interrogação, mais alargada, quanto ao discurso da memória pública no século XX: pois, além de demonstrar como, no período em questão, a memória estava a ser manipulada pelos órgãos governamentais, o gesto de revisitar a Exposição funciona como um convite ao leitor contemporâneo para entrar em diálogo com o discurso historiográfico e, por extensão, para repensar também o papel do discurso oficial no presente.

A época referida é o período da Guerra Civil em Espanha, o início da Segunda Grande Guerra, e da consolidação do salazarismo em Portugal, com a exploração daquilo com que o Estado Novo pretendia moldar o imaginário português: os heróis, a gesta civilizadora, o império eterno... tudo isto resumido na Exposição do Mundo Português de 1940. Os quatro protagonistas do romance corporizam esse imaginário e os valores trabalhados e difundidos pelo Estado Novo (identidade nacional equiparada ao amor pátrio, força e determinação, orgulhosa solidão e proveitoso isolamento, austeridade, tenacidade e abnegação, subjugação e domínio). António interioriza-os como valores intemporais e absolutos que, remontando aos tempos mais remotos, fariam a especificidade do ser lusitano, e que, caricaturalmente, o pai identifica no filho recém-nascido:

Nas suas veias delgadíssimas, corria um sangue que, temperado pelos genes de outras etnias europeias, descarregadas na taça da

²¹LEJEUNE, Philippe, *JE est un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

portugalidade, era predominante e caracteristicamente lusitano. Da penumbra de um passado de cavernas florestais, atravessadas pelo cervo e pelo urso, vinham a ele desaguar os cromossomas de bravura dos guerreiros de Viriato. (TPDC, 109)

A personagem, embebida na ideologia salazarista, repercute o discurso oficial, evocando “os robustos heróis” (TPDC, 84) de quem sublinha os traços que se fixaram na memória mítica da História portuguesa, na tentativa de lhes encontrar um paralelo num possível presente a ser realizado pelos “varões do século vinte” (TPDC, 86), entre os quais o narrador naturalmente se inclui. Os seus modelos são aqueles que são ditados pela voz do Pai da Nação: Afonso Henriques, fundador da “mais antiga nacionalidade da Europa” (TPDC, 85), símbolo de força, de galhardia e de um puríssimo amor a Portugal; o Infante D. Henrique é um homem só, marcado pela falta de procriação (TPDC, 87-87), mas é exemplar no sonho náutico dos que levantaram o império (TPDC, 89); Vasco da Gama que tem a “virtude essencial dos que triunfam” (TPDC, 93) e uma notável capacidade de comando agregando autoritarismo e “caritativa humanidade”, “ordenando sem alarde, organizando sabiamente, concitando os relapsos, com certa estratégia, à serenidade e à concórdia” (TPDC, 93); Afonso de Albuquerque, que “sabia o que era mandar, e fazer-se obedecer, ser respeitado e temido, e estimado e erigido em orgulho da Raça” (TPDC, 96).

Contudo, o heroísmo dessas figuras dilui-se no realismo das descrições que lhes atribui os defeitos de qualquer ser humano. Depois de lembrado o quão maravilhoso e exótico aparecia o oriente para os europeus, com os seus “palácios branquíssimos dos marajás” e as “indígenas magrinhas, de coxas muito finas, fazendo tilintar, durante o amor, dezenas e dezenas de brincos e de braceletes” (TPDC, 97), Afonso de Albuquerque é mostrado como uma figura grotesca de um homem impotente sofrendo de um “fleimão no sexo” que o faz andar “de pernas escancaradas, apoiado aos braços de dois sikhs robustíssimos, os quais se revezavam em lhe limpar a saliva que, a todo o instante, lhe formava um salitre, na comissura dos beiços” (TPDC, 98-99), e cujas “barbas grisalhas, que lhe desciam, com extrema sobranceira, até ao cinturão” davam “guarida [a] parasitas vários, que a humidade tornava fervilhantes e aguerridos” (TPDC, 97). A destituição destas personagens históricas é mais tarde confirmada pela descrição da desmontagem da exposição, altura em que, metaforicamente, desaparecem estas imagens: “E vazios dos eméritos

protagonistas da nossa Gesta, ficavam os pavilhões, invadidos pela salsugem corrosiva, bufada pela ventania da foz do Tejo.” (TPDC, 170).

Por outro lado, o autor põe na boca de António comentários que reproduzem o discurso oficial desculpabilizando a nação portuguesa, realçando os “imensíssimos, horrorosos desastres, que decorriam da tremenda insensatez das nações” (TPDC, 117) ou as invasões francesas como causadoras da degradação dos costumes. Mas também desmistifica as descobertas sublinhando a ganância, a corrupção, atizada pelo lucrativo negócio das especiarias e pela transacção do ouro, ou ainda referindo ao parlamento como “variante de lupanar desconfortável” (TPDC, 120). E, através da voz do seu narrador que adota o ponto de vista salazarista, o autor pontua ironicamente:

E aqui está Portugal, agora, finalmente redimido, espalhando a paz e o progresso, pelo seu território sem fim, designado por se converter, a breve trecho, mediante essa inextinguível luz material, que o criador lhe concedeu, em espelho da Civilização, em balança do Mundo. (TPDC, 121)

O processo irónico, que consiste aqui em comparar mito com realidade, convida o leitor a refletir sobre a questão da transmissão da memória coletiva. Já no início do romance, a ironia aponta para a desconstrução da mitologia salazarista com o desenvolvimento de um discurso paródico que ocupa inteiramente o capítulo II do romance²² e que é anunciado logo na primeira frase: “ele [Salazar] vela incansavelmente, qual chama perpétua, pela sorte de todos nós” (TPDC, 35). Na construção do discurso interior de António, M. Cláudio recupera toda a argumentação do discurso do “pai da Nação” enfatizando-a: glorificação do tempo passado e dos heróis lusitanos, do Império, introduzindo inclusive algumas citações do próprio Salazar (TPDC, 47), argumentação assim resumida no fim do capítulo V:

Num prodígio, em conclusão, a que muitos assistiram, rodaria o sol vertiginosamente, sobre a terra de Portugal, deixando-nos

²²Discurso de tal maneira interiorizado por António que a visita da exposição do Mundo Português acorda nele ecos de expressões e versos aprendidos na infância e adolescência: “Dentro de mim, lendo as legendas e decifrando os símbolos, vogavam repetidas expressões, “ardor das batalhas”, “mar sem fim”, “porta do Universo”, “febre esgotante das Descobertas”, “rotas atlânticas”, “cinco continentes”, “força do braço e do génio”, “arraial, arraial, arraial por Portugal!” (TPDC, 76).

com a honra de havermos sido nomeados, outra vez, para depositários da mais preciosa, da mais penhorante, dentre as mensagens divinas. (TPDC, 123)

Mais do que “pastiche”, trata-se de um discurso caricatural cuja adjetivação hiperbólica não deixa dúvida quanto à intenção do texto de Mário Cláudio. Para exemplificação, apenas evocarei o uso recorrente de superlativos absolutos²³ que, não raras vezes, soam a ridículo de tão pouco adequados ou mesmo paradoxais, e que denunciam as falas propagandistas e manipuladoras: “secretária arrumadíssima” (TPDC, 35), “camponês sapien-tíssimo” (TPDC, 36), “gente piedosíssima (TPDC, 37), “comunidade vetustíssima” (TPDC, 41), “nossa essência individualíssima” (TPDC, 42), “artistas valiosíssimos” (TPDC, 43), “mãos delicadíssimas” dos oleiros (TPDC, 44), “o hino eloquentíssimo” (TPDC, 50), “abundantíssimo acervo” (TPDC, 52), “esmero invulgaríssimo” (TPDC, 53), “terníssimos pincéis” dos pintores (TPDC, 55), “vastíssimo certame” (TPDC, 57).

Para além disso e para acentuar o carácter manipulador do “dirigente supremo”, e sempre no intuito paródico, o autor põe na boca das suas personagens imagens intertextuais de que usou e abusou o discurso oficial. Assim, a sombra de Camões e de *Os Lusíadas* paira sobre o texto do início até ao fim, tal como pontuava a retórica do Estado Novo. A referência a *Os Lusíadas* é, por vezes, explícita: “Como nenhum outro, cronicou o nosso Luís de Camões esta aventura inigualável, povoando-a de deuses do Olimpo, inventando um Adamastor, relatando as batalhas e as tempestades e os escorbutos.” (TPDC, 95). Esta referência explícita regressa quando da desmontagem da exposição, em letreiros que no meio das ruínas ainda proclamam a gesta lusa:

E que reparasse, a toda a volta, naquele sinistro desarrumo, seria atraído, desde logo, pela intensidade das legendas escolhidas que, em lápides quadrangulares e em fitas esvoaçantes, pontuavam a extensão das vitórias passadas e dos deslumbramentos presentes. Eram as citações de *Os Lusíadas*, em letras góticas: “As armas e os barões assinalados”, “Cesse tudo o que a Musa antiga canta, / Que outro valor mais alto se alevanta”, “Se mais mundo houvera, lá chegara”. (TPDC, 173)

²³Este discurso mereceria, neste domínio, um estudo mais aprofundado que não cabe aqui.

Outras alusões ao grande poeta, menos explícitas, esperam o leitor no virar das páginas: ao Mar Tenebroso e “adamastores” (TPDC, 37), retomam-se versos e expressões do grande poeta seiscentista: “apagada e vil tristeza” repetido quatro vezes (TPDC, 145), “se mais mundo houvera, lá chegara” (TPDC, 51, 173). Na sua senda, logicamente havia de aparecer, embora de maneira menos explícita, o Fernando Pessoa de *Mensagem*, mais precisamente do poema “O Monstrengo”: “comparavam-no [o Presidente do Conselho] ao homem do leme, firme e sereno, perante a borrasca, aferrado à sua roda, com punhos de ferro, prontos a vencer ou a acabar”. (TPDC, 29). Também ouvimos ecos do poema “Mar português” neste excerto: “E fechavam os olhos, e cerravam os dentes, e recitavam interiormente, porque não eram insensíveis, em absoluto, aos filtros do gosto, os versos dos poemas célebres, que evocam as manhãs que o Império tece e as lágrimas salgadas de Portugal”. (TPDC, 142)

No entanto, quando se compara o presente com o passado, a realidade com o mito, através duma poética da ruína que reenvia para o total fracasso do regime, a gesta cantada pelos poetas recai no domínio do mito. Essa imagem da ruína é configurada pela desmontagem da exposição em que todos os elementos exaltados na primeira parte do romance, quando Maria e António visitam a exposição, se encontram agora em avançado estado de degradação e em via de aniquilação:

A decomposição dos pavilhões, nas peças que os constituíam, oferecia espetáculo pouco encorajante, para quem, como nós, previra e delinear, construía e expusera o que se tinha transformado em muito mais do que a imagem de um povo, inexcusável de grandeza, celebrando o seu triunfo retumbante, na história das civilizações. Perante os nossos olhos, desagregavam-se aqueles edifícios, a revelar as entranhas disseminadas do que fora, e não nos enganamos, o espelho da totalidade de uma raça fortíssima. E era como se presenciássemos o trucidamento de um corpo perpetuamente jovem, pelos implacáveis mecanismos da progressão do tempo. (TPDC, 165-166)

Os símbolos das glórias de outrora, anteriormente hasteados em discursos ou em exposições, jazem agora no chão lamacento:

[...] espalhavam-se, por uma área imensa, os emblemas da Pátria, esferas armilares de ferro e caravelas de estuque, cruzeiros de Cristo em tela e longas espadas de papelão, enquanto as areias da beira do rio, sopradas por um vento nefasto, voavam à sorte, de encontro aos alicerces daqueles transitórios imóveis. (TPDC, 167)

A ruína ganha também a realidade mais trivial, a “vida verdadeira”. Já fora anunciada quando da viagem que levava o casal a Lisboa, pois a noite que o comboio atravessa rapidamente pode ler-se como metáfora da eterna idade-média portuguesa: “Galopava a longa composição, julgada tão rápida que merecera o nome de “Flecha de Prat”, a investir, pela treva portuguesa dos campos cultivados, como se rasgasse as entranhas de um país adormecido, [...] no pesadíssimo torpor de uma idade-média eternizada. (TPDC, 63).

Mas, como já vimos, o fracasso da gesta lusa é também e largamente metaforizado (nos capítulos VI e VII ao cargo da narradora Maria que o relata a partir das cartas que ela recebe da irmã) pelo insucesso da experiência africana da família de Lídia, emigrada e retornada mais pobre do que quando partiu, fazendo perdurar, no entanto, o discurso do governo derrubado pelo Movimento dos Capitães, mostrando que os acontecimentos, por mais fortes e históricos que sejam, não mudam as mentalidades:

Os primeiros tempos do retorno foram uma interminável lenda, desfiada nostalgicamente, depois do jantar, com o Júlio lançado, como era do seu gosto, numa extensa dissertação. Regularmente iniciava-se ela, como numa ameaça cuspida, por estas palavras, “Mas eles que não pensem que vai ficar tudo igual, porque a história repete-se, e não faltará muito para que nos peçam, de joelhos, que voltemos a ajudá-los”. (TPDC, 156)

Vemos assim como a escrita paródica desvia o leitor do significado de superfície e se constrói na coincidência entre a intenção do autor e a interpretação do leitor: os últimos exemplos apresentados ganham força pelo facto de comprovarem a denúncia instilada no discurso paródico evocado nas páginas acima. Este desconstrói as certezas e faz com que vacilem as instâncias canónicas da verdade para questionar o processo memorial coletivo, desmascarando os pensamentos modelos, de ordenação e de auto-conservação que

podem, em qualquer época, tentar impor-se novamente. Explica Vladimir Jankélévitch: “A ironia, porque destrói sem reconstruir explicitamente, levamos cada vez mais para o além: convida o espírito a uma interioridade mais exigente e mais essencial”²⁴.

Como uma grande parte da produção romanesca portuguesa do mesmo período, este romance conta uma história questionando a História: a revisitação irónica da História recente de Portugal através da ficção apela aqui para uma reflexão de ordem epistemológica sobre a construção do discurso histórico, em particular sobre a dependência entre retórica, política e compromisso ideológico, sobre os processos de elaboração e/ou de preservação da memória coletiva e para um questionamento mais filosófico sobre a capacidade humana em resistir às forças manipuladoras.

[...] se a leitura histórica, feita por via de romance, chega a ser uma leitura crítica, não do historiador, mas da História, então essa nova operação introduzirá, digamos, uma instabilidade, uma vibração, precisamente causadas pela perturbação do que poderia ter sido, quiçá tão útil a um entendimento do nosso presente como a demonstração efectiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu²⁵.

Nota Biobibliográfica

Agnès Levécot é Maître de Conférences na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 onde leciona língua e literaturas portuguesa e africanas. Membro do CREPAL (Centre de Recherche sur les Pays Lusophones), integra atualmente dois projetos internacionais de pesquisa financiados pela FCT: *40 anos das Novas Cartas Portuguesas* e *Poetics of Selfhood*. No âmbito das suas investigações, participou de numerosos colóquios em França e Portugal. Publicou em 2009 na editora L’Harmattan, um ensaio sobre o romance português pós-25 de Abril (síntese da sua tese de doutoramento

²⁴*L’ironie, parce qu’elle démolit sans reconstruire explicitement, nous reporte toujours plus outre : elle reconduit l’esprit vers une intériorité plus exigeante et plus essentielle*, in Vladimir Jankélévitch, *L’ironie*, Paris, Champs Flammarion, 1964, p. 58.

²⁵SARAMAGO, José, « História e Ficção », in *Jornal de Letras, Artes e Ideias* n.º 400, 1990, p. 17.

sobre um corpus de 14 autores) intitulado *Le roman portugais contemporain. Profondeur du temps*. Publicou numerosos artigos e ensaios em revistas internacionais como *Colóquio de Letras*, *Abril*, *Convergência Lusíada*, *Via Atlântica*, *Mulemba*, *Carnets*, *Sigila*, entre outros.



Álvaro Manuel MACHADO
Universidade Nova de Lisboa

II. Mário Cláudio e Agustina: as «Afinidades Electivas»

Devo esclarecer, desde já, que não é meu propósito estabelecer aqui um mero e generalizante paralelismo, mais ou menos hábil e vistoso, entre a obra de ficção de Mário Cláudio e a de Agustina, tentando compará-los, ou antes, ficando por uma comparação de carácter estritamente formal, ou seja, uma redutora constatação. Parafrazeando um velho e, nessa altura, inovador princípio teórico de um grande comparatista francês, René Étiemble, faço notar que *Comparaison n'est pas raison* (título de um livro famoso de Étiemble, publicado em 1963).

Todavia, tendo convivido com a obra de ambos desde há muitos anos, pareceu-me importante analisar aquilo a que Goethe chamou «afinidades electivas» existentes entre os dois. Isto é, aquilo que poderemos detectar nas obras de Agustina e de Mário Cláudio, em geral, de elementos que exprimam sobretudo uma confluência do imaginário, em particular o chamado «espírito do lugar», cristalizado numa mitologia do Norte de Portugal (Porto, o Douro, o Minho), apesar de várias incursões pelo país e pelo estrangeiro. Mas detectar igualmente, por outro lado, filiações, ou antes, heranças literárias comuns, quer na literatura portuguesa, como as de Camilo e Raul Brandão, quer em literaturas estrangeiras, em particular a de Proust. E é isso que veremos, sem pretensões de fazer tese, claro...

1. Tempo perdido, tempo recuperado e «abismos»

Talvez seja útil começarmos, um tanto didacticamente, pelo próprio conceito de «afinidades electivas». Como é amplamente sabido e divulgado, sobretudo

em estudos de Literatura Comparada, o conceito goethiano de *Weltliteratur*, ou seja, de literatura universal, provém da obsessão de Goethe pelas unidades primordiais, os arquétipos universais que teriam fundado todas as línguas e todas as culturas, criando «afinidades subterrâneas e evolutivas», como diz George Steiner¹. Ao falar do seu célebre romance *As afinidades electivas*, publicado em 1809, Goethe evoca as «ciências da natureza», transpondo uma comparação simbólica da química para a sua «origem espiritual»². É evidente, por outro lado, que *As afinidades electivas*, romance escrito no início da velhice do génio alemão, tem mais a ver com *Werther*, é, de certo modo, um regresso a essa obra mítica do começo da criação literária de Goethe, do que com obras posteriores, consideradas «apolíneas». Mas, enfim, não vamos aqui aprofundar a análise desse romance de Goethe. Importa, isso sim, frisar que as «afinidades electivas» relativas à génese e ao processo de criação literária não se limitam às afinidades de estilo, de tema, de geração, nem mesmo às de heranças literárias ou de modelos literários comuns. Para além desses elementos heteróclitos e variáveis, elas fundamentam-se sobretudo, creio, num imaginário, mais ou menos obsessivo, relacionado com a sagração de um espaço e de um tempo que a memória mitifica. Ora, em Mário Cláudio como em Agustina, essa sagração caracteriza-se predominantemente pela já referida mitologia do Norte de Portugal, relacionada sobretudo com o «fantasma» camiliano e o imaginário oitocentista, como veremos mais adiante.

Dito isto, analise-se, ainda como uma espécie de intróito, o que poderá ser considerado circunstancial mas que nem por isso é menos significativo. Refiro-me a uma longa «conversa» entre Mário Cláudio e Agustina na casa desta, publicada em 14 de Janeiro de 1998 no *Jornal de Letras* (pp. 7 a 10), na sequência da atribuição do prémio União latina à autora de *A Sibila*. Ambos falam de literatura, claro, mas também da infância, de emoções, crenças, valores espirituais e até daquilo a que Mário Cláudio chama «abismos». Destaco alguns fragmentos que demonstram bem as afinidades entre os dois escritores, através do próprio quotidiano (já que falamos aqui de «vida e obra»...). Por exemplo, a questão bem proustiana da «procura» ou «recuperação» do «tempo perdido» através dos sentidos:

¹Cf. STEINER, George, tradução francesa de *No Passion Spent (Essays 1978-1996)*, *Passions impunies*, Paris, Gallimard, col. Folio, 1997, p. 125.

²Cf. GOETHE, tradução francesa, *Les affinités électives*, prefácio de TOURNIER, Michel, Paris, Gallimard, col. Folio, 1980, p. 339.

«M. C. – *Para mim, o motor da recuperação do tempo perdido é o olfacto. Isso varia muito. Para outros, é o gosto. Não sei como será no seu caso.*

A. B.-L. – Olhe, no meu caso, às vezes também funciona assim. Por exemplo, há uma coisa que encontrei no Garrett. Ele era um jardineiro extraordinário, tinha um pequeno jardim em Lisboa, vivia no que chamava “uma lura de coelho”, mas que tinha um jardim – mandava ir do Porto plantas–, e fala de uma planta cujo perfume eu nunca esqueci, a caneleira.

M. C. – *E havia também os cheiros da casa, o cheiro da cera para pôr no soalho, o cheiro do sabão amarelo.*

A. B.-L. – E os cheiros da comida, que nos sugestionavam, porque se cozinhava mais em casa, na chaminé.

M. C. – *Era mais demorado...*

A. B.-L. – Havia o fogão da cozinha e, ao lado, uma coisa com carvão, todo o dia.

M. C. – *Na casa onde eu vivia, na Rua de Júlio Dinis, uma daquelas casas clássicas do Porto, com três andares, uma cave e uma sobreloja que dava para o jardim, havia, justamente na cave, uma carvoaria.*

A. B.-L. – Onde as gatas tinham filhos.

M. C. – *Exactamente.*

A. B.-L. – Era um lugar quente e, por isso, as gatas procuravam-no.»

Depois há a questão das crenças religiosas, abordadas com ironia e mesmo um certo humor cáustico, principalmente da parte de Agustina:

«M. C. – *Uma das coisas que eu mais sentia, e isso vivia intensamente, era a imagem de Cristo crucificado. Porque, de facto, percebia perfeitamente aquele sofrimento. As esmurradelas e todas essas coisas por que passa uma criança, sentia aquela dor. A chamada dor moral, só muito mais tarde.*

A. B.-L. – Eu achava que aquele amor a Cristo era hipócrita. Porque pensava que, se tivesse filhos, ou um parente por quem sentisse muito amor, não queria o espectáculo do seu sofrimento diante de mim. A imagem do Cristo crucificado, achei-a muito teatral, sempre.

M. C. – Às vezes é muito grega também. Aliás, o cristo representado obedece sempre à regra de ouro. Nunca se vê um Cristo obeso, ou pequenino, é sempre um homem perfeito.

A. B.-L. – Atlético, até.

M. C. – Pois, e isso é o cânone grego, não é judaico.

.....

A. B.-L. – Sim. Lembro-me que uma vez encontrámos o padre Manuel Antunes. Fomos fazer uma viagem, onde estava também a Sophia de Mello Breyner [...]. Encontrámo-lo em Veneza. Aquilo dava sempre discussão, e a certa altura era sobre se Cristo seria belo ou feio, ou como era Cristo. Isto, para um jesuíta, tem sempre saída, claro. Dizia que havia momentos em que Ele se revelava em toda a beleza e outro tempo da vida d’Ele em que era perfeitamente anónimo, no meio da multidão. Eu achei bonita a definição... porque a Sophia queria que Ele fosse sempre lindo. Queria que fosse um grego, ai está.»

Ou ainda, na mesma longa conversa que a memória desencadeia, a evocação desses tais «abismos», experimentados sobretudo através da escrita, sendo Dostoievski um modelo comum a Mário Cláudio e Agustina:

«M. C. – Estava agora a lembrar-me do Alberto de Serpa, e ele uma vez, num grupo de pessoas que estavam a conversar, disse qualquer coisa como “eu, como escritor, tive uma vez uma alegria”. E alguém que estava a ouvir respondeu: “Ah, pelo menos ainda teve uma”. Normalmente, os escritores não têm nenhuma. A não ser aquela que deriva da própria escrita.

A. B.-L. – Pois é, e é a principal. Estar fechado num quarto ou numa sala, e para outros aquilo é impensável, estar ali fechado dias a fio, com livros de um lado e do outro, e no fim disso ter uma página, ou vinte ou o que seja, escrita. É qualquer coisa que não se troca por nada.

M. C. – Nem vale dinheiro.

A. B.-L. – Eu acho que isso é um verdadeiro estado de harmonia com o tempo, estamos integrados no tempo. Não estamos contra nem a favor. Apesar de que nós nunca sabemos o que está cá dentro.

M. C. – Nunca sabemos até onde podemos ir.

A. B.-L. – E esse saber é que é o verdadeiro conhecimento da natureza humana, ou o pressentimento, pelo menos.

M. C. – Quem dá bem essa dimensão dos limites é o Dostoievski. Esses abismos, uma espécie de vertigem.

A. B.-L. – Dá bem, e faz conhecer aos outros, enfim, essa capacidade».

Apesar de serem, sem dúvida, circunstanciais, as afinidades entre os dois escritores que aqui se exprimem não deixam de ser significativas. Mas passemos agora a uma análise mais, digamos, substancial da escrita, do imaginário e dos modelos literários (ou heranças literárias, se preferem) de ambos, sendo certo que as obras de Mário Cláudio e de Agustina são tão vastas que, aqui, apenas poderemos ficar por uma visão geral inevitavelmente limitada.

2. Modelos literários, espírito do lugar e estratégia lúdica

Começemos por Agustina e pelas obras matriciais. Antes de mais, *A Sibila*, romance que é uma espécie de marco (Eduardo Lourenço falou de «milagre») da literatura portuguesa contemporânea, sobre o qual muito se tem escrito e eu próprio, desde os anos 70 do século passado, longamente escrevi, romance sem dúvida nuclear no processo criador de Agustina, particularmente quanto à plena elaboração dum tempo narrativo novo na ficção portuguesa. Na sequência do que já sobre este romance escrevi e falando agora especificamente dos

modelos estrangeiros, relevo as marcas de Dostoievski e de Proust. Sobretudo as marcas do modelo proustiano, pela ambígua complexidade da personagem central e as suas labirínticas relações com os outros, inaugurando, através do espírito do lugar, os arquétipos temáticos do mistério e do hábito do ser num tempo e num espaço circulares, isto é, míticos. Hábito, note-se, no sentido em que Samuel Beckett, num ensaio fundamental mas muito pouco conhecido sobre Proust, dizia, relacionando hábito e memória: “La mémoire et l’habitude appartiennent à ce cancer qu’est le temps. [...] La vie est habitude. Ou plutôt la vie est une succession d’habitudes dans la mesure où l’individu est une succession d’individus.” E já agora, para citar ainda Beckett, ao comentar a manifestação do tempo narrativo através da causalidade, relacionando Proust com Dostoievski (e eu aqui Agustina com estes seus dois modelos decisivos), sublinhe-se como ambos tinham “un souverain mépris [...] pour la trivialité d’un enchaînement plausible”³. Em *A Sibila* como em *Os incuráveis* e *Ternos guerreiros* (neste último a temática e os personagens dostoiévskianos são mais evidentes do que nunca, como o serão mais tarde em *Antes do degelo*), os acontecimentos não se sucedem uns aos outros, antes infinitamente se combinam na memória, entre o quotidiano e o intemporal, o hábito e a loucura, a razão e o excesso (ou seja, o “escândalo” do Mal). Aí, como em Dostoievski e Proust, o ser humano surge dotado de misteriosos, inesperados poderes ocultos, que se manifestam nas circunstâncias mais invulgares, desencadeando um tempo imenso contido num instante de revelação, de epifania.

Digamos que, na transposição paródica para a contemporaneidade, Agustina soube assimilar o modelo dostoiévskiano (bem como o de Proust e outros) para melhor aperfeiçoar a sua característica estratégia lúdica.

Por outro lado, é a ironia que desencadeia em Agustina o diálogo frequente com Kierkegaard, aqui se acrescentando aquilo a que já chamei, a propósito de Kierkegaard e do mito de Don Juan, uma erótica do conhecimento⁴. Uma erótica ligada ao desejo que o instante consagra, tendo o próprio desejo efémero um efeito de sedução que leva ao êxtase, ou seja, à ilusão daquilo a que Kierkegaard, no *Diário dum sedutor*, chamava “impaciência eterna” – a paciência da própria criação estética. Neste sentido, temos, em *Os qua-*

³BECKETT, Samuel, *Proust*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, pp. 28-29.

⁴Cf. MACHADO, Álvaro Manuel, “O mito de Don Juan ou a erótica da ausência”, in *Do Ocidente ao Oriente. Mitos, imagens, modelos*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, pp. 13-29.

tro rios (1964) e *A dança das espadas* (1965), romances do ciclo *As relações humanas*, o exemplo paradigmático do personagem central, Clemente, o escritor. Trata-se de um personagem complexo, nitidamente construído a partir do conceito kierkegaardiano de sedução ambivalente: sedução erótica e sedução estética. Sedução nesse sentido do excesso narcísico que é o próprio risco da criação estética.

Em suma: desde *Mundo fechado* (1948) que Agustina desenvolve uma estratégia de modelização repetitiva, por vezes mesmo obsessiva. Estratégia de ambiguidade irónica e de essencial incompletude, mesmo quando esses modelos correspondem a uma leitura de paixão reprodutora. Ou seja: mesmo (e talvez sobretudo) quando eles ganham o estatuto de modelos catalisadores (ou melhor, produtores), modelos recorrentes que se projectam constantemente no espaço lúdico da ficção agustiniana, iluminando-o. Na sua dupla função intratextual e transtextual, eles servem um discurso frequentemente histórico-cultural, inserido num tecido narrativo de errância das ideias, errância paralela à da própria realidade ficcional, sempre marcada pela estratégia lúdica já referida, frequentemente auto-reflexiva.

Ora, todos estes elementos poderão, creio, ser encontrados em fases diferentes da obra de ficção de Mário Cláudio, principalmente a partir de *Amadeo*, culminando em *Tiago Veiga – Uma Biografia* e no recentíssimo romance autobiográfico *Astronomia* (cuja análise deixarei para uma próxima oportunidade, necessário que é criar uma certa distância temporal teórico-crítica).

Permitam-me que refira o facto de, já em 1985, num texto de recensão crítica a *Amadeo*, posteriormente incluído na colectânea de ensaios *A Abertura das Palavras*⁵, eu ter notado 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,

⁵«Mário Cláudio: «Amadeo ou a imaginação biográfica»» in *Semanário*, 20 de Abril de 1985. Cf. MACHADO, Álvaro Manuel, *A Abertura das Palavras. Ensaios de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 2007, pp. 145-149.

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».

Esse processo, já notado em 1985, evoluiu até *Tiago Veiga*, em que (para lá das afinidades com Agustina) 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. Vou concentrar nesse romance a minha análise geral da obra de ficção de Mário Cláudio relativamente à de Agustina. Note-se, desde já, que nele nada foi deixado ao acaso, ao longo de 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 pretenso génio desconhecido da poesia chamado Tiago Veiga).

Lembremos que, 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»⁶. Note-se que essa característica expandiu-se mais recentemente com duas obras que fecham o ciclo: *Retrato de Rapaz* (2014) e *O Fotógrafo e a Rapariga* (2015). Todavia, em *Tiago Veiga – Uma Biografia* os elementos comuns 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

⁶Cf. MACHADO, Álvaro Manuel, «Crónica pessoana», recensão crítica a *Boa Noite, Senhor Soares*, in *Expresso*, 17 de Maio de 2008, p. 38. Cf. *A Arte da Crítica*, Lisboa, Ed. Presença, 2011, pp. 163-4.

dos numerosos heterónimos e semi-heterónimos de Pessoa, se tornam, como é consabido, «drama em gente», na célebre definição do próprio Pessoa.

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»⁷. Nesse «enredo de perplexidades» avulta a sombra de 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 Cláudio⁸. Em *Tiago Veiga – Uma Biografia*, 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.»⁹. Passada a infância, com o seu aprendizado de «alfabetos da bruma»¹⁰, 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»¹¹, vem (outra marca camiliana...) o período de internamento no Seminário de Braga, com arrebatamentos místicos que coincidem com o brotar da seiva poética. 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,

⁷CLÁUDIO, Mário, *Tiago Veiga – Uma Biografia*, Lisboa, Dom Quixote, 2011, p. 11.

⁸Idem, *Camilo Broca*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2006. Cf. MACHADO, Álvaro Manuel, *A Arte da Crítica*, ed. cit. pp. 160-63.

⁹Idem, *Tiago Veiga – Uma Biografia*, p. 45.

¹⁰Idem, *ibidem*, p. 61.

¹¹Idem, *ibidem*, p. 63.

tentando-o um certo «esteticismo de atitudes, incompatível com o meio semi-narístico»¹².

Não vou aqui pormenorizar o desenvolvimento do romance, ao longo de numerosos e variados episódios da vida de Tiago Veiga, o que já fiz noutra altura. Quero apenas sublinhar uma referência a Agustina, já a caminho do final do romance. É dito aí que, na velhice, 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»¹³. Isto, claro, é Tiago Veiga que diz e não Mário Cláudio...

Concluindo, vem, sem dúvida, a propósito referir o significativo prefácio que Agustina escreveu em 2004 para o livro de Mário Cláudio *Triunfo do Amor Português*, divagação ficcional, entre lenda e realidade histórica, sobre amores míticos em Portugal, desde Pedro e Inês a António Nobre e Alberto de Oliveira, passando, como é óbvio, por Camilo e Ana Plácido. Desse prefácio destacarei, relacionados com as tais «afinidades electivas», dois temas: o sentimento religioso de culpa e a mitificação das memórias de infância. Quanto ao primeiro tema, Agustina é peremptória, invocando Camilo:

«[...]a culpa é o centro dos actos humanos, no qual o espírito se manifesta. É pela culpa, como excitante e fundador da pessoa, que o homem ascende aos chamados centros psíquicos e às suas funções do conhecimento como ser espiritual. [...] O amor à portuguesa, tema deste livro de Mário Cláudio, escrito de maneira vernácula e às vezes irónica, esclarece-nos sobre a importância da culpa nos caminhos do amor. Conta, e muito bem, os terrores de Camilo quando da morte de Pinheiro Alves, o marido de Ana Plácido. Estando ele a ler na cama, uma mão de ferro aperta-lhe a garganta [...]. É da culpa que ele retira a imaginação e o arrebatamento da sua escrita. Não há amor sem culpa.»¹⁴

¹²Idem, *ibidem*, p. 73.

¹³Idem, *ibidem*, p. 596.

¹⁴Idem, *Triunfo do Amor Português*, 3.^a edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2014, pp. 9-12.

Logo adiante, Agustina diz que Mário Cláudio é «constante na aliança entre a inteligência mental e a inteligência dos afectos»¹⁵, para depois se referir ao segundo tema: «tudo são memórias da infância. É com elas que o amor anuncia e cumpre os seus compromissos»¹⁶.

Parece-me evidente que Agustina, ao falar assim de Mário Cláudio, se refere às suas próprias obsessões criativas, reconhecendo-se no imaginário de Mário Cláudio. Haverá prova mais concludente, para lá de todas as diferenças, das «afinidades electivas» existentes entre Mário Cláudio e Agustina?

Nota Biobibliográfica

Nasceu a 4 de Maio de 1940, no Porto. É Professor Catedrático jubilado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Doutorado com “Doctorat d’État” em Literatura Comparada pela Sorbonne (Paris III), em 1985, tendo sido aprovado com Distinção e Louvor (“Très honorable avec Félicitations”), por unanimidade. Tese intitulada: *Les romantismes au Portugal - Modèles étrangers et orientations nationales*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986. – Dirigiu os Seminários de Mestrado em Literatura Comparada no Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1985-2010). – Foi director do Instituto de Estudos Românicos Comparados (IERC), que fundou em 1987 na Universidade Nova de Lisboa. – Foi maître assistant associé na Sorbonne (Paris III e Paris IV) e leitor do ex-ICALP na Universidade de Rouen de 1974 a 1976. Professor auxiliar e professor associado convidado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa de 1976 a 1982. Professor catedrático convidado na Universidade Autónoma de Lisboa Luís de Camões (UAL) de 1988 a 1998, tendo aí dirigido o Departamento de Línguas e Literaturas Modernas. – Dirigiu um curso de Literatura Portuguesa (tema: “Formação e evolução do Romantismo em Portugal, do pré-romantismo à Geração de 70”), como Professor Convidado, na Universidade de Salamanca (Departamento de Estudos Portugueses) no ano lectivo de 1992-93. – Ministrou um curso breve para alunos de licenciatura em Literatura Portuguesa na Universidade de Roma La Sapienza, patrocinado pelo Instituto Camões, em Maio de 1995. – Orientou numerosas teses de Mestrado e de Doutoramento na Universidade Nova de Lisboa e em co-orientação com professores das Universidades de Sorbonne (Paris III), Salamanca, Santiago de Compostela

¹⁵Idem, *ibidem*, p. 13.

¹⁶Idem, *ibidem*, p. 16.

e USP (Universidade de São Paulo – Brasil). – Integrou vários júris de Mestrado e de Doutoramento em universidades portuguesas e estrangeiras, bem como júris de equivalências, de provas de Agregação e de concursos públicos para Professores Associados e Catedráticos. – Participou com comunicações em inúmeros colóquios e congressos nacionais e internacionais, além de proferir conferências integradas em cursos de licenciatura, mestrado e doutoramento, destacando-se congressos internacionais realizados e conferências proferidas nas Universidades de Sorbonne (Paris III e Paris IV), Bordéus, Nice, Montpellier, Londres (King’s College), Oxford, Bristol, Colónia, Heidelberg, Aachen, Freiburg (Alemanha), Montréal e Toronto (Canadá), Massachusetts (Estados Unidos da América), Roma (La Sapienza e Roma III), Perugia, Salerno, Barcelona, Salamanca, Santiago de Compostela, Rio de Janeiro, São Paulo (USP), Bahia (UFBA), Brasília, UFMinas Gerais (Belo Horizonte), Porto Alegre (Brasil), Antilhas (Martinica), Las Palmas, Ilhas Baleares (Palma de Maiorca). – É autor de variadíssimas obras de ensaio, crítica e investigação científica.



Ana Paula ARNAUT
Universidade de Coimbra
Centro de Literatura Portuguesa

III. *O Fôtoçrafo e a Rapariga* (Mário Cláudio: o Labirinto das Paixões)

Resumo: Assumido por Mário Cláudio como o final de (mais) uma trilogia em que se pretende tratar da “coloração de sentimentos” envolvidos na “relação entre adultos e crianças, um campo agora minado por suspeições, umas vezes com fundamento, outras não”, *O Fôtoçrafo e a Rapariga* põe em cena o fascínio de Lewis Carroll por garotinhas, a quem gostava de desenhar e de fotografar seminuas. Porém, o universo biográfico-ficcional que se põe em cena progride numa constante tensão entre o que vulgarmente se comenta acerca do comportamento pedófilo de Carroll e diversas atitudes de Alice que, no caso concreto, parecem deslocar a *culpa* (ou, talvez melhor, as provocações dos jogos de sedução), do adulto para a criança.¹

Palavras-chave: sedução, transgressão, amor, erotismo, pedofilia

Abstract: Assumed by Mário Cláudio as the end of another trilogy in which he intends to treat the “coloring of feelings” involved in the “relationship between adults and children, a field

¹Inicialmente publicado em *Limite. Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía*. Vol. 10.1., 2016, pp. 165-178.

now undermined by suspicion, sometimes with reason, others without substantiation”, *O Fotógrafo e a Rapariga (The Photographer and the Girl)* puts in scene the allure of Lewis Carroll by little girls, whom he liked to draw and photograph almost nude. However, the biographical-fictional universe that is put in scene progresses in a constant tension between Carroll’s alleged pedophilia and diverse attitudes of Alice that, in this case, seem to shift the *blame* (or, perhaps better, the provocations of the seduction games), from the adult to the child.

Keywords: Seduction, Transgression, Love, Erotism, Pedophilia

Em certas ocasiões, tais e tantos como por aí andam imagens e objectos que me povoam a fantasia, a existência aparece-me como um gabinete de curiosidades.

Mário Cláudio, *O Fotógrafo e a Rapariga*

A perícia de Mário Cláudio para levar a cabo a (re)criação de vidas de personalidades mais ou menos nossas conhecidas, e por nós já assinalada em outras ocasiões², traduz-se agora na revisitação de duas figuras pertencentes a um universo real, é certo, ou não falássemos de biografia, mas um universo real necessariamente contaminado por laivos desse mágico encanto que só as histórias para crianças oferecem em dose talvez nunca suficiente. Não sendo embora de descodificação imediata e linear para todos os leitores, numa linha de indefinição que, em todo o caso, é resolvida no pequeno texto que compõe a contracapa, o título do novo livro do autor, *O Fotógrafo e a Rapariga*, aponta, contudo, pela junção do masculino e do feminino, para a (re)composição de um jogo afetivo, senão amoroso, que, de facto, a leitura da novela permitirá concretizar, ainda que, porventura, de modo enviesado.

Porém, antes de enveredarmos pelos (des)caminhos afetivos e/ou amorosos, e lembrando uma estratégia já usada em *Retrato de Rapaz*, em que a vida do pintor Leonardo Da Vinci se vai sobrepondo aos episódios protagonizados pelo discípulo anunciado no pórtico da obra (ARNAUT, 2015), cumpre assinalar que o desenrolar desta narrativa também acabará por desviar a expectativa

²Ver ARNAUT, 2002, ARNAUT, 2012 e ARNAUT, 2015.

criada pelo título (no caso de ela não ter sido já desviada pela foto da capa), que, pela precedência, dá a primazia ao fotógrafo Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), celebrado pelo pseudónimo Lewis Carroll. Conhecido este nome, não é difícil encontrar a correspondência seguinte, relativa à Rapariga: Alice Pleasance Liddell (1852-1934), fonte de inspiração para a escrita do surpreendente universo de *Alice no País das Maravilhas*, publicado em Londres, em 1865, pela MacMillan & Co³. Registe-se, aliás, que o próprio narrador, ou melhor, o narrador da parte central da novela, se encarrega de caucionar a importância primeira da personagem feminina ao eleger, para a designar, entre outros epítetos como “a miúda”, “a pequena”, a Rapariga” ou “a garota” (*passim*), a expressão “a nossa heroína” (CLÁUDIO, 2015: p. 29, 34, 39, 41, 46, 48, 49, 52, 55, 59, 67, 75, 76, 78), pelo pronome possessivo inscrevendo a regulação positiva da sua simpatia e, também por ele, convocando a nossa própria adesão a uma personagem que surge marcada pelo signo de uma linha de transgressão que do código das boas maneiras se estende ao código de comportamentos sociais esperados de alguém da sua idade.

Deste modo, e no âmbito de uma atitude talvez própria da criança que ainda é, sabemos de Alice a assentar “os cotovelos no tampo de mármore, desafiando assim o código a que devia submeter-se na sala de jantar, (...) lançando-se a comer o que lhe haviam colocado à frente” (CLÁUDIO, 2015: 24), ou, ainda, por ocasião de mais uma “patuscada ao ar livre”, encontramos a “a debruçar-se sobre o cabaz do piquenique, e a erguer a toalha branquíssima que cobre os comeres com que se acostumou a conviver em semelhantes situações”, num “atrevimento de mexer no que está quieto, e de desvendar o que se acha oculto”, numa “devassa” transgressora, enfim, que a perturba “deliciosamente” (CLÁUDIO, 2015: 26). É, justamente, nesta apetência para a perturbação deliciosa, imbuída de laivos de erotismo, que posteriormente a veremos a desafiar os códigos morais da sociedade conservadora em que vive,

³Segundo Morton N. Cohen, “Alice, became, in time, Lewis Carroll’s «ideal child friend» and the model for the heroine of the fantasy that he created, spontaneously, on July 4, 1862, when he and a fellow don, Robinson Duckworth, took the three Liddell girls on a rowing party. / Actually the story almost never got recorded. It was put onto paper only because, as Alice herself recalled in later years, «on the next day I started to pester him to write down the story for me.» She «kept going on on, going on at him» until he promised to set it down for her. The rest is history” (COHEN, 1989 [1982]: 24).

não só porque abertamente provoca o *Fotógrafo* mas também porque assume um modo de estar na vida – e nos sonhos – de nítida tonalidade sexual.

Antes de visitarmos os momentos em que tal nos parece acontecer, no entanto, e porque a nossa leitura acaba por instaurar uma tensão com o que vulgarmente se comenta acerca dos comportamentos de Charles Dodgson (a suspeição de pedofilia), cumpre salientar que o livro em apreço é claramente assumido como o final de (mais) uma trilogia⁴ em que, desassombradamente, Mário Cláudio pretende tratar da “coloração de sentimentos” envolvidos na “relação entre adultos e crianças, um campo agora minado por suspeições, umas vezes com fundamento, outras não” (CLÁUDIO, in NUNES, 2014: 10). *O Fotógrafo e a Rapariga* põe em cena, por conseguinte, o fascínio de Dodgson por raparigas impúberes, a quem, com o consentimento dos pais, gostava de desenhar e de fotografar seminuas⁵. No espaço da novela, as preferências etárias do *Fotógrafo* são colocadas, por exemplo, a propósito do modo como canaliza o olhar para as três irmãs Liddell (Lorina, Alice e Edith):

Tendo ultrapassado já em seu processo de crescimento o limite que o artista fixava como termo *ad quem* para a colocação da sua complacência, ignorava ele nesse tempo a seráfica Lorina, rasurando assim as lembranças de uma era em que a venerara como imperatriz de seus cuidados. E quanto à pequena Edith, distante ainda da fronteira que constituía o termo *a quo*, a partir do qual a sua figurinha se tornaria evidente ao contador de histórias, deixava-a este entregue a jogos solipsistas, e sem fim, que apenas mereciam a atenção da mais velha do trio (CLÁUDIO, 2015: 54-55).

⁴O primeiro título é *Boa Noite, Senhor Soares* (2008), classificado como novela, o segundo, *Retrato de Rapaz* (2014), classificado como romance.

⁵“Of the four nude images that have been rediscovered, we are most surprised by the image of Evelyn Hatch (c. 1878, fig. 3). She catches our eye and confronts us with her own gaze (not unlike Manet’s *Olympia*, 1863) as she lies before us sprawled as a tiny odalisque. As child-woman, posed like a courtesan, Evelyn reminds us also of Titian’s *Venus of Urbino* (1538) – not only in her pose but also in the treatment of the photograph which gives it the Venetianesque quality” (MAVOR, 1996 [1995]: 11-12). A dimensão erótica da pequena Evelyn, em paralelo com uma espécie de sexualidade animal (instinto domesticado pela idade adulta, segundo Freud), é apontada por Nina Auerbach, *apud* MAVOR, 1996 [1995]: 12.

Posto nestes termos, os gostos do também professor de Matemática no Christ College, em Oxford, sugerem, sem dúvida, a linha de suspeições a que também se refere Mário Cláudio. Uma linha que, apesar de parcialmente contrariada pela globalidade da narrativa, como veremos, encontra, ainda assim, eco em algumas situações que envolvem principalmente o ponto de vista e a sensibilidade de Lorina Hanna Liddell, mãe de Alice. Atentemos, para tanto, nas palavras escritas à “Querida Tia Pleasance”:

(...) a verdade é que o senhor Charles Dodgson, um competente mestre de Matemática, a trabalhar aqui, em Christ Church, sob a direcção de Henry, meu Marido, anda a trazer as minhas adoradas filhas, num tal estonteamento de emoções, e de entusiasmos, que um susto absurdo cresce galopantemente, dentro de mim. Conta-lhes histórias, entretém-nas com adivinhas, ensina-lhes charadas, e presenteia-as com tamanha soma de informações, que me surgem as raparigas mais sábias do que seria de desejar (CLÁUDIO, 201: 42 – itálicos no original).

O universo biográfico-ficcional que se põe em cena progride, portanto, numa constante tensão entre a inscrição de um comportamento que também a nossa moral classifica como perverso (não há como esquecer, como já sugerimos, as polémicas sobre as apetências de Dodgson) e diversas atitudes de Alice que, no caso concreto, parecem deslocar a *culpa* (ou, talvez melhor, as provocações dos jogos de sedução), do adulto para a criança.

A chave para esta hipótese de leitura parece ser caucionada, por um lado, e num primeiro nível, por uma Alice já adulta que, emprestando a sua voz a uma espécie de capítulo zero, confessa “*o delírio que um fotógrafo instilou em mim*” (CLÁUDIO, 2015: 20 – itálicos no original). Por outro lado, o modo como nos surge possível ler as indefinições deixadas pela orquestração novelesca em 3.^a pessoa – encaixada entre as vozes dos intervenientes no jogo de sedução – pode, talvez, ser justificado se convocarmos a voz do próprio Fotógrafo, a quem, em tom não menos confessional, cabe encerrar o livro. São, pois, vários os momentos em que, assumindo embora o fascínio por raparigas “mais novinhas” (CLÁUDIO, 2015: 85), sem que nenhuma se comparasse à sua Alice, porém (CLÁUDIO, 2015: 87, 88), Dodgson assume também o controlo imprescindível e a disciplina necessária à defesa “da queda nessas

tentações a que a minha índole sempre se revelaria tão atreita” (CLÁUDIO, 2015: 84). E, provavelmente por isso, não fica sem registo a assunção de não ter cometido os crimes de que o acusam (Cf. CLÁUDIO, 2015: 89).

É verdade que o narrador principal também não se inibe em reconhecer a pertinência de uma abordagem em que Alice é a presa, referindo-se, para esse efeito, às “manhas” ou à natureza de “caçador furtivo” do Fotógrafo, imagem também presente no momento em que, destacando-se “lentamente da irmã”, a câmara do Fotógrafo segue a Rapariga “como o Lobo que fareja o rasto do Capuchinho Vermelho” (CLÁUDIO, 2015: 35)⁶. Não é menos verdade, no entanto, como já dissemos, que, inadvertidamente ou não, é Alice quem protagoniza o jogo de sedução. Recuperemos, por exemplo, o momento em que, numa (con) fusão textual entre mundos, o de Mário Cláudio e o de Lewis Carroll, a imagem do Fotógrafo, visto por Alice como um coelho, permite bem mais do que a entrada no reino da fantasia e dos mágicos universos infantis:

Pela frincha das pálpebras da pequena, e debruçado sobre a câmara que encarrapitara no tripé, o Fotógrafo transformava-se num bicho ininteligível. Era um coelho branco, de pupilas cor-de-rosa, a agitar as compridas orelhas como uma tesoura por cima da cabeça, e que ia aumentando de tamanho, aproximando-se cada vez mais da miúda ensonada. Perante arremetida assim, e encolhendo-se na manta, a garota soltou um arrotzinho de sobressalto. Mas logo consentiu em que continuasse a impeli-la o torpor que dela se apoderara, tranquilo como a superfície da corrente que a ligeira chuvada estival aqui e além salpicava.

No reino desta menina, dominado por relógios de variada descrição, o surto de um coelhinho branco, e do mecanismo de bolso que o mesmo ostentava, não deveria suscitar a menor das surpresas. Mas tratava-se na circunstância de um contador do tempo do sonho, função que requeria um apurado engenho, e de aspecto especial. O relógio do Coelho marcava horas esdrúxulas, acertadas pelo movimento de uma agressiva lança que ascendera do entrepernas do Fotógrafo, ou do equivalente lugar anatómico do roedor de olhos cor-de-rosa (CLÁUDIO, 2015: 30-31).

⁶Ver, ainda, CLÁUDIO, 2015: 36: “o pobre do homem, tão correcto professor de Matemática como animador meio pímulas das crianças que lhe entravam na rede, libertava-se de si próprio, e do papel que andava a representar”.

Apesar de não ser inteiramente óbvio, dadas as evidentes contaminações com o discurso do narrador que, por vezes, parece distanciar-se do da Rapariga, consideramos que o ponto de vista que sobressai ao longo do excerto citado pertence a esta última. Assim sendo, a cor erótica que pinta as linhas finais, em estreita conexão com a consciência (precoce) que Alice vai tendo da sexualidade⁷, encontra-se em plena concordância, por exemplo, com o episódio em que “de papo virado para o ar”, a garota consente “em que as pernas se lhe descaíssem para uma e outra banda do suporte em que se equilibrava” (CLÁUDIO, 2015: 36), ou, ainda, com 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: 55)⁸.

Admitindo, então, que a Alice que povoa o imaginário da novela de Mário Cláudio se encontra num ponto de viragem entre a inocência infantil e os caprichos da mulher em que suspeitava estar a transformar-se (CLÁUDIO, 2015, 66)⁹, e que teria por consequência o desinteresse do Fotógrafo, não é difícil encontrar outros momentos que apontam para o erotismo latente da personagem. Referimo-nos agora ao *quadro* em que, tornado não coelho branco

⁷Concordando ou não com as suas teorias, é impossível não citar Freud, “To suppose that children have no sexual life – sexual excitations and needs and a kind of satisfaction – but suddenly acquire it between the ages of twelve and fourteen, would (quite apart from any observations) be as improbable, and indeed senseless, biologically as to suppose that they brought no genitals with them into the world and only grew them at the time of puberty” (*apud* MAVOR, 1996 [1995]: 10). Ver *supra*, nota 5.

⁸Sobre o dia do piquenique, o Fotógrafo recordará que “«O instante mais bonito foi à hora do chá (...), quando Alice, erguendo graciosamente as saias quase até aos joelhos, insistiu em se sentar na relva, e não na almofada em que Miss Prickett teimava que se acomodasse»” (CLÁUDIO, 2015: 49).

⁹Ver, a propósito, CLÁUDIO, 2015: 52: “pressentia que o corpo lhe andava a crescer com irreduzível celeridade, e que o sol da infância não lhe tardaria a declinar”.

mas Lagarta, em mais uma transformação parcialmente induzida pelo sono, o Fotógrafo volta a reocupar o imaginário erótico da personagem:

De olhos abertos na escuridão, e atenta a uma realidade que não pertencia ao sono, nem à vigília, a Rapariga apercebeu-se do avanço de uma criatura esquisita. Deslizando na própria gosma, e com vagares de temor e cálculo, a Lagarta ia trepando por um varão do leito infantil. (...) 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, o ouriço de uma castanha, o fóssil engastado na pedra de calcário, ou a cauda do esquilo que pulava de galho em galho. (...) 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 (...), e consentiu em que o bicharoco fumante se lhe alojasse ali, e exactamente entre os ansiados seios que muito em breve lhe cresceriam. No exacto momento em que a Lagarta alcançava o objectivo da sua penosa romagem, e se encolhia nele, como uma crisálida no casulo, o Fotógrafo ia desfazendo os atilhos que mantinham fechado o diário, descerrava-o cuidadosamente na página semi-preenchida, e apesar de haver soado já a meia-noite datava a entrada a redigir do próprio dia do piquenique (CLÁUDIO, 2015: 46-49).

Deixando de lado as óbvias referências ao simbolismo fálico da Lagarta e, por conseguinte, a conotação sexual de toda a cena, não nos parece difícil verificar que a sua função ultrapassa a rememoração do episódio correspondente no livro *Alice no País das Maravilhas*. Com efeito, a Lagarta assume, aqui, o papel de duplo do Fotógrafo, numa leitura sugerida, em primeiro lugar, pela menção ao odor a tabaco de cachimbo; o mesmo cheiro que a mãe de Alice obsessivamente procura, e descobre, no farejamento dos pertences da filha¹⁰, após o regresso do piquenique com Dodgson, “arrebata por uma suspeita que não lograva estabelecer” (CLÁUDIO, 2015: 45). Em segundo lugar, a lei-

¹⁰Posteriormente, sem que o marido, Henry Liddell, consiga compreender e justificar os acessos de quase loucura da mulher, encontrá-la-emos a compulsar “num frenesim os álbuns de fotografias, cheirando-os como cão que fareja as pistas de um assassínio, e abandonando-os enfim para reatar o seu choro sem consolo” (CLÁUDIO, 2015: 60).

tura que propomos decorre da forma como é construída a sintagmática textual que, não por acaso, faz coincidir o “exacto momento em que a Lagarta alcançava o objectivo da sua penosa romagem” com a chamada a palco narrativo do Fotógrafo que, em sua casa, “ia desfazendo os atilhos que mantinham fechado o diário” para “Na sua admirável caligrafia cursiva (...) averbar o que lhe ocorria, sucessos que, a despeito de quanto esforço despendesse a evitá-lo, sempre se encerravam na pessoa da nossa heroína” (CLÁUDIO, 2015: 49).

Seja como for, julgamos que o terreno biográfico que a novela de Mário Cláudio revisita acaba por permanecer no domínio da mesma indefinição que é possível retirar do cotejo dos dados oferecidos por diferentes biografias de Charles Dodgson. Se algumas delas o retratam, de facto, como um pedófilo, ainda que disciplinado, isto é, contido, como sucede com *Lewis Carroll: A Biography*, biografia literária de Morton N. Cohen, inicialmente publicada em 1995¹¹, outras rejeitam essa abordagem, alegando, por exemplo, que Carroll se envolveu “com mulheres, o que o teria levado, inclusive, a alguns escândalos”. A ocultação levada a cabo pela família (na tentativa de preservar o seu bom nome) terá, pois, criado um vazio que, supostamente, se encontra na origem de más interpretações de alguns biógrafos (Falacultura, s.d.). É, justamente, na tentativa de contrariar essas versões que surge a mais recente biografia do criador de Alice, *Lewis Carroll: the man and his circle* (2015), da autoria de Edward Wakeling. Vejamos o que, em texto prefacial, nos diz o também editor dos dez volumes dos *Diários* de Dodgson:

In this book, I have attempted to resolve some of the key myths about him and his life style that have evolved over the years, issues such his drug-taking and his friendship with children. Modern eyes and ideas make it difficult for us to adopt a Victorian mindset, but it is important that we understand the context in which this man lived in order to understand and appreciate the

¹¹“We cannot know to what extent sexual urges lay behind Charles’s preference for drawing and photographing children in the nude. He contended that the preference was entirely aesthetic. But given his emotional attachment to children as well as his aesthetic appreciation of their forms, his assertion that his interest was strictly artistic is naïve. He probably felt more than he dared acknowledge, even to himself”; “A severe disciplinarian, he never transgressed propriety or violated innocence. He was a master at regulating his life, and superhuman, in today’s terms, in controlling his impulses during waking hours. But the nights brought troubled thoughts for which he saw himself a miscreant” (COHEN, 1996 [1995]: 228 e xxi, respetivamente).

life he led. Moral standards and stances have changed: what was considered normal and acceptable in the Victorian era may not be easily acceptable today. He was a man of his times – a devout Christian, close to his family and friends, loyal to his country and monarch, unwavering in support for his college and its traditions and yet creative in thinking and writing, inventive in his ideas, and hugely popular as a poet, storyteller and novelist for children. This book will, I hope, prove the maxim that you can tell a great deal about a person by the company he keeps (WAKELING, 2015: xi).

Nas páginas que se seguem, Wakeling encarregar-se-á, portanto, de sublinhar que as más interpretações do comportamento de Dodgson decorrem do facto de lermos e entendermos a mentalidade do passado à luz da mentalidade do tempo presente,

an age which looks askance at any relationship between adults and children ... In the Victorian age, life and attitudes were very different. If a man took a group of young children – all unrelated to him – on a boat trip that lasted all afternoon, no one would mind in the slightest (*apud* FLOOD, 2014)¹².

De igual modo, a teia relacional que envolve Dodgson e raparigas de tenra idade é também justificada no âmbito do contexto vitoriano:

Child mortality in Victorian society was high. Parents who had children would have paintings or sculptures done, just in case. When photography came along, it was much easier. And these parents wanted them to be as close to angels as possible, so they tended to be nude. (...) It was very much a Victorian thing you did. There was nothing untoward about this (*apud* FLOOD, 2014).

A fealdade da situação parece residir, afinal, nos olhos, e na mentalidade de quem a contempla. E na novela de Mário Cláudio, como acima escrevemos, o olhar negativo é protagonizado pela mãe de Alice que, receosa do que

¹²Ver, ainda, JORNAL GLOBO, 2014.

pudesse vir a suceder nos piqueniques em Oxford, transmite “a Miss Prickett um código completo de estritas instruções” (CLÁUDIO, 2015: 51). Estas passam pela separação física de Dodgson e de Alice, que deveriam “seguir em botes diferentes” (CLÁUDIO, 2015, 51); separação que, em tom pungente, dá azo a um dos mais belos e magoados momentos do livro:

Houve quem, muitos anos passados, jurasse ter descortinado uma lágrima nos olhos de cada um deles, e os encarasse por isso como essas crianças que se reconhecem inexoravelmente apartadas, em consequência de um enredo que apenas os adultos destrinçam, e que em suma se lhes antolha um disparate inexplicável, ou uma gratuita crueldade (CLÁUDIO, 2015: 52).

“Confinada a pequena ao shake-hands, e nem sequer autorizado o Fotógrafo a afagar o rosto da sua menina”, nada mais parece restar a não ser sublimar os afetos no toque pensativo da “flor da água que a quilha da embarcação talhava, e nesse gesto” exprimir “a sua inabalável fidelidade, e a admiração sem limites que tributava ao artista” (CLÁUDIO, 2015: 53). Uma admiração, senão o “amor” de que o “contador de histórias” suspeita (CLÁUDIO, 2015: 57), que por vezes se mescla com compaixão e dó. Referimo-nos, agora, ao *quadro*, colorido de dimensões fantasiosas e oníricas (mas também passível de, ainda que enviesadamente, confirmar o papel ativo da personagem no jogo afetivo), em que Alice salva o Fotógrafo do seu choro compulsivo, catarse de vários dissabores:

No sítio onde dormitava a Rapariga compadecia-se dele, e apresava-se a construir uma enorme barcaça de forma elíptica, aproveitando para o efeito as páginas dos entediantes *Essays and Reviews* que a sua irmã Lorina metera por engano numa saca, e na intenção de ler algo que a divertisse. Saltou para o interior do bote, e zarpou a singrar, e a singrar, ao arrepio da torrente que resultava das abundantes lágrimas do artista, terminando por o descortinar, a debater-se com os remoinhos lamacentos em que as águas se convulsionavam. Estendeu então o único remo de que se munira, quando o infeliz náufrago se achava a pontos de definitivamente soçobrar, e eis que conseguia ele, mas a muito

custo, guindar-se para os dentro da providencial embarcação (CLÁUDIO, 2015: 37).

De acordo com o que temos a vindo a expor, partindo da novela de Mário Cláudio ou de alguns dados facultados por biógrafos de (quase) ofício, torna-se simples verificar que são várias as hipóteses de leitura sugeridas pela recuperação de instantes em que a vida de Charles Dodgson se cruza com a de Alice Liddell. Não há como negar, todavia, a concordância de opiniões relativamente à intensidade com que as personagens coexistiram, pelo menos até ao momento em que, finalmente adulta, o “outro lado do espelho” (CLÁUDIO, 2015: 21) só fica acessível em sonhos ou devaneios solitários.

Ultrapassada a fronteira entre a infância e a idade adulta, não por acaso falicamente simbolizada no esventramento do boneco Oliver com “a faquinha prateada de cortar papel que deixara sobre o mármore, e que constituía o presente do artista pelo décimo aniversário da sua menina” (CLÁUDIO, 2015: 69), resta-lhe a imersão “em funda tristeza”, a indecisão “entre um presente de expectativas e um futuro de desistências” (CLÁUDIO, 2015: 71); resta-lhe, em suma, a aceitação de que os espelhos não mais se lhe abririam “para o palpitante País das Maravilhas” (CLÁUDIO, 2015: 74) em que (simbolicamente cumprindo as receosas consequências da transformação em mulher) “o grande Coelho Branco” se negaria “a reaparecer” (CLÁUDIO, 2015: 76).

Os anos que decorrem até ao casamento com Reginald Gervis Hargreaves, consumação definitiva de uma nova etapa de vida, são, pois, o tempo em que se lhe esgota “o bouquet dos cheiros pretéritos” (CLÁUDIO, 2015: 76), apesar de, como nos é dado a saber, a relação a que livremente se compromete lhe pareça passível de fazer renascer “um novo capítulo na sua pátria de sucessos alucinantes” e de continuação do “seu diálogo com espelhos e bichos” (CLÁUDIO, 2015: 78). Mas o tempo é irreversível... e, por isso, são frustradas as expectativas criadas em torno do jogador de cricket, “que (...) partilhava com o apressado roedor de antigamente os bigodes com que ia detectando os acasos deste mundo” (CLÁUDIO, 2015: 77). Não há saída absoluta do “espectro do classicismo vitoriano” (CLÁUDIO, 2015: 79), não há retorno absoluto para o tempo-espaço em que a mãe a caracterizava como “«uma evaporada»” (CLÁUDIO, 2015: 77). Talvez por isso, o narrador em 3.^a pessoa encerre a parte central da novela – a que é emoldurada pelas vozes dos que para sempre permanecem “estranhos namorados” (CLÁUDIO, 2015: 54) – fazendo coinci-

dir o relato do final do casamento, em que “enfrentando a luz da realidade, a pequena desfalecera”, com a narrativa do eventual suicídio-desaparecimento-evaporamento simbólico de uma outra (mesma) rapariga que seria avistada em Oxford,

uma garota mendiga¹³, galgando em passadas saltitantes os relvados do Colégio, e especando-se enfim, a observar algo que descortinara no interior da residência do deão, completamente vazia como seria de supor. E quem seguisse a trajectória do olhar da maltrapilha, distinguiria uma menina loira, de cabelos caídos sobre as espáduas, e usando um aventalinho com uma algibeira só. A miúda subiria ao parapeito de uma das janelas do andar de cima, afastaria os braços como se se preparasse para levantar voo, e saltando com muita graciosidade, ou pelo menos era isso o que asseveravam, ter-se-ia evaporado para todo o sempre (CLÁUDIO, 2015: 80).

Talvez por isso, ainda, ou talvez por tudo o que ficou dito ou adivinhado, o livro, a história do Fotógrafo e da Rapariga, vertida em instantâneos biográficos lançados mais sobre os afetos do que sobre a cronologia de vida dos intervenientes, se encerre, de facto, com o não menos simbólico suicídio-desaparecimento profissional de Charles Dodgson-Lewis Carroll. Sumida a criança que foi Alice, “a insuperável menina do [seu] coração” (CLÁUDIO, 2015, 88)¹⁴, acusado dos tais crimes que afirma não ter cometido (CLÁUDIO, 2015: 89), impossibilitado, também ele, de regressar ao outro lado do espelho,

¹³Lembre-se a capa da novela: fotografia de Alice Liddell em 1958.

¹⁴Em carta a Alice (Liddell) Hargreaves, datada de 1 de março de 1885, Charles Dodgson escreve: “I fancy this will come to you almost like a voice from the dead, after so many years of silence – and yet those years have made no difference, that I can perceive, in *my* clearness of memory of the days when we *did* correspond. I am getting to feel what an old man’s failing memory is, as to recent events and new friends (for instance, I made friends, only a few weeks ago, with a very nice little maid of about 12, and had a walk with her – and now I can’t recall either of her names!) but my mental picture is as vivid as ever, of one who was, through so many years, my ideal child-friend. I have had scores of child-friends since your time: but they have been quite a different thing” (in COHEN, 1989[1982]:140. A impossibilidade de esquecer a criança que Alice foi é reiterada em carta de 8 de Dezembro de 1891: “It was hard to realise that he [Reginald Gervis Hargreaves] was the husband of one I can scarcely picture to myself, even now, as more than 7 years old!” (in COHEN, 1989 [1982]: 213).

nada mais parece restar do que cumprir a resolução tomada, livrando-se dos despojos da sua vida, ou melhor, livrando-se dos despojos que lhe permitiram olhar a vida que pretendia. E assim, em ambiência que se coaduna com o escurecimento da cor da felicidade passada, “Encharcado (...) até aos ossos, e a pingar nos tapetes”, corre “ao equipamento da (...) fotografia”, acumula, “no chão da saleta”, a “máquina Thomas Ottewill, de fole e os tripés que a sustentam, a câmara escura, de armar, e o belo estojo em madeira com as [suas] iniciais no interior da tampa, e em que se conservam as placas de vidro, e os frasquinhos de colódio húmido”, e, finalmente, tudo transporta “numa carretinha” para, depois, despejar “no Stanford Lock onde consta mostrar-se mais fundo o Tamisa” (CLÁUDIO, 2015: 89-90)¹⁵. Mas nem por isso a recordação da Rapariga se lhe tornará mais suave. Num eco que se prolonga no além texto, a memória, privada, a dele, e a coletiva, a nossa, é ainda e sempre, a de “«Alice, a do livro», «Alice, a do livro», «Alice, a do livro»” (CLÁUDIO, 2015: 91).

Bibliografia

- ARNAUT, Ana Paula (2015), “*Retrato de Rapaz* (Mário Cláudio): o fascínio pela (nova) gramática da biografia”, in *Estudos Portugueses*, n.º 10. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano. No prelo.
- ARNAUT, Ana Paula (2012), “Tiago Veiga. Uma biografia (Mário Cláudio): a invenção da verdade”, in Reis, Carlos *et al.* (coord.), *Uma coisa na ordem das coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 59-87.
- ARNAUT, Ana Paula (2002), *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne-máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.
- CLÁUDIO, Mário (2015), *O Fotógrafo e a Rapariga*. Alfragide: Dom Quixote.
- CLÁUDIO, Mário (2014), *Retrato de Rapaz*. Alfragide: Dom Quixote.
- CLÁUDIO, Mário (2008), *Boa Noite, Senhor Soares*. Lisboa: Dom Quixote.

¹⁵De acordo com notícias saídas nos jornais da época, Charles Dodgson terá abandonado a prática da fotografia em 1880, em virtude dos rumores de pedofilia (cf. timetravellerblog).

- COHEN, N. Morton (1989 [1982]) (ed.), *The Selected Letters of Lewis Carroll*. 2nd ed. London: MacMillan.
- COHEN, N. Morton (1996 [1995]), *Lewis Carroll: A Biography*. London: MacMillan.
- FALACULTURA (s.d.), “Lewis Carroll – os mistérios e controvérsias por trás de seu *Alice no País das Maravilhas*”, in <http://falacultura.com/alice-lewis-carroll/> (consultado em 3 de março de 2015).
- FLOOD, Alison (2014), “New Lewis Carroll biography finds ‘nothing untoward’ in his relationships with children”, in *The Guardian*, 18 de novembro, disponível em www.theguardian.com/books/2014/nov/18/new-lewis-carroll-biography-relationships-children (consultado em 3 de março de 2015).
- JORNAL GLOBO (2014), “Nova biografia de Lewis Carroll nega suposta pedofilia do escritor”, 18 de novembro, in <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/nova-biografia-de-lewis-carroll-nega-suposta-pedofilia-do-escritor-14594092> (consultado em 3 de março de 2015).
- MAVOR, Carol (1996 [1995]), *Pleasures Taken. Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*. Durham: Duke University Press.
- NUNES, Maria Leonor (2014), “Mário Cláudio. O mestre e o aprendiz” (entrevista a Mário Cláudio), in *Jornal de letras, artes e ideias*, 28 de maio, pp. 10-11.
- TIMETRAVELLERBLOG, disponível em <https://timetravellerblog.wordpress.com/lewis-carroll-gives-up-photography-due-to-paedophilia%E2%80%99s-rumours/> (consultado em 5 de março de 2015).
- WALKELING, Edward (2015), *Lewis Carroll: the man and his circle*. London-New York: I. B. Taurus & Co Ltd.

Nota Biobibliográfica

Ana Paula Arnaut nasceu a 12 de Junho de 1964. É doutorada com agregação pela Universidade de Coimbra, onde leciona Literatura Portuguesa Contemporânea. Publicou *Memorial do Convento – História, ficção e ideologia* (1996), *Post-Modernismo*

no romance português contemporâneo: fios de ariadne-máscaras de Proteu (2002); *Homenagem a Cristóvão de Aguiar: 40 anos de vida literária* (2005) (org.); *José Saramago* (2008); *Entrevistas com António Lobo Antunes* (1979-2007); *Confissões do trapeiro* (2008); *António Lobo Antunes: a Crítica na Imprensa. 1980-2010. Cada um Voa como Quer* (ed.) (2011). *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes. (In)variantes do feminino* (2012). Tem também artigos publicados em inúmeras revistas nacionais e internacionais.



Annabela RITA
Universidade de Lisboa,
Faculdade de Letras,
CLEPUL¹

IV. Mário Cláudio no Espelho das Artes

Mário Cláudio (n. 1941), autor multiplamente distinguido nas Letras nacionais², desenvolve, na sua obra, uma *escrita refletida no espelho das Artes e da portugalidade*. Por um lado, a sua ficção inscreve as insígnias da alteridade autoral e estética na qual se projeta em refrações, face à qual se posiciona, promovendo a suspeição de si na leitura. Por outro lado, reconfigura a metamorfose da identidade nacional na sua ficção. Ambíguo e simbólico palimpsesto em que cada imagem efabula, fusionalmente, a do sujeito autoral e a da comunidade.

A *Trilogia da Mão* (1993) alinha em *Amadeo* (1984), *Guilhermina* (1986) e *Rosa* (1988), biografias ficcionais ou ficções biográficas, *mão* exprimindo-se artisticamente na pintura, na música e na olaria, tecendo-as de analogias entre si e com a literatura, convocando o diálogo das artes (*ut... poesis*): o *ato criativo* revela-se e demonstra-se na travessia da modernidade – *Amadeo* de Souza-Cardoso (1887-1918), *Guilhermina* Augusta Xavier de Medim *Suggia* (1885-1950) e *Rosa Ramalho* (1888-1977) –, dos seus lugares identitários (de cesárica evocação) e das suas dimensões (espaço, tempo e volu-

¹Cf. <https://sites.google.com/site/annabelarita/>.

²Comendador da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada, foi distinguido com o Grande Prémio de Romance e Novela APE/IPBL (1984) e APE/DGLAB (2014), o Prémio Seiva de Literatura (1993), o Prémio Pessoa (2004), o Prémio Clube Literário do Porto (2005), o Prémio Personalidade do Ano – Categoria: Literatura | Gala: The Best of Porto (2006), o Prémio Vergílio Ferreira (2008), o Prémio Fernando Namora (2008), etc.

metria). O movimento da *mão* cartografa a arte num século da nossa modernidade, oferecendo um mapa-espelho sombreado pela homóloga que a desenha... lembrando as *Drawing Hands* (1948), de M. C. Escher (1898-1972). E o progresso da *mão* na linha do tempo, sinalizando os programas estéticos, vai, também, estranhando mais e mais esse Portugal tradicional, a perder nitidez na distância de si, por fim, convertido num insólito país de reis, bichos, santos e monstros de barro.

Essa *mão autoral* representa-se nas diferentes idades do homem, na foz desse longo rio que brota da mais arcaica das do mundo: *Astronomia* (2015) oferece em tríptico (*Nebulosa, Galáxia e Cosmos*) o romance da vida do autor, cadenciado pela rememoração de si na história coletiva. Ou traveste-se no romance da vida de imaginária e imaginada personagem (*Tiago Veiga — Uma Biografia* (2011) e da sua suposta obra (*Os Sonetos Italianos de Tiago Veiga*, 2005), bisneto do seu primeiro profissional nas Letras nacionais: Camilo (*Camilo Broca*, 2006).

Mão reconduzida à plenitude do homem *em relação*, entre diferentes e distanciadas gerações, culturas e mentalidades e na sua vitruviana inscrição no mundo: *Boa Noite, Senhor Soares* (2008), *Retrato de Rapaz* (2014) e *O Fotógrafo e a Rapariga* (2015). Pessoa, Leonardo da Vinci e Lewis Carroll e os seus universos labirínticos, complexos, vibrantes de desassossego e especularidades.

Enquadrando esses trípticos dos sujeitos autorais, encenações do país, constituem um outro: *A Quinta das Virtudes* (1991), *Tocata para Dois Clarins* (1992), *O Pórtico da Glória* (1997). Efabulações inscritas em ficções da História onde emergem símbolos da hermenêutica da sua cultura, mitos de *outrora-agora-não mais*, fragmentos de um *crepúsculo dos deuses* nacional. Nele, a *mão* escreve os seus evangelhos para o bíblico edifício da literatura de si e de si na literatura:

E à luz do entardecer de cada livro escrito, eis que se disporão os profetas, os santos e os anjos, impregnados do Espírito, na granulosa pedra, em que foram representados, a acolher os peregrinos de sempre.³

³CLÁUDIO, Mário, *Pórtico da Glória*, Lisboa, 1997, p. 216.

Nesse fim de tarde cesárico anunciando “A flauta calma de Pã, descendo / Seu tom agudo no ar pausado” (Ricardo Reis), tempo de um fauno (Stéphane Mallarmé) que Nijinski dançou ao som de Claude Debussy (*Prélude à l’après-midi d’un Faune*, 1892-94), ouve-se uma Tocata... aproximemo-nos e atentemos ao seu diálogo com as letras e as artes nacionais.

Tocata para Dois Clarins (1992)

A *tocata* é uma peça de música erudita para um instrumento de teclas e visa evidenciar o virtuosismo do intérprete. A forma surgiu na Renascença e, mais tarde, alguns, como Robert Browning, usaram-na para evocar a efemeridade da vida. O clarim é um aerofone da família dos metais usado, principalmente, em cerimónias militares, mas também em casamentos.

Assim, a *tocata* de Mário Cláudio⁴ conjuga uma dupla função: a de *memento mori*, por um lado, e a de celebração do amor e da morte (pátrios e nupciais), por outro.

Memento mori, a *tocata* atravessa a ficção vibrando nos sinais funestos ou que podem sugeri-los entre o concerto de abertura de 1936, de beneficência, e a da ritualística evocação do batizado do filho do casal António e Maria, *noturno* da sua existência. Pelo caminho, a montagem da Exposição do Mundo Português (1940), a sua visita, a sua desmontagem antecipando a desmontagem do império representado, passando pelo drama dos seus protagonistas no regresso e na resistência nesses outros palcos (no caso, o africano). *Crepúsculo dos Deuses* que se erguem em pedra fitando o mar e, através dele, enfrentando o enigma da Esfinge, última vencedora no fim de oito séculos de história nacional.

A esfera armilar transita do quadro épico para a *Esfera dos Descobrimentos* (dos Arqs. Cottinelli Telmo e Pardal Monteiro), rodeada pelos signos onde a astronomia e a astrologia convergiam, e para uma torre de vigia, teimando em manter o sonho imperial, a ânsia de universal:

E uma esfera armilar, apenas, certificando que o sonho, afinal, se não desfizera, girava e girava, sem detença, no pináculo de uma torre.

⁴Idem, *Tocata para Dois Clarins*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992.

“A mão do Homem ergueu-a, a memória guardou-a. Desfez-se o sonho. Ruíram as pedras pela mesma vontade e pela mesma mão que as juntaram. Ficou a realidade. Rasgou-se o livro. Ficou o conhecimento da lição aprendida. Aqui, exaltou-se a bravura indómita dos companheiros de Afonso Henriques. Além, perpassa um frémito de Epopeia. Ecos de vozes de comando. Fervores de Evangelização. Alucinações de carnagem. Arfar de peitos heróicos, violentados à luz feroz... E o mar em quietude de lago, onde se baloiçava o retábulo doirado de uma caravela...” Rezava assim um artigo do *Mundo Gráfico*, em trinta de Novembro de mil novecentos e quarenta, comemorando as exéquias da Exposição. (pp. 172-173.)

Na Exposição que se ergue, se (re)visita e se desmonta representa-se o ciclo português imperial da gestação até à sua morte. Cada peça se torna, assim, no signo ficcional, celebração e lápide, monumento dúplice:

E quem reparasse, a toda a volta, naquele sinistro desarrumo, seria atraído, desde logo, pela intensidade das legendas escolhidas que, em lápides quadrangulares e em fitas esvoaçantes, pontuavam a extensão das vitórias passadas e dos deslumbramentos presentes. Eram as citações de *Os Lusíadas*, em letra gótica, “As armas e os barões assinalados”, “Cesse tudo o que a Musa antiga canta, / Que outro valor mais alto se alevanta”, “Se mais mundo houvera, lá chegara”. (p. 173)

A galeria dos heróis é, também, a de um “altar da Pátria” que a resume: os altos feitos geram-se na dor e na coragem, na vitória e no martírio, entre os nomes e a sua falta (o “soldado desconhecido”).

E ao longo das amuradas, agrupar-se-á a multidão dos construtores do Império, agigantadas figuras, saídas do atelier do escultor Leopoldo de Almeida, mareantes e guerreiros, monges e físicos, poetas e artistas, capitaneados pelo fundador da Escola Náutica de Sagres, o qual, abrigado nas abas do seu largo chapéu, sustentando uma caravela, na mão direita, e exibindo um mapa, na esquerda, imperturbavelmente sonda o horizonte a conquistar. É

um hino eloquentíssimo, este marco, ao empenhamento de um punhado de heróis que, vencendo temores e enxugando lágrimas, foram cravar padrões, com as cinco chagas de Cristo, nas praias desertas [...]. (p. 37)

Em livro (*Os Lusíadas*) ou em pedra (os Jerónimos, a Torre de Belém, etc.) ou em moderna construção no cenário antigo (a Exposição), é todo um itinerário que se percorre segundo um “guia” (*Como se deve ver a exposição*⁵), desde a Porta da Fundação, com quatro gigantes fundadores (guerreiros medievais). Além da esfera armilar e da “Nau Portugal”, a aventura imperial representa-se na cristalização do salto dos cavalos de Neptuno (*Cavalos Marinhos*, do escultor António Duarte), deus que cedeu a Portugal o domínio dos mares ignotos. Redimensionando o sonho de outrora, o espelho de água projetava-o já na geometria fluida de um futuro incerto... abalado pela simbólica e dramática viragem da “Nau Portugal” (projetada com base no estudo de livros antigos) no seu lançamento, tristemente incapaz de cumprir a função prevista (exposição dos produtos nacionais pelo *mundo português*), lamentavelmente transformada em barcaça e batelão rebatizado “Nazaré”.

Celebração do amor, plasma a história amorosa dos dois vocalistas António e Maria, em alternância vocal masculino-feminino emoldurando o coro nacional onde outros *solos* emergem, sobre a história coletiva, inscrevendo a primeira na segunda, através de uma comemoração coletiva: a Exposição do Mundo Português de 1940. Duplo centenário: da fundação da nacionalidade (1140) e da restauração da independência (1640). O que justificará um pano de fundo onde o discurso oficial celebratório se repercute na coletividade:

Ao dobrarem-se oitocentos anos, bem contados, sobre a fundação da Grei, oitocentos anos regados, pelo sangue, e redimidos, pela Cruz, são bem sombrias as nuvens que, de Oriente, a Ocidente, de Norte, a Sul, se acastelam, sinistras de ameaça, por cima deste nosso continente da Europa. E, se não nos cabe julgar as razões dos chefes deste Mundo, tanta vez enveredando por tortuosas sendas, muito menos nos será dado avaliar os desígnios do Rei dos reis, pois que são eles imperscrutáveis e sacrossantos.

⁵Cf. o catálogo para o visitante reproduzido em <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2012/06/exposicao-do-mundo-portugues-em-1940.html>.

Abençoou-nos o Altíssimo, porém, com um Guia firme, que parece haver sido escolhido, mediante um favor especial, prestado a esta terra de gente humilde e temente e piedosíssima, com vista a conduzir-nos a porto bonançoso. (p. 37)

Fusionalmente, como desde o início, o perfil singular sintetiza o comunitário, representa-o, ou nele se refrata:

Sobre a lápide marmórea dos heróis, agora, projecta-se o perfil sereno deste lusitano austero, meditando na ressurreição da Pátria amorável, onde a Providência Divina o fez nascer. Do chão do seu torrão natal, fecundado pelos raios do sol e pelo suor dos trabalhadores, são os produtos ancestrais, que alimentam o camponês sapientíssimo, que se orgulha de ser, as couves e as batatas, o milho e o vinho. E, fortalecido pela sua inabalável fé, na obra titânica, em que emprega as mãos determinadas, e que jurou cumprir, com toda a inteireza, são aos milhões os portugueses, laboriosos e crentes, espalhados pelas sete partidas, que transporta ele na sua esteira. (p. 36)

Diante desse “altar da Pátria” (p. 41), a comunidade espanta-se:

Diante do altar da Pátria, um solene coral se alteia, por isso, vindo da garganta colectiva de uma raça imbatível, que decifrou, nas provações, o segredo da sua grandeza, e construiu, sobre o sangue dos seus mártires, esse Império enorme, que se espalha, abrigado à Cruz de Cristo, pelos cinco cantos do Globo. Em cada capelinha humilde, no cimo de uma montanha, saibamos render, ao Senhor dos Exércitos, o preito da nossa infinda gratidão, pedindo-lhe que acompanhe a sorte destes Seus fiéis, deles afastando os flagelos da peste e da guerra. E ajoelhem, aos pés de Nossa Senhora, para lhe rogarmos que faça descer, sobre cada lar português, quando se desfia o rosário, à luz da candeia, uma chuva de bênçãos que, como rosas perfumadas, cubram o sagrado solo de Portugal. (p. 41)

O complexo arquitetónico simboliza o império desde o seu projeto, passando pelas diferentes etapas da sua construção (a peninsular e a marítima, a

da descoberta e a da ocupação e desenvolvimento) até à sua cristalização simbólica na pedra que parece suspender a História num momento de respiração coletiva que o estaticismo torna espectral anúncio de ciclo de queda.

Mundo inscrevendo o Mundo em si: a Exposição do Mundo Português (1940) consagra em título essa diferença e autonomia feitas de convicção de totalidade. Na literatura, *Mensagem* (1934) legenda-o, complementando essa hermenêutica da identidade nacional na senda do políptico de S. Vicente (1470-80) redescoberto e controverso, bebida a lição do *tempo* que *Os Lusíadas* (1572) exprimem no seu diálogo com os Jerónimos (séc. XVI)⁶.

Exposição que a epígrafe justifica com a voz do maestro desse tempo, Salazar:

Cada um deu, na modéstia ou na grandeza dos seus préstimos, tudo quanto pôde, e por esse tudo lhe somos gratos. Do fundo, porém, dos nossos corações, não podem deixar de erguer-se, ao comemorarem-se oito séculos de História, hinos de louvor aos homens mais que todos ilustres que os encheram com os seus feitos. (p. 9)

E a Exposição revisita a memória histórica, reforçando as constelações heroicas e que, por sua vez, é visitada pelo par amoroso em fase nupcial, num gesto que, simbolicamente, acabará por catapultá-lo para uma vivência além-mar, num outro Portugal, margem de onde assistirá e onde protagonizará a derrocada final do império celebrado, vivida até na progressiva perda de independência e de lucidez do casal.

A saída desse Éden do namoro semi-inconsciente da história mundial inicia um ciclo gerado na vivência ainda fusional com a cidade de Ulisses:

Alargava-se Lisboa, muito gradualmente, nos seus mármores picados, esclarecidos pela frouxa luz dos lanternins, sem que a nossa intervenção pudesse acrescentar-lhe, por um segundo, apenas, fosse o que fosse. E era essa alegria de nos acharmos, quase indefesos, nos braços da cidade plana, definida por avenidas e por estátuas, por jardins e por miradouros, com a sua loucura e com

⁶Remeto para o que digo no meu *Luz & Sombras do Cânone Literário* (Lisboa, Esfera do Caos, 2014) sobre a inscrição cultural da Literatura e este caso específico.

a sua perfídia, que nos sobrevinha, quase deliciosamente, à boca, naquele vestíbulo do sono. A essa hora bem-aventurada, a que se trocam os grandes afectos, mordíamos nós um fruto de Verão, fibroso e aveludado, no núcleo recôndito do Inverno ríspido, onde crepita, sem descanso, o mais alto, o mais impetuoso dos lumes.

E o comboiozito que, naquela manhã, nos fazia percorrer os carris da via marginal, era uma alcova, de facto, para o devaneio de dois namorados. (pp. 70-71)

Depois, a efabulação de outrora gerada na visita conduz à evocação da sua epopeia camoniana:

Como nenhum outro, cronicou o nosso Luís de Camões esta aventura inigualável, povoando-a dos deuses do Olimpo, inventando o Adamastor, relatando as batalhas e as tempestades e os escorbutos. (p. 95)

É uma efabulação que resgata o passado nacional, arrastando-o para o momento, presentificando-o num progressivo *outroraagora*, erguendo-o de novo numa compactação de tempos aspirada pela Exposição, sempre em unísono, como Grei:

Dobrava-se o cabo da Boa Esperança, no meio de uma borrasca desenfreadíssima, atravessada por procelárias desaustinadas, que pareciam augurar o fracasso da expedição. Mas eis que se abria o céu, de lés a lés, e se estampava a cruz de Cristo, num fundo que igualava o sangue liquefeito de Jesus, e lá progrediam as nossas caravelas, a “São Miguel” e a “São Rafael” e a “Bérrio”, em direcção à apoteose superlativa do império a construir. (p. 95)

O ciclo marítimo demonstra a alterização cultural nacional, a transformação da face coletiva através do multiculturalismo emergente resultante do encontro com o outro e da sua absorção:

Rasgados os caminhos dos cinco oceanos, para Norte e para Sul, para Nascente e para Poente, implantava-se Lisboa, no centro da Terra, diamante luminosíssimo. Aportavam a ela as barcas das

sete partidas, trazendo toda a casta de gente mundanal e toda a espécie de preciosa mercadoria. Na Ribeira das Naus, entrecruzavam-se o ameríndio e o veneziano, o cafre e o flamengo, desvairadamente gesticulando, no desejo de se fazerem entender. E, para as portas do mar, davam os armazéns descomunais e escuríssimos, onde os lotes de pimenta e de tabaco se acumulavam, por entre as tulhas de chá e de gengibre e de cacau. (p. 118)

E essa metamorfose é vivida entre exaltação e pressentimento, tingida de profecia:

Nunca fora tão intoxicante a ascensão do incenso, nas intermináveis cerimónias da Semana Santa, quando os celebrantes, de roxo, numa estudada compunção, punham a oscilar os turíbulos, para que o fumo se libertasse, até que se perdesse, por detrás das colunas de talha lavrada. Um medo incompreensível, algumas vezes, deixava enlouquecida a multidão dos orantes, sobressaltados por um acorde fortíssimo, retinindo nas tubas de um órgão fabricado na Alemanha. Contavam-se os mistérios desfiados do rosário, no receio de se não chegar à cruz final, antes que algo viesse a suceder. (p. 119)

A “baforada de vento pestífero” (p. 119) assim anunciada culminará num terramoto avassalador, traumático, de que se ergue o gigante pombalino, mas talvez anuncie já o “furacão suspenso” (p. 136) já manchando com “sombra macabra as letras angulosas” (p. 137) da correspondência que soprará a derrocada final dessa construção prometicamente ensaiada para além-mar, arrostando Adamastores e Velhos do Restelo. Os ventos na hermenêutica da História...

Ao Venturoso Emanuel reinando numa quinta-imperial “Lisboa, no centro da Terra, diamante luminosíssimo”, “rascados os caminhos dos cinco oceanos, para Norte e para Sul, para Nascente e para Poente” (p. 118), sucede um Rui Manuel de uma burguesia decadente e atingida que “aceitou a água lustríssima sobre a cabeça, olhando um pouco [...] de soslaio.” (p. 198). Entretanto, na correspondência “surgia a imagem de um território lancetado, à beira da desagregação, que nada, nem um espírito resignado e complacente, alcançaria salvar” (p. 137).

E, na desmontagem da Exposição, o hieratismo heroico esboroava-se, o gigantismo abatia-se e perdia-se na banalidade, o brilho cedia à corrosão:

Muito hieráticos, envolvidos em cordas, lá seguiam os nossos Maiores, em todo o seu volume trepidante, na caixa das viaturas. Miravam o futuro, durante o percurso, com uma crença irremovível, assim, no fado cumprido, e incarnavam, por isso, personagens miserandas, chorando as mágoas de uma história que se consumara. [...] Esfarelava-se tenuemente a pedra de que eram conformados os colossos pátrios, a polvilhar o chão saibroso, onde tinham assentado, numa auréola luminosa, como se houvessem imprimido, aí, por milagre, o peso da sua envergadura. E os que não recolhiam ao velho atelier, no qual tinham sido manufacturados, iam-se extraviando, entretanto, por diversas latitudes do País, a adornar um largo ou um parque, onde se fixavam, à protecção de uma magnólia ou de um jacarandá. Os outros, os de gesso, que revertiam às oficinas, acabavam por se despedaçar, a golpes de cinzel e de martelo, estilhaçando-se numa matéria friável, que se colava, com muita teimosia, à sola dos sapatos. Voltavam a planar, sobre a zona de Belém, os aviões de carga, que exerciam o trasfegamento das ferramentas e dos materiais, tornados indispensáveis, então, ao titânico desacampamento. E, vazios dos eméritos protagonistas da nossa Gesta, ficavam os pavilhões, invadidos pela salsugem corrosiva, bufada pela ventania da foz do Tejo. (pp. 168-169)

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 coletiva, 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*...

Nota Biobibliográfica

Doutorada em Literatura Portuguesa e com Agregação em Literatura, que trabalha na sua relação com as outras artes, é Professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Professora/Investigadora Visitante de diversas universidades (Brasil, Espanha, Itália, Varsóvia), é Presidente da Academia Lusófona Luís de Camões, do Instituto Fernando Pessoa – Língua Portuguesa e Culturas Lusófonas (da SHIP) e da Assembleia Geral da COMPARES (International Society for Iberian-Slavonic Studies), Vice-Presidente do Conselho Científico do Instituto Europeu de Ciências da Cultura – Padre Manuel Antunes, Coordenadora do CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias), integra as Direções da Associação Portuguesa de Escritores, do Observatório da Língua Portuguesa e da Sociedade Histórica da Independência de Portugal, a Comissão Científica Internacional da Cátedra Infante Dom Henrique para os Estudos Insulares Atlânticos e a Globalização (CIDH), os Conselhos Científicos e Consultivos de diversas instituições, plataformas interinstitucionais (Letras Com(n)Vida, CILEC – Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea) e de Edições de Obras (Obra Completa do Padre António Vieira, Obra Completa Pombalina, Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa, etc.), tendo sido membro fundador de algumas. Algumas Distinções: Diploma de Mérito Cultural atribuído pela Academia Brasileira de Filologia e pela Faculdade CCAA, do Rio de Janeiro, em 17 de setembro de 2007; Medalha Municipal de Mérito – Grau Ouro atribuída por unanimidade pela Câmara Municipal de Oeiras em 7 de junho de 2010; Medalha de Mérito Cultural do CLEPUL (Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias), Lisboa, 16 de julho de 2012; Embaixadora da Meeting Industry e da Economia do Conhecimento, “excelente e digna representante na sua área profissional” em Portugal, “Membro do Clube de Embaixadores de Cascais e da Costa do Estoril”. Cerimónia do II Encontro do CECE. Costa do Estoril, 22 de fevereiro de 2013; Membro Honorário do Círculo de Escritores Moçambicanos na Diáspora (CEMD) “por reconhecidos méritos académicos e grande contributo para o estudo e divulgação das literaturas e culturas lusófonas”. Centro Cultural de Cascais, 1 de julho de 2016; Certificado de Mérito da World Communication Association pela relevância do seu trabalho e pelo significativo contributo para a WCA. Atribuição: agosto/2015. Entrega em fevereiro/2017; Membro Correspondente do Instituto Balear de la Historia por “su seria y profesional trayectoria, así como su excelso CV”. Ilhas Baleares, 30/6/2017. Com direção, coordenação e/ou consultoria de várias coleções, revistas (Anpoll (Universidade de S.^{ta} Catarina/Florianópolis), Anuário de Lite-

ratura (Universidade de S.^{ta} Catarina/Florianópolis), Études Romanes de Brno (Universidade Masaryk de Brno), Graphos (Universidade de S.^{ta} Catarina/Florianópolis), Letras Com(n)Vida, Nova Águia – Revista de Cultura para o Século XXI, Telheiras – Cadernos Culturais, etc.), Congressos Científicos (inter)nacionais, Biblioteca online (LUSOSOFIA), secção no Wall Street International, edição de autores e de obras, participação em júris de prémios literários nacionais e internacionais. **Obras principais:** *Luz e Sombras no Cânone* (2014), *Focais Literárias* (2012); *Paisagem & Figuras* (2011); *Cartografias Literárias* (2010; S. Paulo, 2012); *Itinerário* (2009); *No Fundo dos Espelhos* (2 vols., 2003-07), *Emergências Estéticas* (2006); *Breves & Longas no País das Maravilhas* (2004); *Labirinto Sensível* (2003); *Eça de Queirós Cronista* (1998). Últimas obras coordenadas: *Fabricar a Inovação. O Processo Criativo em Questão nas Ciências, nas Artes e nas Letras* e *Entre Molduras* (2017), *A Metamorfose nas Artes, nas Letras e nas Ciências* (2016), *Do Ultimato à(s) República(s)* (2012).

Nota: Este texto foi gentilmente revisto, para adequação às normas editoriais, pela Dr.^a Susana Vieira, a quem agradeço o cuidado.



Carla Sofia Gomes Xavier LUÍS e
Alexandre António da Costa LUÍS
Universidade da Beira Interior
LabCom.IFP

V. Mário Cláudio: o Nascimento de um Escritor

Apesar de não se esgotar na comunicação proferida no âmbito do *Colóquio Internacional Vida e Obra de Mário Cláudio*, que teve lugar na Universidade da Beira Interior, a 12 e 13 de novembro de 2015, o presente trabalho tem por base essa mesma intervenção. Com efeito, cientes do formato homenagem que esteve na génese do mencionado evento, dedicado ao escritor Mário Cláudio pelos seus mais de 40 anos de escrita (49 anos: 1969-2018¹), e tendo em mente que, como o próprio afiança, “o estilo de um autor [...] não é uma questão de opção, mas sim de natureza”², de “carácter”³, “escrevemos

¹1969 – *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 www.youtube.com/watch?v=BLLzbZ9z714 [acedido a 15-12-2011]). 2018 – *Memórias Secretas* (Alfragide, Dom Quixote).

²CLÁUDIO, Mário, in Anastácio Neto, “Mário Cláudio: a Função do Escritor Não é Ser Legível, mas Autêntico”, disponível em <http://oviciodaarte.blogspot.com/2004/11/mario-claudio-fundo-do-escriptor-no-ser.html> [consultado em 21-11-2008].

³CLÁUDIO, Mário, in RITA, Annabela, LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier e 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), 2016-2017, pp. 194 e 199, e reposta (com três questões adicionais) em LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier, LUÍS, Alexandre António da Costa e 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, pp. 28 e 33.

o que somos”⁴, elaborámos um texto mais intimista, por assim dizer, onde refletimos, antes de mais, sobre alguns momentos marcantes do seu percurso vivencial e criativo. Recuamos inclusivamente aos primeiros passos palmilhados por Mário Cláudio, que brota da identidade civil Rui Manuel Pinto Barbot Costa, a fim de melhor compreendermos certas características bem marcantes do seu estilo.

E damos início a este pequeno périplo, focalizando precisamente a nossa atenção em Rui Manuel Pinto Barbot Costa, que, como é sabido, nasceu no Porto, a 6 de novembro de 1941, numa altura em que, por sinal, muitos países e regiões do Orbe eram flagelados pelos horrores da Segunda Guerra Mundial. Insere-se numa família de classe alta ou de aristocracia média⁵, “muito misturada”⁶, conjugando as nacionalidades portuguesa, castelhana, irlandesa e francesa. Imerso, desde logo, num ambiente familiar e cultural, além de mesclado, deveras estimulante, o encontro com o livro acontece desde tenra idade, posto que na biblioteca da sua família encontrava, com facilidade, uma panóplia imensa de autores e de obras de referência. Ouçamos as suas palavras a este respeito: “o *Amor de Perdição*, que era um romance de que se falava muito na minha família, li com doze, treze anos. Lembro-me de se contar que a minha avó materna, na sua juventude, leu o *Amor de Perdição* e teve uma depressão! Vivi numa casa onde havia muitos livros e isso ajudou”⁷. Além de grandes ícones da literatura portuguesa, Mário Cláudio destaca também

⁴CLÁUDIO, Mário, in NETO, Anastácio, “Mário Cláudio: a Função do Escritor Não é Ser Legível, mas Autêntico”.

⁵Cf. CLÁUDIO, Mário, “Vida e Obra de Mário Cláudio”, programa televisivo *Ler Mais, Ler Melhor* de 21 de setembro de 2011, disponível em www.youtube.com/watch?v=BLLzbZ9z714 [consultado em 15-12-2011].

⁶Nas próprias palavras do escritor: “A minha família era muito ‘misturada’, mesmo a que me estava mais próxima: castelhano, irlandês e francês... A minha avó era filha de um castelhano e de uma francesa que, por sua vez, era filha de um castelhano e de uma descendente de um francês e de uma irlandesa. E a minha avó casou com um português. Foi com esta minha avó que fui educado, e isso deu-me, durante muito tempo, um problema de identidade” (Mário Cláudio, in *Mário Cláudio. 30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, coordenação e recolha de textos de Laura Castro, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Livraria Modo de Ler, 1999, pp. 30-31).

⁷CLÁUDIO, Mário, in “Mário Cláudio: «O Desafio Seria Inventar uma Autobiografia»”, entrevista a Mário Cláudio, *Seleções do Reader's Digest*, disponível em www.selecco.es.pt/m%C3%A1rio_cl%C3%A1udio_%C2%Abo_desafio_seria_inventar_uma_autobiografia [accedido a 15-03-2013].

alguns autores britânicos: “em casa dos meus pais o romance inglês estava sempre presente, estavam as Brontë, estava o Dickens e eu consumo disso desde que comecei a ler”⁸. Escusado será dizer que este precoce despertar para a leitura de obras marcantes, nacionais e estrangeiras, terá consequências óbvias na edificação de um gosto, no mínimo, refinado, com naturais reflexos nas opções estilísticas vertidas na sua escrita. Convém igualmente referir que Mário Cláudio dá continuidade a este peculiar interesse pelo livro, tendo inclusivamente, mais tarde, já com o diploma de Bibliotecário-Arquivista, pela Universidade de Coimbra, e o título de *Master of Arts* em Biblioteconomia e Ciências Documentais, pela University College de Londres, assumido, a título profissional, a direção da Biblioteca Pública Municipal de Vila Nova de Gaia e o cargo de Técnico Superior do Museu Nacional de Literatura.

Sabedor da orgânica e funcionamento das bibliotecas e leitor voraz, é um exímio conhecedor do livro em todas as suas dimensões, afirmando que tem por hábito ler de tudo um pouco: “leio de quase tudo. Leio muita ficção, obras históricas...”⁹. Desde autores portugueses, aos estrangeiros, que vão de ingleses, franceses, passando pelo russo Dostoievski, de todos eles vai colhendo ensinamentos. É interessante verificar que, no domínio da tradição literária portuguesa, Maria Theresa Abelha Alves, filia Mário Cláudio

“[...] a Vieira pelo cultismo e conceptismo, a Almeida Garrett pelo estilo digressivo que imbrica muitas histórias dentro da principal, a Camilo Castelo Branco pela temática amorosa associada a interesses classicistas, a Eça de Queirós pela adjectivação imprevista, pela plasticidade descritiva e pela ironia, a Júlio Diniz pela fina reconstituição de ambientes e atmosferas, situando-se na trilha de outros romances portugueses que elegeram a temática da casa, tais como *A Ilustre Casa de Ramires*, de Eça, *A Velha Casa*, de Régio, *A Casa Grande de Romarigães*, de Aquilino”¹⁰.

⁸CLÁUDIO, Mário, in *Mário Cláudio. 30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, p. 21, para as duas citações.

⁹CLÁUDIO, Mário, in entrevista realizada por MORGADO, João, disponível em *Youtube*: www.youtube.com/watch?v=dIx-EzKtZzA [acedido a 15 de dezembro de 2015], reposta na presente obra *Vida e Obra de Mário Cláudio*.

¹⁰ALVES, Maria Theresa Abelha, “*A Quinta das Virtudes* ‘...Fora tudo, Sempre, uma Estranha Casa’”, in Jorge Fernandes da Silveira (org.), *Escrever a Casa Portuguesa*, Brasil, Editora UFMG, 1999, pp. 367-368.

Note-se que esta súmula não deixa de conter dois ícones da literatura portuguesa muito considerados pelo ficcionista em estudo, acreditando que “Camilo tocou aquilo a que podemos chamar as raízes de Portugal ou da portugalidade, e o Eça teria tocado as antenas de Portugal”¹¹. Ambos, de modo particular, acolhem forte expressão na obra de Mário Cláudio, mas também podemos pensar em outros trabalhos e autores, desta feita ingleses, que são muito marcantes na sua obra, de onde se destaca, por exemplo, *To The Lighthouse* (que traduziu como *Rumo ao Farol*), de Virginia Woolf. Salientamos ainda a peça teatral *Medeia*, de Eurípedes, onde se inspirou para a redação da sua *Medeia*¹², publicada em 2008. Como é natural, várias outras referências poderiam ser trazidas  colaqo. Quando indagado sobre as suas leituras prediletas, Mário Cláudio, no programa televisivo *Ler Mais, Ler Melhor*, identifica *Em Busca do Tempo Perdido*, da autoria de Marcel Proust, como a obra da sua vida. Afirmando pertencer a esta “tribo”, explica que se trata de “um amor definitivo, uma relação karmica que vem de trs e se projeta no futuro”¹³.

Na realidade, a leitura continuada e dirigida  uma constante na sua vida, assumindo, em tempos, que, antes de principiar um novo trabalho, além de ouvir muita música, l bastante. Por exemplo, a propósito de *A Quinta das Virtudes*, uma das obras que dão compleição  “trilogia da árvore”¹⁴, a “crnica da família do autor”¹⁵, confessa: “levei um ano e meio a investigar [...] li de tudo. Foi um trabalho exaustivo”¹⁶. Embora assuma, mais recentemente, numa entrevista concedida ao escritor João Morgado, e disponível na presente obra coletiva, que, com o passar dos anos e tendo o seu estilo mais consoli-

¹¹CLUDIO, Mário, in *Mário Cláudio: 30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, p. 19.

¹²A propósito desta peça de teatro, cf., obrigatoriamente, a preciosa análise de Miguel REAL feita nesta mesma obra coletiva: *Vida e Obra de Mário Cláudio*.

¹³CLUDIO, Mário, in *Ler Mais, Ler Melhor*, programa televisivo de 21 de setembro de 2011, “Vida e Obra de Mário Cláudio”, disponível em www.youtube.com/watch?v=BLLzbZ9z714 [acedido a 15-12-2011].

¹⁴Terminologia usada pela primeira vez por LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier em *Língua e Estilo: um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*, pp. 311-313.

¹⁵JORGE, Carlos J. F., “Os Quadros da Crnica ou a História Segundo o Romancista”, in *Colóquio/Letras*, Recensões Críticas, *Revista Colóquio/Letras*, Recensões Críticas, n.º 161-162, Julho/Dezembro de 2002, p. 211.

¹⁶LUÍS, Fernando, “História de uma Casa”, entrevista a Mário Cláudio, *Revista Ler*, n.º 12, Outono de 1990, p. 92.

dato, 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”¹⁷.

Enfim, da leitura de obras profundas à escrita de elevada qualidade estética, revestida de uma apreciável espessura histórico-cultural, foi um passo, não isento, todavia, de apurado labor, superior dedicação e, antes de mais, de enorme perseverança e espírito de sacrifício, perante algumas adversidades ou, melhor, vicissitudes que foi enfrentando. A sua aptidão para a escrita surgiu também bastante cedo como, de resto, explica numa entrevista:

“Tenho memória de mim a escrever desde que sei escrever. A escrever com grande envolvimento, a fazer redacções que deixavam os professores com alguma admiração por mim – procurava essa admiração nas redacções que fazia. A partir dos catorze anos, tenho a ideia de uma actividade que já não era escolar, mas continuada, de haver uma rotina de escrita”¹⁸.

E eis que o escritor Mário Cláudio havia nascido¹⁹, depois dos catorze anos e a partir do momento em que já não consegue passar sem a escrita.

É o próprio ficcionista em estudo quem nos confessa que, quando sondado por jovens com alguma propensão para a escrita sobre as suas apetências para o ofício, costuma invariavelmente responder-lhes que são verdadeiros escritores aqueles que não conseguirem passar sem a escrita. Assegurando que

¹⁷CLÁUDIO, Mário, in entrevista realizada por MORGADO, João, anteriormente citada.

¹⁸Idem, in “Mário Cláudio: «O Desafio Seria Inventar uma Autobiografia»”, *Seleções do Reader’s Digest*.

¹⁹Idem, *ibidem*.

ele não seria capaz de deixar de escrever, explica que este labor funciona como uma espécie de “muleta”²⁰, que, não obstante, aquando da sua juventude usava ainda em “surdina”, como que a apurar o estilo para a revelação que viria a acontecer anos mais tarde. Até porque, entretanto, o Direito, curso superior que concluiu na Universidade de Coimbra, e que, como é referido, “não foi uma imposição, mas uma satisfação que dei à minha família”²¹, acabou por o desviar temporariamente do universo ficcional e da sua verdadeira vocação. Na realidade, o espírito livre de artista que pulsava veladamente, pois camuflado pela indumentária formal de jurista, usada concretamente na Guiné, onde cumpriu serviço militar e, em parceria com Joaquim Gomes Cantoilho, advogou durante um período muito curto, acabou, finalmente, por se revelar.

É digno de nota que foi neste contexto e momento que nasceu nada mais nada menos do que o pseudónimo literário Mário Cláudio, que vem precisamente separar o jurista do escritor, posto que, como nos explica, “não queria que houvesse uma conflitualidade nas duas figuras e optei por me esconder através de um pseudónimo”²².

Quando a sua primeira obra, *Ciclo de Cypris*, deu à estampa, no Porto, ficando o seu pai, por essa altura, encarregue das questões editoriais, Mário Cláudio encontrava-se então na Guiné-Bissau a cumprir, como já se disse, serviço militar²³. Assistimos, desta feita, aos primeiros passos “oficiais” da carreira artística, por assim dizer, do escritor Mário Cláudio, selados pelas suas iniciáticas andanças editoriais. Assumindo que percebeu, “desde sempre”²⁴, que queria ser escritor e perseguindo ininterruptamente este desígnio, vai, ao longo dos anos, procurando várias “inserções profissionais”²⁵ que lhe permitissem tempo livre para escrever. Consegue dar continuidade ao seu metódico labor literário que dura há já 49 anos (até 2018, baliza apenas temporária e afeta à presente publicação), isto se tivermos em mente a tal primeira obra

²⁰Idem, in TAVARES, Miguel de Sousa, entrevista a Mário Cláudio, “*Oríon*, o Último Livro de Mário Cláudio”, *Revista Ler*, n. ° 59, Verão de 2003, p. 27.

²¹Idem, in “Mário Cláudio: «O Desafio Seria Inventar uma Autobiografia»”, *Seleções do Reader's Digest*.

²²Idem, *ibidem*.

²³Idem, in *Biografia de Mário Cláudio*, disponível em www.youtube.com/watch?v=BLLzbZ9z714 [consultado em 15-12-2011].

²⁴Idem, *ibidem*.

²⁵Idem, *ibidem*.

publicada, concretamente no campo da poesia, *Ciclo de Cypris*, que data de 1969, opção que nos parece mais adequada. Se, ao invés, tivermos em consideração a sua primeira obra narrativa, *Um Verão Assim*, que data de 1974, estamos perante 44 anos de “escritaria”²⁶. Em todo o caso, é uma vida inteira dedicada à escrita “consistente, continuada e coerente”²⁷, análise de Carlos Reis que, apesar de proferida há alguns anos, continua a fazer todo o sentido.

Materializada numa vastíssima obra ficcional espalhada pelos mais variados géneros, como a poesia, a biografia, o romance, o teatro, o conto, a crónica, a novela, a literatura infantil, o ensaio, a obra de Mário Cláudio está traduzida em diversas línguas (inglês, francês, castelhano, italiano, húngaro, checo, servo-croata), é estudada em vários países, tais como Portugal, Brasil, França, Itália²⁸, e é largamente premiada. Da sua vasta lista de prémios²⁹, que vão desde *PEN Clube*, *Eça de Queiroz*, *Vergílio Ferreira*, *Fernando Namora* e *Pessoa*, destacamos alguns mais recentes, designadamente o *Grande Prémio de Romance e Novela APE/DGLAB*, 2014, pela sua novela *Retrato de Rapaz*, que, de resto, havia já arrecadado em 1984, há precisamente 30 anos atrás, pelo romance *Amadeo*, tornando-se, assim, o quinto escritor português, além de Agustina Bessa-Luís, António Lobo Antunes, Vergílio Ferreira e Maria Gabriela Llansol, granjeado duas vezes com esta importante distinção³⁰. De igual modo, temos necessariamente de referir o *XXII Grande Prémio de Literatura DST*³¹, bem como o prémio *D. Diniz*, ambos de 2017, atribuídos

²⁶Termo usado, por exemplo, numa homenagem dedicada à sua *Vida e Obra* que aconteceu em Penafiel, entre 15 e 18 de outubro de 2015, disponível em <http://riquezasetradicoesdepenafiel.blogspot.pt/2015/10/escritaria-penafiel-2015-mario-claudio.html> [acedido a 20-10-2015]

²⁷REIS, Carlos, “Páginas Goyescas”, *Jornal de Letras*, 22 de dezembro a 4 de janeiro, 2005, p. 24.

²⁸Cf. LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier, “Um Breve Olhar sobre a Vida e Obra de Mário Cláudio”, in *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, pp. 921-940.

²⁹Para algumas informações a este respeito, cf., por exemplo, “Distinções e Prémios”, in LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier, LUÍS, Alexandre António da Costa e REAL, Miguel (org.), *Mário Cláudio e a Portugalidade*, pp. 28 e 33.

³⁰Cf. CLÁUDIO, Mário, in “Mário Cláudio: a poesia funciona em capelinhas que se leem umas às outras”, disponível em www.dn.pt/portugal/interior/mario-claudio-a-poesia-funciona-em-capelinhas-que-se-leem-umas-as-outras-4712225.html [acedido a 20-10-2015].

³¹Cf., BATISTA, Diogo, “Mário Cláudio Vence Prémio dst com Astronomia”, in *Público*,

pela publicação de *Astronomia*³². Note-se que esta obra foi ainda “referenciada pelo júri do Prémio Estoril Sol/Fernando Namora como um romance de «muito apreço», não tendo porém recebido o galardão, que foi para «Flores», de Afonso Cruz”³³.

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, Álvaro Manuel Machado e Maria Luísa Cusati. 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”³⁴. Este trabalho é considerado “o outro lado do espelho”³⁵, isto em relação à hercúlea obra *Tiago Veiga: Uma Biografia*, de 2012, onde o escritor em apreço, através de uma “nova teoria heteronímica”³⁶, num jogo de troca de papéis, dá continuidade à perscrutação identitária³⁷ que tem vindo a tecer em formato biográfico. Carla Sofia Luís, a respeito de *Astronomia*, escreve:

7 de junho de 2017, disponível em www.publico.pt/2017/06/07/culturaipsilon/noticia/mario-claudio-vence-premio-dst-com-astronomia-1774935 [acedido a 7 de julho de 2017].

³²Cf., a este respeito, a notícia da autoria de ASCENSÃO, Rafael, “Presidente da República entrega Prémio D. Diniz a Mário Cláudio”, in *Espalha Factos*, 29 de setembro de 2017, disponível em <https://espalhafactos.com/2017/09/29/presidente-entrega-premio-a-mario-claudio/> [acedido a 10-11-2017].

³³Idem, *ibidem*.

³⁴LUSA, “«Astronomia» de Mário Cláudio, Vence Prémio D. Diniz”, 26 de abril de 2017, in *DN*, disponível em www.dn.pt/artes/interior/romance-astronomia-de-mario-claudio-vence-premio-d-diniz-da-casa-de-mateus6246669.html [acedido a 10-10-2017].

³⁵CLÁUDIO, Mário, in QUEIRÓS, Luís Miguel, “Quando se chega aqui, ou se diz tudo, ou mais vale ficar calado”, entrevista a Mário Cláudio, 2015, disponível em www.publi.co.pt/culturaipsilon/noticia/quandose-chega-aqui-ou-se-diz-tudo-ou-mais-vale-ficar-calado-1711112 [acedido a 16/10/2015].

³⁶REAL, Miguel, *O Romance Português Contemporâneo – 1950-2010*, 2.ª ed., Alfragide, Editorial Caminho, 2012, p. 28.

³⁷Cf. 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 Luís e REAL, Miguel (org.), *Mário Cláudio e a Portugalidade*, pp. 103-138.

“Além de recorrer a fotografias, a intertextualidades com certos contos tradicionais e entradas de dicionários, *Astronomia* [...] surge edificada com base em três pilares etários, por assim dizer, a infância, a idade adulta e a velhice, que intitula de «Nebulosa», onde revela que afinal a sua primeira idade ficou marcada pelo medo e incertezas várias, «Galáxia», que corresponde à idade adulta, e onde nos dá conta de aventuras e desventuras de vária ordem, e, finalmente, «Cosmos», o tempo onde tudo faz sentido, onde as peças do mosaico acabam finalmente por formar um «padrão inteligível»”³⁸.

É ainda de sublinhar que, como nos recorda esta estudiosa, Mário Cláudio não reduz a sua vida apenas à escrita³⁹ de gabinete, por assim dizer, pois sabemos que escreve também quando leciona, quando viaja⁴⁰, no fundo, quando interage com o cosmos⁴¹. Além disso, relembra-nos igualmente que este escritor possui um leque de sociabilidades muito abrangente e que tem desempenhado um papel apreciável no âmbito da agenda cultural lusíada, organizando antologias e comunidades de leitores, colaborando em múltiplas revistas e jornais de expressão nacional e internacional, produzindo peças de teatro⁴², séries documentais e realizando traduções⁴³. A título de exemplo, este “Nauta e Guardiã da Portugalidade”⁴⁴, assinou, em 2015/2016, a rubrica “Alma Va-

³⁸Cf. Idem, “Um Breve Olhar sobre a Vida e Obra de Mário Cláudio”, in *A Dinâmica dos Olhares. Cem Anos de Literatura e Cultura em Portugal*, p. 934.

³⁹Cf. CLÁUDIO, Mário, in “Mário Cláudio: “O Desafio Seria Inventar uma Autobiografia””, *Seleções Readers Digest*.

⁴⁰Cf. Idem, *ibidem*.

⁴¹Cf. Idem, *ibidem*. Estas ideias estão expressas em LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier, “Um Breve Olhar sobre a Vida e Obra de Mário Cláudio”, *A Dinâmica dos Olhares. Cem Anos de Literatura e Cultura em Portugal*, p. 924.

⁴²Tomemos, como exemplo, a peça teatral *Medeia* que, segundo informação facultada na própria obra publicada, estreou a “2 de Março de 2007 pelo Teatro Experimental de Cascais, com encenação de Carlos Avilez e interpretação de Anna Paula” (CLÁUDIO, Mário, *Medeia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2008, p. 7).

⁴³Cf. LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier, “Um Breve Olhar sobre a Vida e Obra de Mário Cláudio”, in *A Dinâmica dos Olhares. Cem Anos de Literatura e Cultura em Portugal*, pp. 924-925.

⁴⁴Idem, “Mário Cláudio: Nauta e Guardiã da Portugalidade”, in André Barata, António Santos Pereira e José Ricardo Carvalheiro (org.), *Representações da Portugalidade*, Alfragide, Editorial Caminho, 2011, pp. 57-80.

gueante”, expedida no Jornal *Diário de Notícias*, às sextas-feiras, e posteriormente reunida em livro, com a mesma designação⁴⁵, onde, através das suas memórias, traça retratos de figuras do mundo das artes com quem se foi cruzando ao longo da vida. No exercício das suas multifacetadas atividades, que incluem também a de professor universitário, foi convivendo e fazendo amizade com inúmeras figuras das artes, da literatura, da cultura portuguesa, algumas já desaparecidas, como Ferreira de Castro, Natália Correia, Sophia de Mello Breyner, Mário Viegas, Eugénio de Andrade, Vasco Graça Moura, Manoel de Oliveira. Assim, o escritor dá-nos conta “de alguns encontros com essas figuras, antes que fossem abandonadas pelo tempo”, cumprindo, como nos refere, “o ofício de guardião, assumido nas crónicas presentes”⁴⁶. Numa entrevista que está disponível no livro *Mário Cláudio e a Portugalidade*, de 2015, bem como na revista *Letras ConVida, Revista de Literatura, Cultura e Arte*, de 2016-2017, quando questionado sobre esta vocação para reagir contra uma certa tendência à desmemorização em curso⁴⁷, 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 contracorrente à “desmemorização” que menciona, acrescerá isso à minha auto-estima, e constituirá por certo um estímulo para prosseguir no trabalho”⁴⁸.

Do ponto de vista pessoal, Mário Cláudio é afável e gosta de socializar. É um homem crente (“sou um homem religioso e com tendência para sacra-

⁴⁵CLÁUDIO, Mário, *A Alma Vagueante*, Porto, MinotauroIdioma, 2017.

⁴⁶Idem, “Um Romancista na Revolução”, in *Diário de Notícias (Alma Vagueante)*, sexta-feira, 23 de outubro de 2015, p. 56.

⁴⁷Acerca desta temática em Mário Cláudio, cf., por exemplo, 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 *Mário Cláudio e a Portugalidade*, pp. 113 e ss.

⁴⁸CLÁUDIO, Mário, in RITA, Annabela, LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier e REAL, Miguel, entrevista a Mário Cláudio, “– Nós e os Outros”, *Letras ConVida, Revista de Literatura, Cultura e Arte*, p. 199, e CLÁUDIO, Mário, “entrevista a Mário Cláudio”, in LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier, LUÍS, Alexandre António da Costa e REAL, Miguel (org.), *Mário Cláudio e a Portugalidade*, p. 33.

lizar as coisas”⁴⁹), não conseguindo conceber o seu “relacionamento com os outros sem uma dimensão verticalista, sem uma relação com aquilo a que chamamos simplificadaamente Deus”⁵⁰. Além disso, é extremamente apegado à família, aspeto, de resto, bem visível quer na obra ficcional, nomeadamente na *Trilogia da Árvore*⁵¹ (*A Quinta das Virtudes*, *Tocata para Dois Clarins* e *O Pórtico da Glória*), quer em variadas entrevistas concedidas. Sublinhe-se ainda que respeita os seus leitores a quem, por exemplo, dedica a monumental obra *Tiago Veiga. Uma Biografia*, dizendo: “assumo este livro como uma homenagem que presto a estes leitores invulgares que são aqueles que infelizmente tendem a desaparecer”⁵². Estas palavras ganham ainda mais sentido especialmente num contexto em que há cada vez mais leitores fascinados pelo mediatismo, pela estrutura “telenovelistica”, a que Miguel Real apelidou de “romance de mercado”, espécie de, como nos refere, “cócegas para a alma”, posto que, após o consumo imediato, não deixa consequências no leitor; ao passo que Mário Cláudio tem-se mantido fiel ao reverso da medalha, isto é, ao “romance como obra de arte”⁵³, resistindo também, como nos explica novamente Miguel Real, ao “uso cosmopolita e quotidiano da língua, de vínculo não erudito [...], utilizando a língua como rendilhado vernacular com paralelo só em Camilo, Aquilino e Tomás Figueiredo”⁵⁴.

Enfim, a afabilidade, o “amor dadivoso”⁵⁵ que vai cultivando, “fundamental para construir a [sua] personalidade, para lidar com os outros”⁵⁶, como refere, materializa-se naquilo que de melhor nos pode oferecer, a sua escrita

⁴⁹Idem, in Laura de Castro (organização e recolha de textos), *Mário Cláudio. 30 anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, p. 25.

⁵⁰Idem, *ibidem*, p. 25.

⁵¹Terminologia usada por LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier em *Língua e Estilo: um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*, pp. 311-313.

⁵²MARTINS, José Cândido de Oliveira, “Necessidade de reinventar a vida: entrevista com Mário Cláudio, autor de *Tiago Veiga, uma biografia*”, disponível em <http://alfarrabi.o.di.uminho.pt/vercial/zips/entrevistamclaudio.rtf> [acedido a 1-1-2013].

⁵³REAL, Miguel, *O Romance Português Contemporâneo – 1950-2010*, p. 36 (para as quatro citações).

⁵⁴Idem, *ibidem*, p. 64.

⁵⁵Note-se que, como o próprio Mário Cláudio nos explica, “a ideia do amor dadivoso é fundamental para construir a minha personalidade, para lidar com os outros” (CLÁUDIO, Mário, in TAVARES, Miguel de Sousa, entrevista a Mário Cláudio, “*Orion*, o Último Livro de Mário Cláudio”, *Revista Ler*, n.º 59, Verão de 2003, p. 27).

⁵⁶Idem, *ibidem*, p. 27, acresceto nosso.

(através da qual reorganiza o mundo⁵⁷), mas também, entre muitos outros aspetos, na participação e interesse constantes acerca de textos e eventos dedicados à sua obra⁵⁸, nas crónicas de jornal que elabora regularmente, nas imensas entrevistas que gentilmente tem facultado, nos prefácios⁵⁹, ou no apoio a escritores mais jovens que tem redigido. É caso disso mesmo o comentário que escreveu, em setembro de 2017, na rede social *facebook*, enaltecendo a qualidade das obras dos escritores João Morgado (*Diário dos Imperfeitos*), João Pedro Porto (*A Brecha*) e Nuno Sobral (*Deus Também Tinha Animais*), e que reza o seguinte: “Três romances recentes, que me impressionaram ao ponto de vir aqui correr o risco, sempre latente, de pagar caro a recomendação da respetiva leitura”⁶⁰.

Portanto, Mário Cláudio incentiva o trabalho dos mais jovens, mas, sem surpresa, também ele, ao longo do seu trajeto criativo, tem desfrutado do estímulo e do apreço provenientes de outros escritores/ensaístas/críticos literários de grande vulto como Agustina Bessa-Luís, António Lobo Antunes, Arnaldo Saraiva, Eduardo Lourenço, Jorge de Sena, Maria Theresa Horta, Miguel Real, Vergílio Ferreira, que, em períodos diferentes e em relação a aspetos particulares da sua obra, foram tecendo benéficos comentários. Vejamos, então, muito rapidamente essas mesmas observações que nos oferecem algumas pistas ou peças em torno do puzzle claudiano, que dispomos por afinidades temáticas, por assim dizer. **Arnaldo Saraiva** identifica, desde logo, o desejo de Mário Cláudio inaugurar a partir do lançamento de *Um Verão Assim* uma

⁵⁷Cf. *idem, ibidem*, p. 22.

⁵⁸Destacamos, por exemplo, o Colóquio intitulado *Mário Cláudio e a Portugalidade*, organizado por LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier, LUÍS, Alexandre António da Costa e BENTO, Virgílio, que se realizou na Biblioteca Municipal Eduardo Lourenço, a 12 de abril de 2013, com o apoio da Câmara Municipal da Guarda, da BMEL e do CEL, e que contou, além dos organizadores, com a participação quer do próprio escritor CLÁUDIO, Mário quer de BARATA, André, MAGALHÃES, Gabriel, CASTELEIRO, João Malaca e REAL, Miguel. Para mais informações sobre este evento, cf., por exemplo (www.bmel.pt/galerias/galeria-de-imagens/conferencias/coloquio-mario-claudio-e-a-portugalidad e www.bmel.pt/noticias/aconteceu-na-biblioteca/1062-coloquio-qmario-claudio-e-a-portugalidadeq [consultados em 01-05-2013].

⁵⁹Cf., por exemplo, CLÁUDIO, Mário, “O Autor como Protagonista ou Cartilha de Licanthropia”, in FIGUEIREDO, Tomaz de, *A Toca do Lobo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, pp. 9-26.

⁶⁰*Facebook*, disponível em www.facebook.com/mario.claudio.12/posts/1348517065273698 [25-09-2017].

nova atitude na história do romance português, em boa parte, mas não só, por questões de linhagem onde se inclui:

“Dostoiévski, e passa certamente por Proust, Virginia Woolf, Joyce, Faulkner e outros modernos, anglo-americanos [...] e os franceses do *nouveau roman*, os quais tentam abolir a categoria do tempo para que só conte a do espaço, que ainda por cima pode apresentar-se estilizado. Todavia, dificilmente se encontrarão predecessores portugueses para ela, embora *Um Verão Assim* possa lembrar, por exemplo, os jovens do romantismo moderno de Abelaira, o fôlego psicológico de Agustina, a linguagem simbólica, poética, de Herberto Helder, a «atmosfera» e os «fantasmas» de Raul Brandão”⁶¹.

Eduardo Lourenço, também acerca de *Um Verão Assim*, destaca, em termos estilísticos, a “galáxia de metáforas fosforescentes e opacas, musicalmente articuladas pela pulsão visionária de uma memória sem sujeito aliada à vontade lúdica de lhe sobrepor um rosto de palavras mais denso que todas as memórias. Não há guia para tal viagem”⁶². **Maria Theresa Horta**, ainda em relação ao mesmo trabalho, afirma o seguinte: “considero um dos melhores, um dos mais altos momentos da moderníssima ficção portuguesa [...]. Aqui estou, então, a falar-vos de *Um Verão Assim*, romance-chave de uma geração”⁶³. **António Lobo Antunes**, já a propósito de *Gémeos*, agraciado com o *Prémio Pessoa 2004*, afiança tratar-se de “um romance perfeito”⁶⁴. **Jorge de Sena**, como o próprio escritor Mário Cláudio faz questão de sublinhar, a propósito da forte influência britânica na sua obra, exclamou numa certa ocasião: “Você é um achado, é o primeiro autor português que eu conheço que tem muito mais acentuada a influência britânica do que a influência francesa na sua obra”⁶⁵.

⁶¹SARAIVA, Arnaldo, Prefácio de *Um Verão Assim*, Porto, Paisagem Editora, 1974, pp. 56-57.

⁶²LOURENÇO, Eduardo, “Mário Cláudio – Uma Poética do Virtual”, in Mário Cláudio, *Um Verão Assim*, 3.ª ed., Lisboa, Quetzal, 1988 [1974], p. 9.

⁶³HORTA, Maria Teresa, in Mário Cláudio, *Um Verão Assim*, 3.ª ed., Lisboa, Quetzal, 1988 [1974], contracapa.

⁶⁴ANTUNES, António Lobo, in Mário Cláudio, *Gémeos*, 2.ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 2004 [2004].

⁶⁵CLÁUDIO, Mário, in Mário Cláudio. *30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, p. 21.

Quanto a **Agustina Bessa-Luís**, concretamente no prefácio disponível em *Triunfo do Amor Português*, profere algumas palavras em torno da obra de Mário Cláudio, definindo-o desta forma brilhante:

“Mário Cláudio é constante na aliança essencial entre a inteligência mental e a inteligência dos afectos. As pessoas e as suas vidas constituem o mundo escrito e elaborado para ser escrito. Depois de Mário Cláudio começa a literatura de apartamento, em surdina, para não incomodar os vizinhos. As artes devem ter som e estridência até para que os ouvidos as recebam. Para que as amem ou protestem. A cidade e a partitura [...]. É assim que tem que ser entendido como escritor”⁶⁶.

Nesta breve citação, Agustina exalta algumas características de Mário Cláudio bastante marcantes que desvelam a silhueta da figura e, em jeito de espelho, refletem a imagem: estilo e carácter. Atentemos, de seguida, apenas a cinco aspetos que convertemos nestas palavras-chave: **afetos, musicalidade/partitura, cidade, artes e estilo biográfico**.

1. A importância dos **afetos** na sua vida e conseqüentemente na sua escrita, além de bem expressos em *Triunfo do Amor Português* (1.^a ed. 2004), obra redigida “de maneira vernácula e às vezes irónica”, onde tematiza “o amor à portuguesa”, esclarecendo-nos “sobre a importância da culpa nos caminhos do amor”⁶⁷, encontram-se igualmente visíveis em muitas das outras obras. Naturalmente, não podemos deixar de frisar a última *Trilogia*, que Carla Sofia Luís apelidou de *Trilogia dos Afetos*⁶⁸ (2008-2015), composta por *Boa Noite, Senhor Soares, Retrato*

⁶⁶LUÍS, Agustina Bessa, “Prefácio”, in *Triunfo do Amor Português*, 2.^a ed., Lisboa, Dom Quixote e Círculo de Leitores, 2005 [2004], p. 14 (3.^a ed., Lisboa, D. Quixote, 2014, p. 12).

⁶⁷Idem, *ibidem*, p. 14 (para as três citações).

⁶⁸Esta designação, *Trilogia dos Afetos*, foi usada pela primeira vez por LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier 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 em “Algumas Páginas sobre *Peregrinação de Barnabé das Índias* de Mário Cláudio”, *Revista de Estudos Lusófonos, Língua e Literatura dos Colóquios da Lusofonia*, n.º 1, Associação Internacional dos Colóquios da Lusofonia, 2016, p. 219 (217-227), disponível em www.lusofonias.net/documentos/revistaaicl. Html [acedido a 05-01-2016]. CUSATIS, Brunello de, no supracitado evento, para o mesmo conjunto de três obras, propôs também a terminologia de *Trilogia das Gerações*.

de *Rapaz e O Fotógrafo e a Rapariga*, centrada em relações entre pessoas de idades muito diferentes. Esta *Trilogia* teve início em 2008, com *Boa Noite, Senhor Soares*, onde, pelo olhar singelo do jovem António da Silva Felício tomamos conhecimento, entre muitos outros aspetos, da obsessão que nutre pelo “Senhor Soares”: “Fiquei paralisado como um tolo”⁶⁹ 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”⁷⁰. Em 2014, *Retrato de Rapaz* relata a história de um jovem que chega ao ateliê de Leonardo da Vinci pela mão do pai que, cansado da sua rebeldia, o entrega ao mestre para que este faça dele seu criado. O artista deixa-se seduzir pela beleza e pelo espírito irreverente do rapaz a quem passa a chamar Salai. Como refere António Ganhão: “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”⁷¹. Em 2015, surge a novela *O Fotógrafo e a Rapariga*, que apresenta, desta feita, como protagonistas o britânico Charles Dodgson, mais conhecido por Lewis Carroll, pseudónimo com o qual 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. Por sinal, também *Astronomia*, num jogo que medeia entre a realidade e ficção, dá-nos conta de alguns amores e desamores de Mário Cláudio.

2. Além dos afetos, Agustina refere a vocação para a **musicalidade** que está associada ao item anterior. Neste particular, como não podia deixar de ser, merecem destaque *Tocata para Dois Clarins* e *Guilhermina*. Enfim, como Carla Sofia Luís recorda por diversas vezes, a veia melómana de Mário Cláudio⁷², isto é, o gosto que nutre pela pauta “musical

⁶⁹ CLÁUDIO, Mário, *Boa Noite, Senhor Soares*, Lisboa, Dom Quixote, 2008, p. 73.

⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 73.

⁷¹ GANHÃO, António, “Retrato de Rapaz de Mário Cláudio”, in *Acrítico*, disponível em <https://acriticoblog.wordpress.com/2014/08/05/retrato-de-rapaz-de-mario-claudio/> [acedido a 10-10-2014].

⁷² Cf. 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 e REAL, Miguel (org.), *Mário Cláudio e a Portugalidade*, p. 115.

- de fundo que perpassa a sua obra, afetando todos os géneros, em diversos tons, intensidades e melodias, apesar de alimentado pela audição de música⁷³, está inscrito, digamos assim, no seu código genético, pelo lado materno”⁷⁴.
3. Quanto à **cidade**, temos necessariamente de destacar o Porto, dado que assume um papel bastante relevante na génese e evolução da obra claudiana⁷⁵. Adite-se que o Norte que paira necessariamente na obra de Mário Cláudio extravasa as “fronteiras políticas”⁷⁶. Com efeito, mistura-se com as próprias “fronteiras identitárias”⁷⁷ do autor, que, no seu caso concreto, se estendem à Europa (Espanha, Irlanda e França)⁷⁸.
 4. A expressão das **artes**⁷⁹ plasmada no seu labor abrange vários campos de desenvoltura, desde a pintura, à escultura, à arquitetura, à música, à escrita criativa, constituindo um pilar fundamental do edifício da sua obra.

Enfim, o estilo biográfico serve-lhe de molde, de forma, onde todos estes ingredientes acima expostos se misturam. Como Carla Sofia Luís referiu em tempos:

⁷³Idem, *ibidem*, p. 115 e CLÁUDIO, Mário, “Mário Cláudio: «O Desafio Seria Inventar uma Autobiografia»”.

⁷⁴Idem, *ibidem*, p. 115. Como refere CLÁUDIO, Mário: “A minha mãe foi professora de música toda a vida. Conteí a história dela num livro chamado *Tocata para Dois Clarins*” (“Mário Cláudio: «O Desafio Seria Inventar uma Autobiografia»”). Note-se que, apesar de esta característica abundar e desencadear variadas consequências no seu estilo (relembremos ainda a necessidade de visitar *Guilhermina*), *Tocata Para Dois Clarins* é a obra mais musical de Mário Cláudio.

⁷⁵LUÍS, 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 e REAL, Miguel (org.), *Mário Cláudio e a Portugalidade*, pp. 117-118.

⁷⁶CLÁUDIO, Mário, in Laura Castro (coordenação e recolha de textos), *Mário Cláudio: 30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, p. 18.

⁷⁷LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier, “Rostos da Portugalidade na Escrita de Mário Cláudio: o caso das Trilogias da *Mão*, da *Árvore* e das *Constelações*”, p. 117.

⁷⁸Idem, *ibidem*, p. 117.

⁷⁹Cf. “Mário Cláudio no espelho das artes”, belíssima proposta de Annabela Rita exposta nesta mesma obra, pp. 88-99.

“fiel adepto do documento e da pesquisa apurada⁸⁰, que considera vital antes de iniciar um novo trabalho, Mário Cláudio devolve à história da literatura e da cultura, em formato **Biográfico**⁸¹ (autobiográfico, psicobiográfico, sociobiográfico), as **Identidades Pessoais**⁸² e **Culturais**⁸³ (reais ou fictícias, anónimas ou conhecidas), enquadradas num determinado **Tempo Histórico** (Regional, Nacional e Mundial⁸⁴) e que se movimentam num dado **Local** (Casa⁸⁵/Norte⁸⁶/País (Portugal)/Estrangeiro⁸⁷)”⁸⁸.

Note-se precisamente que, quando ganhou o *Prémio Pessoa*, em 2013,

⁸⁰LUÍS, Fernando, “História de uma Casa”, entrevista a Mário Cláudio, *Revista Ler*, n.º 12, Outono de 1990, p. 93.

⁸¹Como nos explica MAGALHÃES, Gabriel, “de facto, os escritores do seu território, da sua tribo nortenha, tinham publicado biografias quando se sentiam cansados do seu próprio génio. Assim procedera Teixeira de Pascoaes – e também Agustina. O autor de *Boa Noite, Senhor Soares* faz o mesmo gesto que eles, assumindo assim uma espécie de hereditariedade cultural – mas inova na atitude adoptada visto que a biografia se confunde com o romance”, “O Romance como Utopia. Notas de um Percurso Claudiano”, p. 3.

⁸²Sem surpresa, nesse exercício de perscrutação pessoal e coletiva acaba inevitavelmente por abarcar os seus ascendentes, ou até mesmo ele próprio, sendo o caso mais emblemático a já mencionada *Trilogia da Árvore*, a “crónica da «família do autor»”.

⁸³São caso disso figuras marcantes da nossa cultura como Amadeo, Castelo Branco, Bernardo Soares, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Fernão Mendes Pinto, Frei Luís de Sousa, Luís Vaz de Camões ou ainda figuras mitológicas como Fénix, Medeia, Prometeu.

⁸⁴Acerca da dicotomia “Regional vs. Nacional”, cf. LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier, *Língua e Estilo: um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*, pp. 242-245.

⁸⁵A propósito da importância, diríamos mesmo, e parafraseando MAGALHÃES, Gabriel, “obsessão” que Mário Cláudio nutre pelo elemento *Casa*, presente também na sua última obra publicada, já referida neste trabalho, contribui para “a reconstrução de uma Morada original que se perdeu – que está em ruínas” (MAGALHÃES, Gabriel, “O Romance como Utopia. Notas de um Percurso Claudiano”, p. 2). Sobre a relevância da *Casa* e do *Lugar* em Mário Cláudio, cf., ainda, LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier, *Língua e Estilo: um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*, pp. 323-339.

⁸⁶É de salientar a importância conferida ao Norte (que se tem mantido) na obra de Mário Cláudio, a partir do qual tudo tem o seu princípio (cf., por exemplo, BELARD, Francisco, “A procura do Norte”, *Expresso, Literatura*, 31 de Dezembro de 1992).

⁸⁷Note-se que *Tiago Veiga. Uma Biografia* é, indiscutivelmente, o romance mais cosmopolita até então publicado (cf. REAL, Miguel, *op. cit.*, p. 28). Ainda acerca da dicotomia “Português vs. Estrangeiro”, cf. LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier, *Língua e Estilo: um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*, pp. 245-249.

⁸⁸Como já foi dito em muitas outras ocasiões, “Rostos da Portugalidade na Escrita de Mário Cláudio: o caso das Trilogias da *Mão*, da *Árvore* e das *Constelações*”, in LUÍS, Carla Sofia

pelo “Grande Romance” *Tiago Veiga. Uma Biografia*, o júri sublinhou, entre outros aspetos, “a tentação biográfica” alimentada pelo autor. A respeito desta tendência, além de considerar “o desafio maior” a redação de “uma autobiografia inventada”, tarefa que conclui então em 2015 com a publicação de *Astronomia*, Mário Cláudio explica o seguinte: “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”⁸⁹. Carla Sofia Luís, no já citado texto incluído na obra *A Dinâmica dos Olhares. Cem Anos de Literatura e Cultura em Portugal*, procurando perceber como funciona o estilo biográfico em Mário Cláudio, adianta o seguinte:

“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*)¹²⁸, 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, 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 biografado¹²⁹, 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,

Gomes Xavier, LUÍS, Alexandre António da Costa e REAL, Miguel (org.), *Mário Cláudio e a Portugalidade*, pp. 107-108.

⁸⁹CLÁUDIO, Mário, “Mário Cláudio: «O Desafio Seria Inventar uma Autobiografia»” (para as três citações).

ou seja, este último é simultaneamente concebido como produto e produtor da sociedade em que viveu”⁹⁰.

Enfim, “as pessoas e as suas vidas constituem o mundo escrito e elaborado para ser escrito”, diz Agustina. De facto, Mário Cláudio é um biógrafo ficcional de personagens relevantes no panorama cultural que se destacaram em diferentes áreas, como já tivemos oportunidade de mencionar ao longo deste texto. No âmbito desta matéria, recordamos ainda as certeiras palavras de Gabriel Magalhães, que entende que Mário Cláudio tem vindo a “contar o que somos enquanto literatura e arte”. O referido especialista considera a obra claudiana uma “enciclopédia do essencial da portugalidade – *Os Lusíadas* de uma epopeia portuguesa estritamente literária e artística”⁹¹.

Há muitos anos atrás, já **Vergílio Ferreira**, em *Conta Corrente* (2), anunciava que Mário Cláudio figuraria como um dos valores mais promissores da geração seguinte. Ouçamos as suas palavras a este respeito: “Várias cartas à minha espera. Uma é de Mário Cláudio a agradecer-me o eu gostar dos seus livros – e tê-lo dito. Ele é a melhor promessa da jovem literatura. Tem o sentido da subtilidade, do lance poético, da leveza para se «desprender» do real e da sua força de gravidade”⁹². De resto, logo no início do mencionado volume, designadamente no dia 25 de janeiro (terça) do ano de 1977, o mesmo escritor beirão afixava o seguinte:

“Li um belo livro de Mário Cláudio – *As Máscaras de Sábado*. Gostei mais que o anterior *Um Verão Assim*. É um romance poético em que tudo se dilui em névoa, donde emerge uma Cidade e uma Casa e através da qual perpassam esboços de figuras como Tio, Paulette, Ana, outros. Uma coisa que me intrigou – aquele Gaio Valério Catulo, que tem aqui um halo de imperador e é o poeta romano lírico-erótico, contemporâneo de Cícero e Lucrécio.

⁹⁰Cf. LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier, “Um Breve Olhar sobre a Vida e Obra de Mário Cláudio”, in *A Dinâmica dos Olhares. Cem Anos de Literatura e Cultura em Portugal*, pp. 941-942.

⁹¹MAGALHÃES, Gabriel “O Romance como Utopia. Notas de um Percurso Claudiano”, p. 6 (para as duas últimas citações).

⁹²FERREIRA, Vergílio, *Conta Corrente 2 (1977-1979)*, 3.ª ed., Lisboa, Bertrand Editora L.ª, 1990 [1.ª ed. 1990], pp. 306-307.

A refletir sobre o que anda a fazer aqui no livro. Escrita próxima da do Almeida Faria?”⁹³.

Numa outra ocasião, reportando-se também à orientação dos “jovens escritores”, onde incluía, além de Mário Cláudio, Armando Silva Carvalho, Maria Velho da Costa, João Alves da Costa, explicava que:

“[...] seguem à risca o princípio de Jean Ricardou: até hoje o romance foi a escrita de uma aventura, hoje é a aventura de uma escrita. Como se as duas coisas fossem incompatíveis. Não, não defendo a historieta, a anedota, a narrativa folhetinesca. Mas que ao menos a gente entre no banquete e não fique só a ver. Mário Cláudio é quanto a isso o mais legível. A gente chega ao fim com alguma coisa no estômago. Os outros são como esses doces de claras: volumosos, aparatosos, mas mastigamo-los no vazio”⁹⁴.

Ao tipo de romances que constituem uma espécie de “côcegas para a alma”, posto que, após o consumo imediato, não deixam consequências no leitor, apelidadas por **Miguel Real**, como já se disse, de “romance de mercado”, contrapõe-se o “romance como obra de arte”⁹⁵, que Mário Cláudio, entre outros, cultiva. Ao focar o período de ouro que o romance português moderno atravessa por conta de alguns escritores de apreciável qualidade, grupo no qual inclui o escritor em estudo, Miguel Real explica que “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”⁹⁶.

Em suma, através deste singelo texto procuramos essencialmente destacar alguns passos importantes palmilhados por Mário Cláudio. Projetando-se em múltiplos eus proficientes nas mais diversas áreas culturais, este escritor ruma

⁹³Idem, *ibidem*, p. 9.

⁹⁴Idem, *ibidem*, p. 135.

⁹⁵REAL, Miguel, *O Romance Português Contemporâneo – 1950-2010*, p. 36 (para as três últimas citações).

⁹⁶REAL, Miguel in CASTRO, Isabel, Entrevista a Miguel Real, “A lusofonia deveria ser levada mais a sério”, Ponto Final (abril 19, 2011), disponível em <https://pontofinalmacau.wordpress.com/2011/04/19/%E2%80%9Ca-lusofonia-deveria-ser-levada-mais-a-serio%E2%80%9D/> [consultada a 01-07-2015].

ao encontro do seu Farol. E é pela escrita, neste caso particular, de biografias, densificada pela espessura histórico-cultural de que não prescinde, robustecida pelo contacto assíduo que tem tido com o livro, não olvidando as diversas experiências vivenciadas, de ordem afetiva, profissional, cultural, entre outras, que vai cumprindo esse desiderato.

Bibliografia

- ALVES, Maria Theresa Abelha, “A *Quinta das Virtudes* ‘...Fora tudo, Sempre, uma Estranha Casa’”, in Jorge Fernandes da Silveira (org.), *Escrever a Casa Portuguesa*, Brasil, Editora UFMG, 1999, pp. 367-368.
- ASCENSÃO, Rafael, “Presidente da República entrega Prémio D. Diniz a Mário Cláudio”, in *Espalha Factos*, 29 de setembro de 2017, disponível em <https://espalhafactos.com/2017/09/29/presidente-entrega-premio-a-mario-claudio/> [acedido a 10-11-2017].
- BATISTA, Diogo Batista, “Mário Cláudio Vence Prémio dst com Astronomia”, in *Público*, 7 de junho de 2017, disponível em www.publico.pt/2017/06/07/culturaipilon/noticia/mario-claudio-vence-premio-dst-com-astronomia-1774935 [acedido a 7-7-2017].
- BELARD, Francisco, “A procura do Norte”, in *Expresso, Literatura*, 31 de dezembro de 1992.
- Biografia de Mário Cláudio, disponível em www.youtube.com/watch?v=BLLzbZ9z714 [acedido a 15-12-2011].
- CASTRO, Isabel, Entrevista a Miguel Real, “A lusofonia deveria ser levada mais a sério”, *Ponto Final* (abril 19, 2011), disponível em <https://pontofinalmacau.wordpress.com/2011/04/19/%E2%80%9Ca-lusofonia-deveria-ser-levada-mais-a-serio%E2%80%9D/> [consultada a 01-07-2015].
- CASTRO, Laura (coordenação e recolha de textos), *Mário Cláudio – 30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, Livraria Modo de Ler, 1999.
- CLÁUDIO, Mário, *A Alma Vagueante*, Porto, MinotauroIdioma, 2017.

- CLÁUDIO, Mário, *Boa Noite, Senhor Soares*, Lisboa, Dom Quixote, 2008.
- CLÁUDIO, Mário, *Ciclo de Cypris*, Porto, Edição do Autor, 1969.
- CLÁUDIO, Mário, *Gêmeos*, 2.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 2004 [2004].
- CLÁUDIO, Mário, *Medeia*, Lisboa, Dom Quixote, 2008.
- CLÁUDIO, Mário, *Os Naufrágios de Camões*, Lisboa, Dom Quixote, 2017.
- CLÁUDIO, Mário, *Tiago Veiga. Uma Biografia*, Lisboa, Dom Quixote, 2011.
- CLÁUDIO, Mário, *Retrato de Rapaz*, Alfragide, Dom Quixote, 2014.
- CLÁUDIO, Mário, *Um Verão Assim*, 3.^a ed., Lisboa, Quetzal, 1988 [Porto, Livraria Paisagem Editora, 1974].
- CLÁUDIO, Mário, disponível em www.youtube.com/watch?v=BLLzbZ9z714 [consultado em 15-12-2011].
- CLÁUDIO, Mário, in “Vida e Obra de Mário Cláudio”, programa televisivo *Ler Mais, Ler Melhor* de 21 de setembro de 2011, disponível em www.youtube.com/watch?v=BLLzbZ9z714 [consultado em 15-12-2011].
- CLÁUDIO, Mário, in “Mário Cláudio: a poesia funciona em capelinhas que se leem umas às outras”, disponível em www.dn.pt/portugal/interior/mario-claudio-a-poesia-funciona-em-capelinhas-que-se-leem-umas-as-outras-4712225.html [acedido a 20-10-2015].
- CLÁUDIO, Mário, in *Seleções do Reader's Digest*, “Mário Cláudio: «O Desafio Seria Inventar uma Autobiografia»”, entrevista a Mário Cláudio, disponível em www.selecoes.pt/m%C3%A1rio_cl%C3%A1udio_%C2%A0Abo_desafio_seria_inventar_uma_autobiografia [acedido a 15-03-2013].
- CLÁUDIO, Mário, “Um Romancista na Revolução”, in *Diário de Notícias*, Alma Vagante, sexta-feira, 23 de outubro de 2015, p. 56.
- CLÁUDIO, Mário, “O Autor como Protagonista ou Cartilha de Licantropia”, in Tomaz de Figueiredo, *A Toca do Lobo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, pp. 9-26.

- FERREIRA, Vergílio Ferreira, *Conta Corrente 2 (1977-1979)*, 3.^a ed., Lisboa, Bertrand Editora L.^{da}, Venda Nova, 1990 [1.^a ed. 1990].
- GANHÃO, António, “Retrato de Rapaz de Mário Cláudio”, *Acrítico*, disponível em <https://acriticoblog.wordpress.com/2014/08/05/retrato-de-rapaz-de-mario-claudio/> [acedido a 10-10-2014].
- JORGE, Carlos J. F., “Os Quadros da Crónica ou a História Segundo o Romanista”, *Colóquio/Letras*, Recensões Críticas, n.º 161-162, julho de 2002, pp. 203-213.
- LOURENÇO, Eduardo, “Mário Cláudio – Uma Poética do Virtual”, in Mário Cláudio, *Um Verão Assim*, 3.^a ed., Lisboa, Quetzal, 1988 [1974], p. 9.
- LUÍS, Agustina Bessa-Luís, “Prefácio”, in *Triunfo do Amor Português*, 2.^a ed., Lisboa, Dom Quixote e Círculo de Leitores, 2005, pp. 11-17 (3.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 2014, pp. 9-16).
- 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*, n.º 1, Associação Internacional dos Colóquios da Lusofonia, 2016, p. 219 (217-227), disponível em www.lusofonias.net/documentos/revistaaiicl.html [acedido a 05-01-2016].
- LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier, “Um Breve Olhar sobre a Vida e Obra de Mário Cláudio”, in Ernesto Rodrigues e Rui Sousa, *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, pp. 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, 2011, com o apoio da FCT.
- LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier, “Mário Cláudio: Nauta e Guardiã da Portugalidade”, in André Barata, António Santos Pereira e José Ricardo Carvalho (org.), *Representações da Portugalidade*, Alfragide, Editorial Caminho, 2011, pp. 57-80.

- 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 Luís e 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, pp. 25-35.
- LUÍS, Fernando, “História de uma Casa”, entrevista a Mário Cláudio, *Revista Ler*, n.º 12, Outono de 1990, pp. 91-93.
- LUSA, “«Astronomia» de Mário Cláudio, Vence Prémio D. Diniz”, 26 de abril de 2017, in DN, disponível em www.dn.pt/artes/interior/romance-astronomia-de-mario-claudio-vence-premio-d-diniz-da-casa-de-mateus6246669.html [acedido a 10-10-2017].
- MACHADO, Álvaro Manuel, “Cláudio, Mário”, in Álvaro Manuel Machado (Org. e Dir.). *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996, pp. 129-131.
- MACHADO, Álvaro Manuel, “Prefácio”, in Carla Sofia Gomes Xavier Luís; Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real (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, pp. 15-20.
- MAGALHÃES, Gabriel, “O Romance como Utopia. Notas de um Percorso Claudiano” (bibliografia facultada pelo próprio autor, encontrando-se esta em vias de publicação), pp. 1-10.
- MARTINS, José Cândido de Oliveira, “Necessidade de reinventar a vida: entrevista com Mário Cláudio, autor de *Tiago Veiga, uma biografia*”, disponível em <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/entrevistamclaudio.rtf> [acedido a 1-1-2013].
- MORGADO, João, entrevista a Mário Cláudio, disponível em *Youtube* www.youtube.com/watch?v=dIx-EzKtZzA [acedido a 10-12-2015] e reposta, agora na sua versão escrita, “O Processo Criativo do Escritor: entrevista

- a Mário Cláudio”, in LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier, LUÍS, Alexandre António da Costa e REAL, Miguel (org.), *Vida e Obra de Mário Cláudio*, Porto/Covilhã, Fundação Eng. António de Almeida e Universidade da Beira Interior, 2018.
- NETO, Anastácio, “A Função do Escritor Não é Ser Legível, mas Autêntico”, disponível em <http://oviciodaarte.blogspot.com/2004/11/mario-claudio-fundo-do-escritor-no-ser.html> [acedido a 21-11-2008].
- QUEIRÓS, Luís Miguel, “Quando se chega aqui, ou se diz tudo, ou mais vale ficar calado”, entrevista a Mário Cláudio, 2015, disponível em www.publlico.pt/culturaipilon/noticia/quandose-chega-aqui-ou-se-diz-tudo-ou-mais-vale-ficar-calado-1711112 [acedido a 16/10/2015].
- REAL, Miguel, *O Romance Português Contemporâneo – 1950-2010*, 2.^a ed., Alfragide, Editorial Caminho, 2012.
- REIS, Carlos, “Páginas Goyescas”, *Jornal de Letras*, 22 de dezembro a 4 de janeiro, 2005, p. 24.
- RITA, Annabela Rita, LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier e 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), 2016-2017, pp. 192-201.
- SARAIVA, Arnaldo, Prefácio de *Um Verão Assim*, Porto, Paisagem Editora, 1974, 58 pp.
- Seleções do Reader’s Digest*, “Mário Cláudio: «O Desafio Seria Inventar uma Autobiografia»”, entrevista a Mário Cláudio, disponível em www.selecoes.pt/m%C3%A1rio_cl%C3%A1udio_%C2%A0desafio_seria_inventar_uma_autobiografia [acedido a 15-03-2013].
- TAVARES, Miguel Sousa, “Oríon, o Último Livro de Mário Cláudio”, Entrevista a Mário Cláudio, *Revista Ler*, n.º 59, Verão de 2003, pp. 16-33.

Notas Bibliográficas

Carla Sofia Gomes Xavier Luís nasceu em Lamego em 1977. É licenciada em Português e Inglês (ensino de) pela UTAD, mestre em Língua, Cultura Portuguesa e Didática pela UBI e doutora em Letras pela mesma instituição. É Professora no Departamento de Letras da Universidade da Beira Interior e Investigadora no Lab-Com.IFP (UBI). Na UBI, é também membro do Conselho da Faculdade de Artes e Letras, do Conselho Científico do Departamento de Letras, da Comissão de Curso de Ciências da Cultura, bem como Coordenadora de Mobilidade do DL, tendo ainda desempenhado a função de Coordenadora do Centro de Avaliação de Português-Língua Estrangeira. Além disso, é Membro da Comissão Científica da *Revista Egitania Scientia*, Instituto Politécnico da Guarda, do Conselho Científico da *Revista TRIPLOV de Artes, Religiões e Ciências*, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, da Comissão Científica da *Revista Cadernos Culturais*, Centro Cultural Eça de Queirós (CCEQ), da Comissão Científica das Revistas *Licungo* e *Milandos da Diáspora*, da Comissão Interinstitucional da Academia Lusófona Luís de Camões (ALLC), da Comissão Interinstitucional do Instituto Fernando Pessoa (IFP), do Conselho Editorial da *Revista ...à Beira*, do Conselho Editorial da *UBILETRAS* e da Associação Internacional dos Colóquios da Lusofonia. Tem participado, apresentando comunicação ou integrando Comissões Científicas, em variadíssimos eventos nacionais e internacionais. A sua lista de publicações é composta por livros, capítulos de livros, artigos, resenhas e entrevistas, de entre os quais destacamos apenas alguns **em torno da obra claudiana**: **Livro Língua e Estilo: um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio**, Vila Real, CEL e UTAD, 2011, 445 pp.; **os capítulos de livro** “Mário Cláudio: Nauta e Guardiã da Portugalidade”, in André Barata, António Santos Pereira e José Ricardo Carvalheiro (organizadores), *Representações da Portugalidade*, Alfragide, Caminho, 2011, pp. 57-80; “Espelhos de África na Obra Narrativa de Mário Cláudio: os casos de *Tocata para Dois Clarins* e *Peregrinação de Barnabé das Índias*”, in Cristina Vieira, Alexandre António da Costa Luís, Domingos Nzau, Henrique Manso e Carla Sofia Gomes Xavier Luís (coords.), *Portugal-África: Mitos e Realidades Artísticas e Vivenciais*, Covilhã, UBI, 2012, pp. 27-51; “Rostos da Portugalidade na Escrita de Mário Cláudio: os Casos das Trilogias da *Mão*, da *Árvore* e das *Constelações*”, in Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real (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, com o apoio da FCT, 2015, pp. 103-138; “Um Breve Olhar sobre a Vida e Obra de Mário Cláudio”, in *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, pp. 921-940; “Mário Cláudio e o Estilo Biográfico”, in

Souza, Raquel Madanêlo de (UFMG), Oliveira, Silvana Pessoa de, (UFMG) e Martins, José Cândido de Oliveira Martins (UCP-Braga), *Revista do Centro de Estudos Portugueses* da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil, no prelo; **os artigos** “Algumas Singularidades Linguísticas na Obra Narrativa de Mário Cláudio”, *Revista de Estudos Cabo-Verdianos, Atas II Encontro Internacional de Reflexão e Investigação*, Praia, 2014, pp. 155-163; “Algumas Páginas Sobre *Peregrinação de Barnabé das Índias* de Mário Cláudio”, *Revista de Estudos Lusófonos, Língua e Literatura dos Colóquios da Lusofonia*, n.º 1, Associação Internacional dos Colóquios da Lusofonia, 2016, pp. 217-227. Disponível em www.lusofonias.net/documentos/revista-ai-cl.html; **a entrevista** ao escritor 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), 2016-2017, pp. 192-201 (em parceria com Annabela Rita e Miguel Real).

Alexandre António da Costa Luís nasceu no Canadá. É licenciado em História (Bom com Distinção, 17 valores) pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde arrecadou os prémios *Curricular Feijó* e *Latim Medieval Geraledes Freire*. Obteve os graus de Mestre em História Moderna (Muito Bom, por unanimidade) e de Doutor em História, especialidade de História dos Descobrimentos e da Expansão Portuguesa (Aprovado com Distinção e Louvor, por unanimidade), igualmente na UC. É Professor na Universidade da Beira Interior, onde, a título exemplificativo, já desempenhou as funções de Vice-Presidente da Faculdade de Artes e Letras, de Diretor do Mestrado em Estudos Ibéricos, bem como de Membro do Conselho Científico da FAL, do Conselho da Faculdade e de várias Comissões Científicas de Cursos (atualmente, continua a integrar as Comissões Científicas dos Mestrados em Ciência Política e em Estudos de Cultura). É Investigador no LabCom.IFP (UBI) e no Centro de História da Sociedade e da Cultura (UC). É Académico Correspondente da Classe de História Marítima da Academia de Marinha (República Portuguesa) e Sócio da Sociedade Científica da Universidade Católica Portuguesa. Também é Membro da Comissão Científica da *Revista Egíptia Scientia*, Instituto Politécnico da Guarda, do Conselho Científico da *Revista TRIPLOV de Artes, Religiões e Ciências*, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, da Comissão Científica da *Revista Cadernos Culturais*, Centro Cultural Eça de Queirós, da Comissão Científica das Revistas *Licungo* e *Milandos da Diáspora*, da Comissão Interinstitucional da Academia Lusófona Luís de Camões, da Comissão Interinstitucional do Instituto Fernando Pessoa, do Conselho Editorial da

Revista Lusófona de Estudos Culturais, Universidade do Minho, do Conselho Editorial da *Revista ...à Beira*, do Conselho Editorial da *UBILETRAS* e da Associação Internacional dos Colóquios da Lusofonia. Tem participado, apresentando comunicação ou integrando Comissões Científicas, em numerosos eventos nacionais e internacionais. A sua lista de publicações é composta por livros, capítulos de livros, artigos, resenhas e catálogos.



Daniel-Henri PAGEAUX
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

VI. Um Passeio pela Escrita de Mário Cláudio: a Ficção como Meditação sobre a Escrita

Em matéria de crítica literária, há uma espécie de princípio segundo o qual não se deve dar grande importância às declarações feitas pelo escritor sobre ele próprio ou sobre a sua obra. Ora, é precisamente uma citação tirada de *Mário Cláudio – 30 anos de vida literária* que me servirá de ponto de partida para retomar a leitura de alguns dos romances de Mário Cláudio, de entre os que considero mais significativos, as chamadas *biografias romanceadas*, de maneira a determinar alguns princípios de escrita que me parecem caracterizar o conjunto da sua obra, ou antes, do seu universo onírico:

O objectivo de cada autor, através dos livros que vai escrevendo ou publicando, é descobrir o seu próprio rosto, descobrir-se cada vez menos diferente, cada vez mais igual a si mesmo, como se fosse um ecrã onde se projectam vários filmes¹.

Esta declaração pode surpreender, vinda da parte de um escritor que se impôs ao cultivar uma espécie de género literário muito especial, aquele que já referi: a *biografia romanceada*. Ela poderia levar-nos a um estudo que abordasse questões complexas, mas que considero não se coadunarem com o nosso objectivo, sobre a “sinceridade” do artista. Concentrarei a minha atenção noutros horizontes críticos. Assim, farei uma brevíssima «*peregrinação*

¹*Mário Cláudio. 30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, coordenação e recolha de textos de Laura Castro, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Livraria Modo de Ler, 1999, p. 17.

literária» pela obra de Mário Cláudio, e esse exercício levar-me-á a reflectir sobre o que afirma o romancista, tornado crítico ou ensaísta, num texto intitulado «*As peregrinações literárias*» (*Jornal de Notícias*, 4-12-1982), retomadas em *O Outro Génesis, Crónicas de Mário Cláudio – Antologia* (Lisboa, Rolim, 1988: 35):

A biografia, como a pintura de Leonardo, é única e exclusivamente «cosa mentale», quer dizer, intransmissível².

Devemos interrogar-nos sobre esta espécie de tensão inscrita no âmago do texto claudiano: a dimensão subjectiva da escrita e as suas consequências no domínio de uma certa recepção crítica. Mas prefiro, pelo menos por agora, reflectir sobre a consequência mais directa, mais evidente, destas duas declarações: a que leva a passar de uma dimensão autobiográfica, ou antes, autoficcional, para um outro princípio, mais complexo, a que chamarei *auto-reflexividade*. Assim, o nosso objectivo essencial é de dar um conteúdo ao que se designa por *auto-reflexividade* como eixo à volta do qual se organiza o texto romanesco, desde *Amadeo* até *Retrato de rapaz*. Indo do espaço da escrita à arquitectura do livro, o que pretendo fazer é menos uma «*peregrinação*» do que um simples «*passeio*» através da escrita e do imaginário do escritor.

Antes de ser um «*ecrã*» ou uma espécie de espelho para o escritor, o texto claudiano caracteriza-se por precisões materiais sobre a sua existência, sobre o seu processo de criação. É um texto que se vai construindo pouco a pouco aos olhos do escritor, daquele que escreve e também daquele que lê, dado que o escritor chama constantemente a atenção do leitor para o próprio processo da escrita, para a caligrafia daquilo que está a ler e que tomou uma forma diferente. Ou o texto ficcional se metamorfoseou ou será necessário poder voltar a uma fase anterior, a do texto como documento, a partir do qual se construiu, através e graças à escrita, o texto publicado e lido. Porém, este conserva traços dessa fase, desse estado inicial. *Tocata para Dois Clarins* é o diálogo ou união de dois tipos de escrita, quer dizer, de grafias: «Naquela

²CLAÚDIO, Mário, *O Outro Génesis, Crónicas de Mário Cláudio – Antologia*, Lisboa, Rolim, 1988, p. 35.

fusão das duas escritas, a minha, arredondada e a tinta preta, a da Maria, angulosa e em azul, era uma mistura de substâncias vitais [...]». E ainda, no mesmo romance, refere-se «certa mensagem do bisavô paterno que terminava, numa letra trémula, a tinta negra, com estas palavras» ou ainda as cartas de Lúcia, escritas com «letras angulosas»: «Do meio da sua escrita, surgia a imagem de um território lancetado, à beira da desagregação, que nada, nem um espírito resignado e complacente, alcançaria salvar.»³

Em *Amadeo*, o personagem de Papi leva o leitor a penetrar num universo anterior à escrita, sem dúvida para melhor desmistificar, através desse personagem, o próprio trabalho do escritor que ele não é, dado que é apresentado como «*empenhado em sua escrita, na qual não acredita mas a que se agarra para salvar a pele*»⁴. Eis os preparativos materiais que levam a um nascimento hipotético da escrita:

«Papi dá início à manhã de trabalho. Coloca sobre a “banca”, substantivo que sempre me irritou, os instrumentos do “ofício”, dois lápis muito afiados, o pote de tinta, os aparos escrupulosamente limpos, pois a outra aparelhagem se recusa, a bibliografia que espera utilizar, ensaios, dicionários, artigos de jornal, uma esponjinha vermelha e redonda e embebida em seu recipiente de vidro, a que nunca o vi dar qualquer uso.»⁵

Poderíamos também citar uma declaração ou constatação escrita do narrador de *O Pórtico da Glória* em que surge a própria realidade material do texto escrito, ou seja, a linha traçada: «*E lá se quedavam o meu bisavô e a sua gente, ou ali os terei deixado ao cabo destas linhas, à vista do Pórtico da Glória*»⁶. Ou ainda mencionar o manuscrito de *Guilhermina*, que surge na forma (acabada ou inicial?) de um manuscrito dentro de um embrulho, à espera de uma hipotética publicação.

Temos a impressão de que, em Mário Cláudio, o texto escrito está sempre ameaçado, desde o seu nascimento e ainda depois, pela forma de documento. Pouco importa que, em *Amadeo*, essas imagens surjam através de um personagem que é uma espécie de caricatura ou de contrafacção do escritor. Ou antes,

³Idem, *Tocata para Dois Clarins*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992, pp. 45, 72, 92.

⁴Idem, *Amadeo*, Biblioteca de Autores Portugueses, 1985, 2.ª ed., p. 49.

⁵Idem, *ibidem*, p. 12.

⁶Idem, *O Pórtico da Glória*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997, p. 193.

o que importa é que, nesta biografia, seja inscrita esta ameaça, ou esta paródia da escrita. Não será necessário ir a Veneza, escrever sobre Veneza, para constatar até que ponto a escrita está ameaçada pelo próprio facto de existir:

«Entram as ondas pequenas a lamber as lajes da Riva Schiavoni, e é necessário apressarmo-nos antes que se adiantem mais, invadam as folhas sobre que escrevemos, nos cubram as mãos de seus vermes e fungos. Desta acre maresia, deste pus, soletrámos o alfabeto, ainda, ainda, depositado num lábio da terra. O resto, que tudo é resto, esquecimentos, resíduos, isso cabe, sem apelo, à demente solidão.»⁷

Não estou a confundir o escritor com as suas personagens, nem um acontecimento fortuito com uma impressão de escrita ou de leitura. Julgo estar a evidenciar uma linha de força, uma entre outras, que percorre o imaginário do escritor e que incide, com extrema precisão, nas próprias condições da existência, da vida e da sobrevivência daquilo que define o escritor como tal: a escrita. Poderíamos interpretar esta primeira característica como uma vontade de desmistificação. Não é essa a nossa intenção. Poderíamos também justificar essas diferentes fases da escrita como sendo a característica de uma estética barroca, com a qual o escritor é o primeiro a identificar-se: para ele, uma vida, uma vida consagrada à escrita, resume-se apenas, ao fim e ao cabo, a «*sinais de tinta*»⁸.

Prefiro integrar essas citações, essas impressões, essas confidências no conjunto de manifestações de uma atenção constante à coisa escrita, ao processo da criação em si mesmo, *in statu nascendi*, que inclui outros, como é assinalado em *Retrato de Rapaz* (p. 58): «*as lides de que resultam as obras denominadas “de arte”*»⁹. Ou, em termos mais ambiciosos, um primeiro nível de uma *Ars poetica* a recompor, dado que o texto Claudiano é, antes de mais, um «rascunho», um «*borrão*», como o próprio escritor, em tom crítico, lembra numa outra crónica, intitulada precisamente «O outro génesis»:

«É de papel, de verdade e de medo, às vezes de velhíssimo desencanto, que o mundo se constrói: horários, bilhetes, fato que se

⁷Idem, *Itinerários Contos*, Lisboa, Dom Quixote, 1993, p. 30.

⁸Idem, *O Outro Génesis, Crónicas de Mário Cláudio – Antologia*, p. 30.

⁹Idem, *Retrato de Rapaz*, Lisboa, Dom Quixote, 2013, p. 58.

veste, passaportes, inscrições, noticiários, contas, fábricas incessantes de labor. Ah, a promessa de linhas de palavras à face da folha nua. Ou um borrão apenas?»¹⁰

Em *Amadeo*, vimos Papi misturar, sem hesitações, os seus instrumentos de trabalho com a documentação necessária para a escrita, o material com o espiritual, se assim se pode dizer. Não tenciono alongar-me sobre as relações evidentes e complexas que poderão existir entre o escritor Mário Cláudio e o estudante arquivista, tornado especialista em Ciências Documentais, que foi de facto. Quando muito, esse caminho levar-me-ia ao domínio do anedótico, do circunstancial, ao aspecto exterior do texto claudiano, como constato pela entrevista dada ao *Jornal de Letras*, a propósito de *Retrato de Rapaz*:

«Documentei-me e li imensas biografias, sobretudo as mais importantes e as mais recentes, as que apareceram depois daquela febre dan-browniana, uma verdadeira erva daninha. [...], li o que era de ler, estive nos lugares de Leonardo, em Vinci, Florença, Milão, procurei ver e estudar a sua obra. E é interessante que na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto descobri um desenho de Leonardo que é o único existente em Portugal.»¹¹

Mas a documentação que é necessária e mesmo apaixonante, como podemos observar facilmente, implica aquilo que esse pobre, esse insignificante escritor que é Papi considera como um risco, um perigo:

«Manda-me outra longa carta, Papi, queixoso, menos decepcionado do que afectando sê-lo. Previne-me de que Amadeo cada vez mais ameaça ser romance, com os elementos que lhe subtraem os feudatários do artista [...] No modesto quarto de hotel, montando pacientemente o puzzle com as peças com que pode contar, impotente para se aventurar no definitivo destino do livro que redige, Papi inventa-se frustrado, envelhecido.»¹²

¹⁰Idem, *O Outro Génesis, Crónicas de Mário Cláudio – Antologia*, p. 24.

¹¹Idem, in *Jornal de Letras* 28/5-10/6/ 2014.

¹²Idem, *Amadeo*, p. 75.

Para Papi, documentação e escrita romanesca opõem-se, colidem uma com a outra. A escrita de Mário Cláudio conduz-nos a contextos ou a situações um pouco menos simplistas. Ou a outras personagens, como, por exemplo, o narrador de *O Pórtico da Glória*:

«Intervenho aqui para registar um facto que, inserindo no quotidiano dos meus bisavós um elemento exorbitante dos negócios, os humaniza ou os desumaniza, consoante os princípios por que se disciplina a conduta do leitor desse memorial, ou os desejos a que responde o impulso de ler o romance que o contém»¹³.

Não se trata apenas de uma disposição de espírito do leitor, aquilo que referi anteriormente como sendo a questão da recepção crítica. É preciso ter em conta que o texto que está a ser escrito e que terá por título *O Pórtico da Glória* é, *simultaneamente* (e insisto nesta observação), memorial e romance. Ou mais precisamente: o memorial contém um romance. Ainda aí, pode-se interpretar o trabalho da escrita de diversas maneiras. Ou se trata, como o considera o famoso Papi, de uma tensão entre dois tipos de texto ou (o que é mais grave) de dois géneros literários que são mais contraditórios do que complementares; ou ainda o romance será criado quer pelo escritor romancista, quer pelo leitor: será descoberto como algo que está por baixo, no interior do memorial, um pouco como o poeta tem de tentar descobrir e exprimir a poesia no que é a prosa do mundo.

Há, sem dúvida, um problema de consonância ou de entendimento mútuo entre escritor e leitor. Mário Cláudio reconhece que é um autor «difícil»: «sou um escritor de expressão muito difícil [...], para quem a língua, de facto, é um instrumento de sacrifício, de martírio»¹⁴. Precisemos: difícil quer no plano da língua, «por vezes muito rebuscada» (como ele próprio diz), quer pelas múltiplas referências literárias ou culturais, forma de documentação que nos interessa muito especialmente. De facto, *Amadeo*, por exemplo, é um livro saturado de alusões, de citações que convocam um terreno comum: Proust, Flaubert, Henri Murger e a Boémia de Puccini, Apollinaire, sem falar dos quadros do casal Delaunay... O que significa para o leitor de *Tocata para Dois Clarins* uma carta que é «uma página de um romance de Pierre Loti»¹⁵?

¹³Idem, *O Pórtico da Glória*, pp. 124-125.

¹⁴Idem, *Mário Cláudio – 30 Anos de Trabalho Literário*, p. 18.

¹⁵Idem, *Tocata para Dois Clarins*, p. 91.

Para o de *O Pórtico da Glória* uma praça «a que não era alheia a sombra do espectro de Camilo Castelo Branco»¹⁶? Há sempre em Mário Cláudio uma tentação que é bem definida nestes termos em *Tiago Veiga*: «conceber o acto poético como escavação da arqueologia [...], arriscada empresa, situada a meio caminho entre uma determinada modalidade de ressurreição [...] e uma espécie de fracasso da coragem»¹⁷.

Aqui, surge uma outra tensão, sem dúvida mais grave e mais profunda, suscitada pela exploração necessária, mas perigosa, da documentação. O perigo (para continuar a utilizar a palavra e a imagem) não é, evidentemente, como presente Papi, ser tentado a escrever um romance, mas sim deixar este ser asfixiado, paralisado, ser *apenas* uma biografia. Assim, a questão da documentação leva àquilo que, a nosso ver, é o verdadeiro problema: a transformação do material documental em elemento «poético» que contribui para a elaboração do texto. De facto, Mário Cláudio fala de «acto poético». Mas parece-me que esta questão não é exclusiva do romancista Mário Cláudio e que há pelo menos um exemplo, especialmente sugestivo, de escritor que levanta essa mesma questão, a partir de materiais simultaneamente históricos e familiares, públicos e privados: refiro-me sobretudo à Marguerite Yourcenar de *Archives du Nord* e de *Souvenirs pieux*. Mas também das «notas» que acompanham a elaboração de romances como *Mémoires d'Hadrien* ou de *L'œuvre au Noir*. E se menciono este exemplo é precisamente para poder assinalar uma diferença essencial entre os dois universos romanescos: o da oralidade, da fidelidade a uma voz, a questão que se torna a da autenticidade tonal na romancista e o problema do estatuto do que é escrito ou da materialidade do testemunho no romancista português.

Vamos mais longe: em Mário Cláudio, o perigo (e há, sem dúvida, risco ou perigo, ou ainda deriva) vem, ousemos dizê-lo, do mau romancista, do biógrafo que, obviamente, vai transformar-se no ser «biografado»: «Falando do pintor Amadeo, é de si que fala, por ele viaja até à infância, emerge à superfície das águas trazendo entre os dentes um pequeno tesouro cintilante.»¹⁸

Ao escrever biografias romanceadas, Mário Cláudio escolheu o risco permanente: o de cair na glosa, na reprodução, na imitação e naquilo que ela tem de mais simplista: a cópia do modelo. Todavia, ao mesmo tempo, escolheu o

¹⁶Idem, *O Pórtico da Glória*, p. 115.

¹⁷Idem, *Tiago Veiga*, Lisboa, Dom Quixote, 2011, p. 63.

¹⁸Idem, *Amadeo*, p. 15.

caminho que lhe permite chegar à re-criação, a partir de um trabalho exigente, a que se poderá chamar «poético», no sentido etimológico do termo.

Este duplo nível (memorial/romance, documento/reelaboração poética) pode notar-se em *Boa Noite, Senhor Soares*. A «vida», ou antes, fragmento de vida de António da Silva Felício submete-se à de «um autor mais ou menos respeitado» e que possui «uma larga experiência em se aproveitar de histórias alheias», ou seja, um perfeito «biógrafo», o qual lhe declara desde logo: «aquilo que eu contar distinguir-se-á bastante daquilo que o senhor contaria». E justifica-se nos seguintes termos: «Eu utilizo palavras que o senhor é capaz de ignorar, recuso-me a aplicar umas quantas daquelas que o senhor usa, cometo umas elegâncias que alguns julgam excessivas, mas de que há quem goste [...]». E termina com uma afirmação geral que, também aqui, implica uma arte poética: «A verdade é que nenhum de nós narra um qualquer enredo de maneira igual, nem o senhor, nem eu, nem seja qual for que tente decifrar o que nós redigimos.»¹⁹

Assim, do problema da escrita passamos para um nível superior, ou mais complexo e mais pessoal: a arte de contar. Mas ainda aí esse nível da poética passa pela dupla questão da utilização da documentação (problema que pertence sobretudo ao domínio da História) e a da dimensão poética daquilo que é o «romance» para Mário Cláudio.

Uma das características da escrita romanesca de Mário Cláudio é a de ocultar ou mesmo anular a fronteira, ao fim e ao cabo convencional, entre a escrita da História com maiúscula e a escrita dita romanesca. Mais exactamente, Mário Cláudio, a partir do território do romanesco, faz aquilo que fazem os historiadores a partir daquilo que se designa por historiografia. Apenas um exemplo: o historiador Patrick Boucheron, que acaba de ser eleito para o Collège de France, publicou, há alguns anos, um estudo intitulado *Léonard et Machiavel* (Verdier, 2008), baseado no possível, mas não assegurado, encontro entre o artista e o historiador, entre 1502 e 1504, em Urbino ou em Florença. A ideia principal do historiador é a de ambos terem possivelmente partilhado uma «contemporaneidade», uma maneira comum de sentir o tempo

¹⁹Idem, *Boa Noite, Senhor Soares*, Lisboa, Dom Quixote, 2008, p. 92.

que passa. O historiador não procurou de maneira nenhuma dissimular as dúvidas, as hesitações ou as zonas de incerteza: em vez de preencher os vazios, com toneladas de documentos e montanhas de erudição, evidencia os silêncios e permite, assim, tomar consciência dos próprios limites do saber e da escrita.

Penso que a escrita de Mário Cláudio vai no mesmo sentido, não com outros meios, mas segundo outras perspectivas. Faço notar, a propósito, o balanço, breve mas esclarecedor, que o escritor faz em *Trinta Anos de Trabalho Literário*, obra já citada: «Considero-me um historiador de biografias secretas ou de biografias possíveis [palavra-chave, diga-se de passagem]. Mais um historiador de vidas, vidas fantasiadas, do que um biógrafo»²⁰. Esta declaração esclarecedora acaba por reduzir o espaço (ou a diferença) que separa História e romance. E faço notar também, por exemplo, a reflexão quase liminar quanto à biografia em *Amadeo*, feita a partir dos primeiros desenhos do pintor, quando tinha nove anos, os dois Pierrots: «Enganar-se-á quem, biógrafo romântico, quiser surpreender neles um fado. Dos dois Pierrots [...] não há que retirar lições para o futuro da criança»²¹. Note-se nesta observação a ausência, a inutilidade de toda a perspectiva finalizada, definitiva, teleológica de um «destino» ou de uma qualquer vocação. Daí, no final daquilo que é simultaneamente «romance» e biografia, esta declaração que volta a afirmar os limites de todo o projecto biográfico, historiográfico, reduzido ao fornecimento de explicações ou, ainda pior, à tentativa de provar uma teoria:

«Não perguntem agora como lhe foi a vida, com que espécie de filamentos se manufacturou a tessitura da biografia a escrever. Quando a passagem é tão curta como esta, não será que tudo se reduz a um dia único, lavado e sem heroísmo assinalável, nele se degustando apenas o tegumento que não amadureceu?»²²

Não é só a brevidade da vida que obriga a rever a concepção da biografia como narrativa, é a própria ideia que fazemos da existência humana. Impõe-se uma escolha: optar não pelo tempo romanesco, mas sim pelo instante poético. Ou, mais profundamente, escolher a dimensão poética em detrimento de toda e qualquer diegese ou encadeamento romanesco. Chegados aqui, é ainda sem

²⁰Idem, in *Mário Cláudio – 30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, p. 22.

²¹Idem, *Amadeo*, p. 17.

²²Idem, *ibidem*, p. 112.

grande dificuldade, sem escrúpulos hermenêuticos, que nos voltamos para as declarações do escritor, o qual define com precisão o que considera ser a escrita: «Escrever é dar ritmo à língua. É a matéria em busca do ritmo da vida.»²³

Evitemos, no entanto, um possível erro: admitamos que o texto de Mário Cláudio, obedece, até à paródia, a princípios romanescos simples, convencionais; poder-se-á mesmo ver em certas obras a presença de um modelo de romance histórico à Walter Scott, ou seja, a inversão do princípio hierárquico da História: dar prioridade a personagens secundárias da História e lugar subalterno àqueles que «fazem» a História ou são personagens considerados históricos. Todavia, essa inversão da hierarquia do elemento romanesco não afecta só o romance histórico. Estou a pensar na extraordinária novela intitulada «O longo dia de Jean Azévêdo» (*Itinerários*), personagem considerado, segundo as convenções, como secundário no romance de Mauriac *Thérèse Desqueyroux* e que proporciona aqui uma releitura e uma modesta recriação do romance.

A História também está presente, de maneira simultaneamente insistente e fugitiva, na sua dimensão cronológica, ou seja, referência a datas, sendo estas mais de ordem privada que pública e quase sempre assinaladas em cartas e não em algarismos. Há também uma dimensão genealógica que manifesta, não a sua presença, mas uma verdadeira obsessão, a tal ponto que podemos com fundamento admitir a hipótese de uma espécie de paródia de romance ou saga familiar. No entanto, em *O Pórtico da Glória*, por exemplo, a família, a tribo, os «*membros da tribo*»²⁴, são menos evocados do que referidos de maneira metafórica, através justamente desse monumento ibérico que é o Pórtico da Glória de Santiago de Compostela, o qual deve, de facto, a sua existência textual ou poética a um sonho do personagem chamado Diego. Esse personagem, ao contrário do de Papi, constrói um texto aleatório, poderíamos mesmo dizer precário: escolhe «*episódios*», como se diz no texto, mas, longe de ser o que dita as regras, sente-se diante da documentação como perante «*pedras de xadrez*», expressão utilizada várias vezes. Nos momentos decisivos, ou que ele julga importantes, da sua vida, recorre tanto à imaginação como à do-

²³Idem, *Mário Cláudio – 30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, p. 22.

²⁴Idem, *O Pórtico da Glória*, p. 199.

cumentação. Por exemplo: «Gostaria de conceber o início da puberdade da minha bisavó»²⁵.

Por conseguinte, somos levados a admitir que, em todos os exemplos citados, há mais interrogações sobre processos de escrita do que a sua utilização simples e directa: uma utilização, diriam alguns, lúdica de certos princípios ou processos. Arriscámos a palavra «paródia». Mas, a nosso ver, não é aí que está o essencial. Quando Mário Cláudio chama a atenção, sem hesitar, para o facto de ser um escritor difícil (o que já referimos), devemos completar a frase com as seguintes palavras, como ele próprio faz: «Sou um escritor para quem a língua, de facto, é um instrumento de sacrifício, de martírio, mas também algumas vezes de gozo, como sempre acontece.»

Atentemos na palavra «gozo» e tentemos dar-lhe o seu verdadeiro significado, a sua plena justificação poética. É numa terceira e última dimensão desta singular escrita da história que teremos de procurar: não já a cronologia, os acontecimentos públicos ou privados, mas aquilo a que os próprios historiadores, em especial Fernand Braudel chamam «civilização material». Coexistindo com as referências literárias e artísticas (penso sobretudo em *Amadeo* e em *Guilhermina*), afirma-se uma certa recriação plástica do passado através da atenção dada a certos lugares, ao vestuário, à comida, aos modos de vida e de civilização, sobretudo de Paris e de Londres. É como artista que Mário Cláudio aborda a questão do «meio», o qual começa pela casa, como se vê por esse início de romance fundador que é o de *Amadeo* e, mais modestamente ou de maneira mais circunstancial, a descrição da casa dos Souza Aranha em «Período Wanli, Azul e Branco» de *Itinerários*. Ou ainda no início de *Guilhermina*, com a apresentação duma paisagem sonora: a «*estranha voz*» dos sinos, espécie de concerto que serve de prelúdio a uma vida toda consagrada à música.

O episódio, no sentido histórico da palavra, cede lugar à cena, no sentido simultaneamente teatral e pictórico do termo, como se pode facilmente constatar em «cenas» romanas de *Retrato de Rapaz*. No entanto, se quisesse justificar o que entendo por escrita poética num «romance» como *Retrato de Rapaz*, seria noutros momentos, em situações mais do que em cenas. Neste romance, é propriamente fundador, no sentido da criação de uma dimensão poética, o jogo do olhar: por um lado, «*a mirada fixa, de bicho feroz, convertia-se agora*

²⁵Idem, *ibidem*, p. 68.

no olhar do canzarrão que vem pedir que lhe acariciem a cabeça» e, por outro lado, «O mestre levantou os olhos das linhas da missiva e pousou-os com vagar no garoto que se lhe especava ali»²⁶. Se a palavra «fundador» for considerada excessiva, digamos antes criação de um dispositivo que é simultaneamente romanesco (relação física entre personagens) e poético (os olhos do artista a verem).

Teremos de invocar a dimensão poética do texto claudiano, ao evocar o passado, para justificar uma metamorfose de que esse texto é o lugar, o palco. Isto quando a documentação, ou pelo menos uma parte dela, se transforma em ilustrações ou simplesmente em fotografias, voluntariamente inseridas, inscritas no livro, suscitando a contemplação, o devaneio, a deriva da imaginação. É esse inicialmente o caso do escritor que concebe a história, do romancista, menos historiador que amorador de História, que transforma o valor informativo do documento em fonte de gozo artístico.

Todavia, evitemos generalizar demasiadamente, esquecendo a ideia à qual Mário Cláudio dá tanta importância: a de que cada romance é uma obra singular, única. E é nesse sentido que se deve sublinhar a dimensão crítica, muito forte e contínua, da história oficial da ditadura de Salazar, em *Tocata para Dois Clarins*, com a propositada ambiguidade na utilização do adjectivo possessivo «nosso» ao referir-se o casal e/ou uma falsa comunidade lusitana. No entanto, se quisermos ver até que ponto a escrita da História é subvertida por Mário Cláudio, deveremos atentar nessa prodigiosa inversão do sentido e da função didácticas da História, tradicionalmente *magistra vitae*, exemplar, transformados em puro prazer, gozo, contemplação hedonista, através da ilustração ou da palavra rara, em suma, da imagem poética. E falar de poesia é, muito simplesmente, se assim se pode dizer, devolver à imaginação os seus plenos direitos.

Para concluir, voltemos ao texto que nos serviu de introdução, *Mário Cláudio – 30 Anos de Trabalho Literário*, para referir uma curiosíssima releitura de uma certa criação artística portuguesa acantonada no Norte do país, na qual a modéstia do escritor impede de se incluir, o que convém, obviamente, corrigir: «Só no Norte é que surgem, na literatura, no cinema, nas

²⁶Idem, *Retrato de Rapaz*, p. 14.

artes plásticas, as personalidades “antenas” que captam as coisas de uma forma difusa»²⁷. E Mário Cláudio cita então Camilo, Manoel de Oliveira, Agustina, Amadeo e Teixeira de Pascoas.

Acrescente-se, portanto, obviamente, Mário Cláudio e façamos desta qualidade, deste atributo, simultaneamente psicológico e poético – o ser «antena» – uma derradeira e não das menores características da escrita claudiana. Será, aliás, uma maneira de reconhecer o papel essencial, fundamentalmente dinâmico, do imaginário (histórico, geográfico, cultural) na elaboração do texto romanesco de Mário Cláudio. De uma outra maneira, Agustina consagrou a primazia do imaginário como base para uma definição mais profunda da poética claudiana. No prefácio a *Triunfo do Amor Português*²⁸, diz, numa fórmula de que a romancista, amadora de aforismos, tem o segredo: «Entre a representação imaginária e a experiência da linguagem, a memória evoca as emoções necessárias à escrita».

Nota Bibliográfica

Né le 16/07/39 à Paris. Études supérieures à la Sorbonne. Agrégation d'espagnol (1961). Professeur d'espagnol au Lycée Poincaré (Nancy) (61-62 et 64-65). De 1962 à 1964 service militaire (officier de marine interprète et du chiffre). De 1965 à 1975 il enseigne la littérature comparée à l'Université de Haute-Bretagne (Rennes II). Docteur d'État en 1975 de la Sorbonne Nouvelle (Paris III) avec une thèse intitulée : "L'Espagne devant la conscience française au 18ème siècle"(2 vol., Dr. Jacques Voisine), il est élu en 1975 à la Sorbonne Nouvelle professeur dans une chaire de littérature comparée (littératures ibériques), il est aussi spécialiste des littératures francophones (Afrique, Amériques). Dans ces domaines littéraires et culturels, il a publié plus de 200 articles ou communications et dirigé puis fait soutenir 120 thèses de doctorat. De 1977 à 1979, puis de 1981 à 1983 il a été Président de la SFLGC/Société française de Littérature générale et comparée. Il a été pour plusieurs mandats (3) Directeur de l'UFR de Littérature générale et comparée et Directeur du CRA/Centre de recherches africaines (Paris I, II, V), de 1987 à 1990. Il est membre correspondant de l'Académie des sciences/lettres de Lisbonne. Il a fondé en 1986 la collection "Classiques pour demain"(éd. L'Harmattan, 24 vol. parus). Il est membre du comité

²⁷Idem, in *Mário Cláudio – 30 Anos de Trabalho Literário*, p. 18.

²⁸Idem, *Triunfo do Amor Português*, Lisboa, Dom Quixote, 2014, 3.ª ed., p. 16.

de rédaction de plusieurs revues (Thélème, Univ. de Madrid, Letterature di frontiera, Univ. de Trieste, Portulan, Univ. Antilles-Guyane, Mentalités/Mentalities, Univ. de New Zealand). Il est co-directeur de la Revue de Littérature comparée. Il a assuré des séminaires d'initiation et de méthodologie comparatiste, notamment à Séoul, Pékin, Calcutta, New Delhi, Bombay, Beyrouth, Bujumbura (Burundi), Trieste, Valence, St-Jacques de Compostelle, Lisbonne, Las Palmas (Gran Canaria), Funchal (Madère), São Paulo, Antilles-Guyane, Mendoza (Argentine). É Doutor *Honoris Causa* pela Universidade de Enna/Sicilia (Itália).



Ernesto RODRIGUES
Universidade de Lisboa,
Faculdade de Letras,
CLEPUL

VII. Memória de Tiago Veiga

Revisito *Tiago Veiga. Uma Biografia* (2011), após seis artigos sobre Mário Cláudio até 2010¹. Com efeito, diz aquele na dedicatória do meu exemplar, estive «na raiz deste livro». E precisa, na p. 16: «Aos 18 de Agosto de 1988, onze dias após o falecimento do poeta, e graças aos bons ofícios de Ernesto Rodrigues, publicaria o semanário *Tempo* aquela que seria a primeira notícia impressa da existência literária de Tiago Veiga.»

Fundei, e dirigi durante seis meses, entre Maio e Outubro de 1988, *Tempo* – Cultura, um suplemento de 32 páginas cuja variedade e grafismo inspirariam experiências que então germinavam. Do centro-direita ideológico, no ano da fundação, em 1975, esse semanário abria-se, desde 1978, a colonistas e redactores socialistas, comunistas (Maria Teresa Horta) ou independentes de Esquerda, como eu, que aí fiz crítica literária (e não deixei de falar de Alice Vieira, José Jorge Letria, Carlos Pinhão, Modesto Navarro...), até à saída do país, em 1981.

Vim encontrar Mário Cláudio na crónica breve, o qual, uma semana após a morte de Tiago Veiga, enforcado em 7 de Agosto, domingo, telefonou para a casa de Oeiras, explicando ao que vinha. Rejubilei, face à novidade e surpresa – também, forçoso é dizê-lo, porque um jornalista persegue a sua cacheia, e

¹*Tempo*, 15-XII-1988; *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 31-XII-1990; *Colóquio/Letras*, n.º 147/148, Janeiro-Junho de 1998, pp. 293-298; n.º 153/154, Julho-Dezembro de 1999, pp. 320-321; *Estudos Italianos em Portugal*, Nova Série, n.º 1, 2006, pp. 410-411; *Colóquio/Letras*, n.º 173, Janeiro-Abril de 2010, pp. 100-107. Este artigo é citado por Mário Cláudio em rodapé da p. 16.

tive esse exclusivo largos anos. Pediu que guardasse sigilo. Havia matéria, acrescentava, para largos desenvolvimentos – que, todavia, só vinte e três anos depois se confirmaria, para espanto meu, ao receber três volumes impressos de cópia já entregue na editora.

Eu fechava o suplemento na madrugada de terça-feira e, assim, para fazer sobressair prosa em que prometera empenhar-me, dando-lhe a dignidade de uma página inteira (algo de incomum nas crônicas, raramente ilustradas), desunhei-me no arquivo do jornal atrás de *bonecos* de Ezra Pound e Paul Claudel, «dois dos muitos amigos de Tiago Veiga», *in texto*, como se pode confirmar na p. 777 do volume, em que se reproduz essa peça inaugural. Claudel, aliás, merece uma só tímida referência, agora.

“Tiago Veiga”, na simpleza do título, morrera menos de duas semanas antes, em aldeia dos arredores de Paredes de Coura. Fora «amparado» por Fernando Pessoa, que o legendara Super-Camões (este poeta-sem-corpo anunciado pelo ensaísta d’*A Águia* pode sugerir outras hipóteses ficcionais...), e convivera, espiritualmente ou *de visu*, com nomes grados daquém e dalém-Pirenéus e Mancha, fosse um Raul Leal, fosse um René Guénon, para citar dois nomes. Assevera o autor ter feito, a partir do artigo, «várias correções, motivadas pelo conhecimento que entretanto se aprofundaria do percurso do nosso biografado, do seu estilo de vida, e das características da sua obra» (p. 16). Na página seguinte, esclarece algumas alterações, mas, confirmando outros convivas, passa em claro aqueles dois nomes sem direito de cidade, ou partícipes do volume.

Quando saíram *Os Sonetos Italianos de Tiago Veiga*², o «editor» Mário Cláudio aproveitou para acertos biográficos da personagem, saturando um jogo que o crítico e entrevistador Pedro Sena-Lino, no *Público* – Mil Folhas (10-XII-2005), desentendeu, tão crédulo se mostrou.

As ainda que «ligeiras alterações», como avisa o «editor» em relação à página amarela de 1988, são, todavia, significativas. Registemos as duas mais importantes.

Primeira: «Amparado por Pessoa, em suas primícias, logo aclamado, em plena juventude, como o Super-Camões, em texto do autor da *Mensagem*, de que temos perante nós a fotocópia, Tiago Veiga, adivinhando-[se] assim como

²Porto, Edições Asa, 2005. Não considero, até 2011, outros Veigas (*Gondelim de Tiago Veiga*, 2008; «*Do Espelho de Vénus*» de Tiago Veiga, 2010).

voz superlativa da poesia portuguesa de novecentos, [...]» Em 2005, temos: «Amparado por Pessoa, em suas primícias, Tiago Veiga, adivinhando-se assim como voz originalíssima da poesia portuguesa de Novecentos, [...]». Se passa de «voz superlativa» a «voz originalíssima» (o que é desvalorizar um poeta), já, em 2011, vasculhado o «espólio pessoano», nem sombra, afinal, daquela fotocópia...

Na segunda alteração, T. S. Eliot saudaria *Triunfo e Glória do Arcanjo São Miguel de Portugal*, título de quem por muito tempo é Tiago Manuel (sendo Mário Cláudio Rui Manuel o menino nascido em 1941: ver *Tocata para Dois Clarins*, 1992), «como “um dos três supremos poemas da centúria”», parecer omitido em 2005, quando, afinal, isso «se propalava» (p. 17), admite 2011. Onde, e devido a quem, corria esse rumor? Questões de somenos, nessa auto-reflexão de que a Imprensa escrita foi primeiro estádio, enquanto assistimos à construção da nossa mais alargada «projecção heteronímica», bem além do João Mínimo ou Coradinho garrettiano, do Pedro de Melo de António Pedro Lopes de Mendonça³, de Fradique Mendes e outros, pessoanos ou não. «Projecção heteronímica» escrevi eu em *Verso e Prosa de Novecentos*⁴, que nenhum crítico claudiano quis dar-me o gosto de ler, e, assim, saber dessa revelação em fecho de século.

Debruçado, em 1988, “Sobre os géneros literários”, a Mário Cláudio pedi um texto com esse título, cujo manuscrito possuo, e reproduzi na minha dissertação de mestrado (1990). Antes, aproveitei-o para a edição do *Tempo* de 1 de Junho de 1988, mudando o título para “Uma pétala gasta”. Nessa síntese vai uma diligência literária de mais de quatro décadas, pelo que importa transcrever:

«É o género literário rótulo amovível, cujo estabelecimento corresponde a uma secular ficção. Se, no respeito da tradicional escolástica, não pouco de conforto se contém, muitíssimo se perderá da sempre alucinante vontade de transgressão. Não nascem as linhas como poesia ou como prosa, como lirismo ou oratória ou auto pastoril, senão como expressão de um pequeno deus multiforme, coroado de louros e calçado de lamas, que as gavetas etiquetadas logo se aprontam a devorar.

³“Pedro de Mello” passou dos folhetins d’*A Revolução de Setembro a Ensaios de Critica e Litteratura*, Lisboa, 1849, pp. 213-256.

⁴Lisboa, Instituto Piaget, 2000, p. 358.

Razão teria, por isso, Monsieur Jourdain, o qual, em sua simpleza de literato almejado, tão-só manifestava o desejo de compreender o Mundo, painel garridíssimo de faunas e floras, enquadrado por um cenário de minerais.

Falaremos de géneros como de um catecismo aprendido de cor, que não depara, na lucilante espessura das coisas, com virtudes e pecados à sua medida. Falaremos deles como de uma pétala gasta, em sua finura, transparente quase, entre as páginas do livro que jamais se escreveu.»

Compreendido isto, vê-se como, em Mário Cláudio, há um procurado *desajuste*, essa obliquidade barroca entre ser, parecer e parecer ser que mina as clássicas certezas e contamina assuntos e processos. Neste exercício de refrações e pandemia (ou *pangenia*, seja, transmissão de características entre títulos de Obra maiúscula), reitera-se o *traço* precioso; o condicional estilizou-se; escrever os números (caso das datas) por extenso aprisiona o olhar, insólita maneira de um neobarroco agora substituído pelo frio algarismo. Por outro lado, em escrita multigenérica nesse *Tiago Veiga* passada em revista desde a estreia narrativa de 1974 (na poesia, deu-se em 1969; é cronista desde 1971), interseccionada por dentro e abanando pactos, como não ver um projecto asombrado em *ficção*? Melhor: em sobreficção?

Contra fundos de cena poética, Mário Cláudio projectou retratos de um tempo, construiu psicobiografias, caleidoscopiou António Nobre, autobiografou-se (e reincide, ultimamente). Como voltar à via real da poesia, cumulando tal ficção, que em si mesma se abisma? (Falei, até, em *Tiago Veiga alter ego* do cada vez menos pseudónimo Mário Cláudio – para mais, com fotografia, precedendo 16 ilustrações, em 2005 –, que subsume três personagens ou máscaras, de quem seria tradutor: John Addington Symond, Nuno da Cunha de Ataíde e Johann Hermann von Riedesel, Barão de Eisenbach.) Como voltar a essa mescla de estudo prefacial, tradução, notas finais, organização de uma nova retórica, pacífica no epitáfio e na epístola em verso, inventando o sexteto, ou conjunto de seis sonetos? A solução, para regressar à poesia, em 2005, e, em 2011, à autobiografia literária, com introdução, partes, capítulos, notas, extratextos, foi criar um “Tiago Veiga” que desse múltiplas saídas ao «autor da presente biografia» (p. 481), um Mário Cláudio só explicitamente citado em notas, e num índice onomástico problemático, que eu suprimia...

Sob questões, algumas menores, da vida literária, está um banho de *ficção total*, no sentido mais lato, em que, apesar das enxaquecas (também da existência), Mário Cláudio se vem comprazendo. Tendo perfeito a ‘trilogia da

mão', curado Nobre – no teatro, no ensaio, na edição e na fotobiografia (2001) –, revisto e aumentado Eça em transe criador, acompanhado os primeiros anos de Camilo e as centúrias que o precederam (sendo o nosso herói Veiga bisneto do senhor de Seide, por via do filho Nuno, cuja descendência inteiramente ignoramos), esse Tiago Veiga, tradutor vertido em ledó engano, com epígrafe justificando título de crónicas em 2007, n' *O Eixo da Bússola*, e biografado desde 1988, veio mostrar como crónica e poesia, crítica e seu aparato, são veículos excelentes para rendilhar sujeitos de ficção.

Nota Biobibliográfica

Director do CLEPUL. Doutor em Letras (1996) e Agregado em Estudos de Literatura e Cultura (2011) pela Universidade de Lisboa, em cuja Faculdade de Letras é docente, ministrou cursos e fez conferências em universidades portuguesas e brasileiras, em França, Hungria, Itália, Marrocos, Moçambique, República Checa e Roménia. Crítico literário desde 1978, com vasta colaboração ensaística, editou Ramalho Ortigão, *As Farpas Completas*, 6 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 2006-2007, Tomé Pinheiro da Veiga, *Fastigínia*, Lisboa, CLEPUL, 2011, Padre António Vieira, *Sermões do Rosário. Maria Rosa Mística II*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2013, e A. Herculano, A. P. Lopes de Mendonça, Júlio Dinis, Camilo Castelo Branco, Augusto Moreno, José Marmelo e Silva, António José Saraiva, etc. Poeta e ficcionista em volume desde 1973, é tradutor de literatura húngara. Principais títulos: *Mágico Folhetim: Literatura e Jornalismo em Portugal*, Lisboa, Editorial Notícias, 1998; *Cultura Literária Oitocentista*, Porto, Lello Editores, 1999; *Verso e Prosa de Novecentos*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000; *Crónica Jornalística. Século XIX*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2004; *5 de Outubro. Uma Reconstituição*, Lisboa, Gradiva, 2010; *Lisboa em Baptista-Bastos*, Lisboa, Âncora Editora, 2015. É um dos três coordenadores do *Dicionário de Literatura. Atualização*, 3 vols., Porto, Figueirinhas, 2002-2003.



Gabriel MAGALHÃES
Universidade da Beira Interior

VIII. O Fantasma Espanhol na Obra de Mário Cláudio

1. Falar de Espanha, a propósito de Mário Cláudio, significa escolher uma vereda pouco transitada, quer pela crítica que se ocupa da obra do autor, quer pelo próprio romancista. De facto, se, em termos de matérias forâneas, nos interessássemos pelas brumas britânicas, de tons algo célticos, ou pelas luminosidades italianas, a escrita do autor de *Tocata para Dois Clarins* oferecer-nos-ia largas estradas a percorrer, obrigando-nos a complexas cartografias.

Contudo, a Espanha está, existe na obra claudiana tal como está, existe em Portugal: de um modo assinalável, mas ao mesmo tempo de forma oculta, clandestina. Ser português, entre muitas outras coisas, consiste em ser-se espanhol sem se saber que o somos: sem guardar memória disso. Queremos com isto dizer que se pode identificar uma inevitável comunidade de destino histórico, visível para quem conhece o fluir dos séculos, e que, sem negar a nossa independência, se pode ver no reverso do decurso da nossa autonomia política.

Um exemplo mínimo, mas significativo: Salazar, um dos nossos políticos mais nacionalistas, sempre preocupado com manter uma capacidade de decisão especificamente portuguesa – tinha, paradoxalmente, um apelido de origem espanhola,¹ que adotou como estribilho de si próprio. E é assim que as coisas se passam: onde estamos a ser portugueses – há qualquer coisa de espanhol por baixo, subterraneamente.

Garrett disse-o, aliás, de uma forma maravilhosa: “Mas Espanhóis somos, e de Espanhóis nos devemos prezar todos os que habitamos esta península”.²

¹MENESES, Filipe Ribeiro de, *Salazar: Uma biografia política*, Alfragide, Dom Quixote, 2010, p. 22.

²A afirmação surge na nota D ao Canto Terceiro do poema *Camões*, publicado em 1825, em Paris.

Não se trata de iberismo, nem de abdicar do nosso país – mas sim de simples consciência histórica. O autor de *Frei Luís de Sousa* é, de resto, um dos nossos escritores mais “patriotas”, assinando obras como *Camões*, *Um Auto de Gil Vicente*, *O Alfageme de Santarém*, *D. Filipa de Vilhena* ou *Viagens na Minha Terra*. Este catálogo constitui uma pequena enciclopédia da portugalidade. E era este mesmo homem que se considerava “Espanhol”, por ser habitante da península que os romanos chamaram “Hispania”.

Também em Mário Cláudio podemos identificar uma enciclopédia portuguesa, como já o fez Carla Sofia Gomes Xavier Luís.³ O tema da portugalidade na obra deste autor foi, de resto, estudado em volume recente,⁴ sendo reconhecido como um eixo central da obra do escritor, mesmo por especialistas que se ocupam de outros veios da escrita claudiana.⁵ E, contudo, será também na obra de Mário Cláudio que, por baixo destes cenários tão lusos, nos aparecerá o palco espanhol.

Resulta curioso constatar que a obra do escritor de *Amadeo* resiste a grafar a palavra “Espanha”, com frequência rasurada, como veremos. Um pouco como se esse termo fosse um fantasma, que convém conjurar pelo silêncio. Mas, nesse mutismo, essa Espanha acaba por ser dita. Por estar lá, ainda que na condição de passageiro clandestino. Portanto, o modo de relação com o país vizinho passa em grande parte pela maneira como este é nomeado. Vejamos como isso acontece nos três romances de tema mais espanhol publicados pelo autor: *As Batalhas do Caia*, de 1995, *O Pórtico da Glória*, de 1997, e finalmente *Gêmeos*, de 2004.

2. Com efeito, *As Batalhas do Caia* constitui um livro que pressupõe Espanha, que coloca em jogo a nossa visão do país vizinho. Na verdade, nesta obra, faz-se a biografia de um projeto literário que Eça acalentou – mas que não chegou a realizar: uma narrativa que contasse a história de uma invasão espanhola do território português. Deste modo, Mário Cláudio acaba por es-

³LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier, *Língua e Estilo: Um estudo da obra narrativa de Mário Cláudio*, Vila Real, Universidade de Trás-Os-Montes e Alto Douro, 2011, pp. 297-339.

⁴LUÍS, Carla Sofia Gomes Xavier, LUÍS, Alexandre António da Costa e REAL, Miguel, *Mário Cláudio e a Portugalidade*, Setúbal, Edições Fénix/UBI/CLEPUL/Universidade Federal Fluminense/Università degli Studi di Perugia, 2015.

⁵CALVÃO, Dalva, *Narrativa Biográfica e Outras Artes: Reflexões sobre escrita literária e criação estética na Trilogia da Mão, de Mário Cláudio*, Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense, pp. 41-42.

crever uma história que o autor de *Os Maias* imaginou, mas sem a concretizar – uma ideia romanesca queirosiana em que se consubstanciam boa parte dos fantasmas negativos que a cultura portuguesa alimenta relativamente à espanhola. A primeira impressão é, assim, a de que a obra *As Batalhas do Caia* nos oferece uma noção *profundamente tradicionalista e conservadora* do que Espanha é para Portugal. Este livro surge, pois, assombrado por aquele fantasma hispânico que ameaça Portugal – o mesmo que paira no *Frei Luís de Sousa*.

Percorrendo o texto, não deixa de ser curioso registar a forma como se designa esse exército invasor castelhano – o modo também como se designam os espanhóis e o próprio país vizinho. Em primeiro lugar, devemos referir que os narradores (pois há dois narradores principais no livro: um narrador heterodiegético típico, em focalização zero, e um narrador homodiegético, em focalização interna, correspondente à personagem Policarpo) nunca usam os termos “Espanha” ou “espanhóis”: são palavras proibidas nesta obra. A palavra “Espanha” só nos aparece uma vez, mas não no discurso dos narradores – e sim numa carta atribuída a Eça de Queirós.⁶ Portanto, estas palavras, “Espanha” ou “espanhóis”, tornam-se interditas no comportamento verbal de quem narra. Quando muito, usa-se, mas muito raramente, o termo “Castela” e “castelhanas”.⁷ Vive, implícita nesta rasura, uma vontade de esquecer, de apagar o país vizinho: de o eliminar da própria linguagem.

Por conseguinte, quando Espanha e os espanhóis são nomeados, tal é feito quase sempre através de uma série de equivalentes geralmente negativos. Na verdade, encontramos expressões como “inimigo” ou “inimigos”.⁸ Podemos mesmo dar com a hipérbole verbal majestosa de considerar a Espanha como o “nosso adversário ancestral”⁹ ou o nosso “inimigo histórico”¹⁰ ou ainda um sintagma hiperbolicamente negativo como o “nosso adversário mortal”.¹¹ Certamente, existem expressões mais neutras como “exército adversário” ou

⁶Cf. CLÁUDIO, Mário, *As Batalhas do Caia*, Lisboa, Dom Quixote, 1995, p. 48.

⁷*Op. cit.*, pp. 39, 161.

⁸*Op. cit.*, pp. 39, 44, 46, 64, 74, 93, 158.

⁹*Op. cit.*, p. 63.

¹⁰*Op. cit.*, p. 115.

¹¹*Ibidem*.

“os nossos vizinhos”,¹² “multidão estrangeira”¹³ ou “estrangeiros”.¹⁴ No entanto, a tonalidade do vocabulário usado é predominantemente negativa e escura, com termos como “brutamontes”,¹⁵ “opressores”,¹⁶ “invasores”,¹⁷ “ocupantes”,¹⁸ sempre aplicados aos soldados espanhóis que invadem Portugal.

Por vezes, o sentimento antiespanhol cristaliza numa frase mais veemente como a presente na carta do soldado Luís de Sousa à sua Mãe:

Eu odeio cada vez mais estes nossos vizinhos fingidos de irmãos, que sempre se disse que de lá nada nos vinha de bom, e que aproveitaram a primeira oportunidade para nos atacar, como sempre foi o que desejaram.¹⁹

Ora, neste contexto profundamente nacionalista, não nos devem estranhar nem a referência patriótica à padeira de Aljubarrota,²⁰ nem outra menção feita na obra a esta vitória paradigmática.²¹

Devemos ainda citar, para compreender a construção da imagem de Espanha em *As Batalhas do Caia*, o seguinte facto: durante as suas mais de duzentas páginas só por uma vez se transcreve a língua castelhana – aparecendo-nos esta sob a forma de palavrão. Eis esse excerto:

Divertiam-se muito os que relatavam tais peripécias, e referiam em especial um vago major Mendoza, aguerrido artilheiro que disparara em fuga desaustinada, aquando da primeira destas acções, todo chamuscado e de ceroulas ao léu, a berrar, “Cabronazos! Cabronazos! Cabronazos!”.²²

Como se vê, a língua espanhola encena-se, em certo sentido, em forma de caricatura. Isto é, a rasura da hispanidade que se opera em *As Batalhas*

¹² *Op. cit.*, p. 28.

¹³ *Op. cit.*, p. 29.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 67.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 68.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 74.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 92.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 96.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 24.

²⁰ *Op. cit.*, p. 28.

²¹ *Op. cit.*, p. 39.

²² *Op. cit.*, p. 139.

do Caia não passa somente pela supressão do substantivo “Espanha” ou dos adjetivos dela derivados, assentando, também, na menorização da língua espanhola e da cultura espanhola.

Com efeito, não deixa de nos surpreender que, ao longo de todo o livro, a cultura espanhola se resume a um fantasma ameaçador, um exército sem rosto que avança pelo território português. É esta uma visão kafkiana de Espanha – que curiosamente, como é sabido, tem bastante peso na história da cultura portuguesa. Assim, ao longo deste romance, para além das já mencionadas interjeições em espanhol, as presenças de encenações do rico universo cultural espanhol resumem-se a uns “toques incessantes de guitarra”, que nos aparecem na página 84, e a esta citação um pouco mais longa, onde vemos o comportamento interesseiro de alguns fidalgos portugueses durante a dominação espanhola:

Era numa perpétua romaria que se implicavam os nossos fidalgos, disputando o convite para um baile, para uma almoçarada ou para um serão. Batiam-se os sapateados, agitavam-se as pandeiretas, tocavam-se as castanholas, e parecia a Corte um acampamento de ciganos, surgindo quem se deitasse num canto dos corredores, coberto com uma manta zamorana, e quem umas nas outras enfiasse as bebedeiras, imobilizando-se afinal no espesso sono em cima de uma pocilga de matérias expelidas.²³

Como se vê, de novo a citação é claramente negativa.

Estes tons antiespanhóis que encontramos em *As Batalhas do Caia* devem, contudo, ser vistos com alguma prudência. Em primeiro lugar, por causa de um elemento característico da obra claudiana – aquilo a que poderíamos chamar a sua ironia ideológica. Ela é visível, por exemplo, em *Tocata Para Dois Clarins*: no capítulo II deste romance, encena-se o discurso salazarista de uma forma tão convincente que o leitor mais descuidado poderá passar por alto a sua natureza irónica.²⁴ De facto, muito mais artista do que ideólogo, Mário Cláudio sublinha as suas opções estéticas – que se repercutem de livro para livro –, mas, quando se trata de lidar com questões ideológicas, o seu discurso torna-se escorregadio, ambíguo. Quase que nos atreveríamos a dizer que, no

²³ *Op. cit.*, p. 162.

²⁴ CLÁUDIO, Mário, *Tocata para Dois Clarins*, Lisboa, Dom Quixote, 1992, pp. 35-57.

caso de Mário Cláudio, a sua estética é a sua ideologia. Ou, por outras palavras, a sua “escrita”, no sentido exato que Barthes deu a esta palavra,²⁵ é a sua verdadeira ideologia. Nos livros de um autor que, em *Peregrinação de Barnabé das Índias*, foi capaz de virar a épica do avesso,²⁶ convém reagir com prudência perante os discursos que, em aparência, veiculam uma clara proposta ideológica.

3. Permita-nos o leitor que, dando um pontapé na cronologia, passemos à análise de *Gêmeos*, de 2004, antes de nos determos em *O Pórtico da Glória*, obra de 1997. Damos esta reviravolta no fluir do tempo porque *Gêmeos* vem construir uma relação com Espanha que contrasta vivamente com aquela presente em *As Batalhas do Caia*. Analisando as duas obras em sequência, ficamos na posse dos dois limites opostos da questão que estamos a estudar.

Com efeito, basta ler o *incipit* deste romance – para compreender logo que a atitude é outra. Se em *As Batalhas do Caia*, o olhar que se dedicava ao vizinho peninsular era distante – na realidade, *tratava-se de um olhar que não queria ver* –, agora um livro como *Gêmeos* parte de um olhar interior a Espanha, de um olhar que *está dentro* do país vizinho. Assim, Espanha tornou-se um útero habitável para esta escrita claudiana, tão portuguesa – e sempre à procura de matrizes culturais com as quais mantém uma relação conflituosamente filial. De facto, devemos aqui dizer que todos os livros de Mário Cláudio, à imagem do que se passa com *Tocata para Dois Clarins*, partem de um útero de tipo artístico ou familiar (seja ele a pintura de Amadeo, a música de Guilhermina, a escrita queirosiana ou camiliana, ou então uma velha casa familiar, como a Quinta das Virtudes, ou ainda a figura de um bisavô espanhol). Precisamente, é sempre no interior dessas conchas afetivas e estéticas que o autor deposita as suas pérolas narrativas.

Citemos, pois, o início de *Gêmeos*:

Estava ele pois naquele Verão encalhado na cidade peninsular, a fim de empreender, munido de um problemático subsídio de estudos, uma certa indagação sobre a fase última do pintor. Desde há anos que um arraigado enamoramento, alimentado pelas renascenças a que as várias vanguardas sujeitavam o trabalho dos anos

²⁵Nomeadamente em BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, pp. 5-65.

²⁶MATOS, Joaquim, *Mário Cláudio: Ficção e ideário*, Porto, Caixotim, 2004, pp. 95-105.

terminais do artista, lhe fora tornando fatal a decisão de uma permanência. Ali se achava ele então na hospedaria que ocupava o piso mais alto de um prédio do centro, tentando habituar-se às penumbras que transformavam a hora da sesta num corredor difícil de percorrer. E interrompia-lhe de tempos a tempos aquele torpor a sacudida paragem do ascensor ronco, o qual como que soltava o suspiro de um animal nos limites da exaustão, condenado à mais implacável das servidões.²⁷

Repare-se nalgumas palavras essenciais: “permanência”, por exemplo. *Gêmeos* é, com efeito, um livro que *permanece* em Espanha – que *se radica* no país vizinho. E o olhar do narrador é o de quem *está dentro* – é o olhar de quem vê as coisas, não à distância, mas sim a partir do interior.

Contudo, a interioridade desta relação passa sobretudo pelo protagonista do livro: este pintor de quem se fala é Goya. De facto, *Gêmeos* centra-se na “fase última” da vida de Goya: aquela que o artista irá passar numa Quinta nos arredores de Madrid. Por outras palavras, é dentro de uma concha goyesca que se insere desta vez a joia preciosa da escrita claudiana. E, depois de todas as distâncias de *As Batalhas do Caia*, não pode deixar de nos impressionar vivamente a relação de profunda intimidade que, num livro como *Gêmeos*, se mantém com a cultura espanhola – concretamente com toda a arte de Goya.

O romance claudiano, como acontece com *Amadeo*, acaba por ser um fantástico catálogo romanceado da pintura deste artista. Num trabalho de seminário, Marcos Rodríguez investigou cuidadosamente todos os quadros que, de um modo mais ou menos explícito, se encontram nesta obra.²⁸ Na realidade, o livro é riquíssimo em referências à pintura de Goya – desde o retrato da Duquesa de Alba²⁹ até à pintura relacionada com a Guerra da Independência,³⁰ entre muitas outras telas do artista que se podem ver, ao transluz, nas páginas deste texto de Mário Cláudio.

Contudo, *Gêmeos* centra-se mais na fase negra de Goya, sendo que a escuridão desta pintura terminal domina o romance. Assim, as citações de tra-

²⁷ CLÁUDIO, Mário, *Gêmeos*, Lisboa, Dom Quixote, 2004, p. 11.

²⁸ PIRES, Marcos António Rodríguez, *A Pintura de Francisco de Goya através de Gêmeos*, trabalho de seminário apresentado no ano 2004-2005, na Universidade da Beira Interior.

²⁹ CLÁUDIO, Mário, *op. cit.*, pp. 69-70.

³⁰ *Op. cit.*, pp. 63-65.

balhos desta época são inumeráveis: vejam-se por exemplo as páginas 29, 30, 31, 32, ou então as páginas 57, 58, 59 e 60, onde predominam as trevas tão próprias deste período final do artista. Como assinala Marcos Rodríguez no seu trabalho, assumem particular importância as referências a “Saturno devorando a sus hijos”.³¹ Esta predominância da fase negra de Goya nas referências picturais de *Gémeos* liga-se a outro aspeto do livro: uma das personagens, aquela que se encontra na pensão do centro da cidade, vai ser acometida por ataques de pânico sucessivos. O livro decorre *dentro desses ataques de pânico* – que acabam por funcionar como um caixilho, uma moldura onde encaixam as restantes dimensões narrativas de *Gémeos*.

Por conseguinte, *Gémeos*, em 2004, pressupõe uma aproximação a Espanha muito diferente daquela que encontramos em *As Batalhas do Caia*, em 1995. De facto, o romance sobre Goya é um livro cuja escrita se aproxima do país vizinho – ao passo que *As Batalhas do Caia* se constitui como uma obra que dessa mesma Espanha se afasta. Contudo, a consciência ibérica que se desenha em *Gémeos* deve ser avaliada e ponderada – visto que o livro apresenta ainda alguns distanciamentos relativamente à realidade espanhola. Em primeiro lugar, o livro contém três palavras proibidas: Espanha, Goya e Madrid. Na verdade, isto recorda muito o que se passava em *As Batalhas do Caia*. Assim, Goya é normalmente referido como “Dom Francisco” ou “o pintor” ou ainda “o artista”; Madrid é, como já vimos, “a cidade peninsular” ou então “a Cidade”. Do mesmo modo, o Museu do Prado é o “Museu”. Quanto à palavra Espanha ou aos adjetivos dela derivados, na realidade nunca são usados nesta obra.

Estamos de novo, por conseguinte, perante palavras proibidas – só que, neste caso, a intenção não deve ser a mesma de *As Batalhas do Caia*. Na verdade, cremos não existir no livro um desígnio de rasurar cenários espanhóis. Logo no primeiro capítulo, deparamos com uma série de ícones do espanholismo: os “mantons de Manilla” (*sic*),³² a “sociedade dos toureiros”³³ e ainda, finalmente, uma referência à “mantilha”.³⁴ Por conseguinte, não se nota uma rejeição do país vizinho. Se não se usam palavras como Espanha, Madrid ou Goya, isso acontece porque *Gémeos* pretende desenhar à partida uma univer-

³¹PIRES, Marcos António Rodríguez, *op. cit.*, pp. 39-41.

³²CLÁUDIO, Mário, *op. cit.*, p. 12.

³³*Op. cit.*, p. 12.

³⁴*Op. cit.*, p. 13.

salização do tema que está no cerne da obra – e que é a questão da velhice e da morte. Não se usam estes vocábulos concretos para que o drama de envelhecer, que no livro se encena, possa ser entendido como algo que acontece em qualquer época, em qualquer lugar e a qualquer pessoa – e até ao próprio autor, Mário Cláudio, que será, porventura, um Goya que pinta com palavras.

4. E, contudo, é perceptível em *Gêmeos* uma certa resistência à realidade espanhola. Ela traduz-se um pouco nas tais palavras proibidas – facto que já justificámos como um intuito de universalidade, mas que, mesmo assim, não deixa de se revelar significativo. Por outro lado, verifica-se uma muito interessante oscilação do narrador – que tanto é autodiegético (Dom Francisco contando a sua própria história) como heterodiegético. Deste modo, a relação com Goya sofre aproximações, intimidades de primeira pessoa – e também distanciamentos de terceira pessoa. Portanto, a relação da obra narrativa claudiana com o país vizinho hesita entre o fascínio pela sua cultura, bem visível em *Gêmeos*, e uma necessidade de distância que se traduz na construção de um alheamento que certifica a própria portugalidade.

Se este estudo acabasse aqui, poderíamos dizer que a ambiguidade da relação do autor de *Amadeo* com Espanha reflete de forma bastante aproximada a ambiguidade da relação que a cultura portuguesa mantém com a espanhola – aquilo que poderíamos resumir deste modo: fascínio cultural, horror político. Contudo, na obra de Mário Cláudio, existe ainda uma terceira peça decisiva: o texto *O Pórtico da Glória*, de 1997, que completa o panorama da hispanidade na escrita claudiana. Este livro integra-se na trilogia que o autor dedicou às suas raízes familiares – e em que se incluem também *Tocata para Dois Clarins*, de 1992, e *A Quinta das Virtudes*, de 1990. Em *O Pórtico da Glória*, narra-se em concreto a história de um bisavô espanhol, uma figura que forma parte da linhagem de Mário Cláudio – e não deixa de ser muito significativo que um escritor tão português apresente afinal esta cepa hispânica.

É neste livro que a relação de Mário Cláudio com Espanha surge mais fluida, mais livre, mais natural – ou, se se quiser, mais familiar. O uso da língua de Cervantes é frequente, embora nem sempre correto.³⁵ Entretanto, “Espanha” e “espanhol” deixaram de ser palavras proibidas.³⁶ Do mesmo modo, as referências à história e à cultura espanholas são muito abundantes –

³⁵ CLÁUDIO, Mário, *O Pórtico da Glória*, Lisboa, Dom Quixote, 1997, p. 17.

³⁶ *Op. cit.*, pp. 30, 42 e 95.

com particular destaque para a revolução de 1868³⁷ e o cenário físico da Serra de Béjar, que marca de forma muito vincada os dois primeiros capítulos da obra.³⁸ Contudo, o livro não deixa de ser, no seu conjunto, um processo de lusitanização. Como nos diz o narrador:

Apartar-se-ia Diego Hernández Bueno por isso da comunidade dos seus compatriotas, referendando a opção com a troça que lhe suscitava a persistência, no país que os acolhia agora, de hábitos que eram anedoticamente característicos do quotidiano da origem.³⁹

Assim, se *A Quinta das Virtudes* encena na trilogia familiar claudiana uma viagem à mais antiga portugalidade, intersectada por contactos franceses e irlandeses, se *Tocata para Dois Clarins* constitui uma representação do útero familiar em que aparece o narrador, *O Pórtico da Glória* significa o assumir da costela hispânica que inevitavelmente Portugal possui. Deste modo, nas três obras de Mário Cláudio de matéria espanhola, encontramos um resumo dos três traços essenciais da relação entre as culturas portuguesa e espanhola. Em *As Batalhas do Caia*, temos o receio, a desconfiança, os atavismos da distância; em *Gêmeos*, o fascínio pela realidade cultural espanhola, pelas suas maiores criações artísticas e pela intensidade do seu existir; finalmente, em *O Pórtico da Glória*, deparamo-nos com o assumir da inevitável familiaridade entre os dois países – familiaridade essa que é evidente, e no fundo lógica, mesmo quando culturalmente ela se vê soterrada, tornando-se um dado histórico sepultado no nosso inconsciente.

5. Algo mudou, entretanto, com a publicação das mais recentes obras claudianas? Cremos que não. Em 2006, surge *Camilo Broca*, um livro que dialoga secretamente com *As Batalhas do Caia*, formando, por assim dizer, um díptico secreto no trabalho literário de Mário Cláudio. Com efeito, estas duas narrativas pintam Camilo e Eça, efabulados pelo autor de *Amadeo*. Os dois grandes do nosso romance, portanto, normalmente vistos em contraste. Mas, curiosamente, nestes textos do autor de *Peregrinação de Barnabé das*

³⁷ *Op. cit.*, pp. 33-35.

³⁸ *Op. cit.*, pp. 15-61.

³⁹ *Op. cit.*, pp. 85-86.

Índias, os dois rivais das letras nacionais oitocentistas partilham um rasgo comum: o da afirmação da portugalidade, nomeadamente perante o tal fantasma espanhol.

Com efeito, como indicou Miguel Real,

ler *Camilo Broca* é penetrar num universo linguístico especificamente português, ou historicamente português, totalmente ao arrepio do atual uso urbano e europeu da língua, de competência vocabular profana, ligeira, facilitista.⁴⁰

Por conseguinte, o autor fabrica, no caldeirão do seu estilo, uma poção mágica da portugalidade. E não é de estranhar que, nesta obra idiomáticamente tão centrada na nossa identidade, surja um passo em que se luta ferozmente contra o inimigo espanhol: trata-se do episódio em que um antepassado de Camilo, Domingos Rodrigues Pinto, por alcunha o Marrão, defronta os castelhanos, no marco da Restauração, dando mostras de bravura exemplar e produzindo um discurso nacionalista que não seria errado aproximar de outras dicções presentes em *As Batalhas do Caia*.⁴¹ Portanto, se é verdade que, neste último livro, como afirma Ana Paula Arnaut, se expõem “problemas relacionados com a identidade nacional”,⁴² o certo é que o tom patriótico em que isso se faz – ainda que essa tonalidade possa ser irónica – se encontra muito próximo das páginas agora mesmo mencionadas de *Camilo Broca*. O Mário Cláudio que, em 2006, publica este romance de inspiração camiliana não é muito diferente, em termos da relação com Espanha, daquele que assinou *As Batalhas do Caia*.

Entretanto, na trilogia de novelas que marcou os últimos anos da escrita claudiana, lá encontrarmos o fascínio britânico, bem presente em *O Fotógrafo e a Rapariga*, de 2015, tal como o encantamento italiano, recorrente na obra do autor, nos surge em *Retrato de Rapaz*, de 2014. Quanto à obsessão portuguesa, ela ficara já plasmada nessa bela narrativa que é *Boa Noite, Senhor Soares*, de 2008, primeiro elo desta sequência. A Espanha – embora fonte de

⁴⁰REAL, Miguel, *O Romance Português Contemporâneo: 1950-2010*, 2.^a ed., Lisboa, Caminho, 2012, p. 152.

⁴¹CLÁUDIO, Mário, *Camilo Broca*, Lisboa, Dom Quixote, 2006, pp. 103-111.

⁴²ARNAUT, Ana Paula, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne, máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, 2002, p. 274.

fascínio cultural e, ao mesmo tempo, cepa inscrita na genealogia do romanista – vê-se, de novo, relegada para um recanto, onde fica esquecida, sem deixar de ser, ocasionalmente, lembrada.

A questão destes fascínios culturais espanhóis, que acontecem às vezes na escrita claudiana – e que se evidenciam em *Gêmeos*, seu lugar maior –, ressurge em *Tiago Veiga*, um livro de 2011. Não é que esta obra preste muita atenção a Espanha, mas nela se encena o encantamento, o tal enlevo que se refletiu também em *Gêmeos*. Desta vez, tal ocorre perante um mosteiro galego, o de Santa Maria de Oseira, no qual o protagonista chega a estabelecer-se.⁴³ No entanto, também nesta biografia de um ser imaginário, a presença das cumplidades britânicas ou italianas ultrapassa estas laterais seduções espanholas – que em ocasiões se dão.

Quanto a *Astronomia*, uma obra visceralmente biográfica, lá encontramos, de novo, aquilo que se revelava em *O Pórtico da Glória*: uma constatação da cepa, da raiz espanhola, com a qual se mantém uma relação de naturalidade.⁴⁴ Portanto, podemos afirmar que a fase mais recente da literatura claudiana confirma os caminhos até ao momento seguidos quanto à questão hispânica – e que poderíamos resumir do seguinte modo: desconfiança perante o país vizinho, concomitante com a valorização de outros espaços culturais alternativos, ao mesmo tempo que surgem intensos fascínios por aspetos da cultura espanhola, bem como a admissão de uma origem, também espanhola, que se regista no mapa íntimo de genealogia do autor.

Nota Biobibliográfica

Luanda, 1965. Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses e Espanhóis, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Doutorou-se na Universidade da Salamanca, em Espanha, com uma tese intitulada *Garrett e Rivas: o Romantismo em Espanha e Portugal* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009). Foi professor na Universidade de Salamanca e é atualmente docente da Universidade da Beira Interior. Tem publicado obras de investigação sobre temas ibéricos e promovido projetos de investigação nessa mesma área. Com o romance *Não Tenhas Medo do Escuro* (Difel, 2009), recebeu o Prémio de Revelação

⁴³CLÁUDIO, Mário, *Tiago Veiga*, Alfragide, Dom Quixote, 2011, pp. 638-651.

⁴⁴Idem, *Astronomia*, Alfragide, Dom Quixote, 2015, pp. 19, 33-34.

da Associação Portuguesa de Escritores. Outras obras romanescas: *Planície de Espelhos* (Difel, 2010), *Madrugada na Tua Alma* (Alêtheia, 2011) e *Restaurante Canibal* (Alêtheia, 2014). Volumes de ensaio: *Los secretos de Portugal* (RBA, 2012), escrito originalmente em castelhano, *Espelho Meu* (Paulinas, 2013) – um ensaio de tema espiritual que já foi traduzido para italiano e para catalão – e ainda *Como Sobreviver a Portugal Continuando a Ser Português* (Planeta Manuscrito, 2014). Colabora no jornal *La Vanguardia*, de Barcelona, e no *Jornal do Fundão*.



José VIEIRA
Universidade de Coimbra,
Faculdade de Letras

IX. O Curioso Caso do Senhor Soares, de Mário Cláudio e de Tiago Veiga

Resumo: Nesta comunicação, pretendemos demonstrar a forma como a escrita de Mário Cláudio é capaz de criar e recriar mundos, personagens e vidas. Tendo como base a novela *Boa Noite, Senhor Soares*, iremos expor de que modo o nosso narrador vai criando a sua tessitura ficcional e de que forma vai entrecruzando as várias realidades literárias, a de Veiga e a de Soares, tendo em conta noções como a metalepse, a metaficção e a sobrevida da personagem.

Palavras-chave: Mário Cláudio; Bernardo Soares; Tiago Veiga; Metalepse; Metaficção.

Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo.
Álvaro de Campos, *Tabacaria*.

A ficção, e não o cão, é a melhor amizade do homem.
Afonso Cruz. *A Boneca de Kokoschka*.

Começamos não pelo início, mas pelas páginas finais da novela *Boa Noite, Senhor Soares*, já que a verdade literária pode ser reescrita vezes sem conta.

Vida e Obra de Mário Cláudio, pp. 177-191.

Atentemos no momento em que António se encontra com o escritor que vai narrar a sua história:

Eu achava-me ao corrente do facto de que o homem possuía uma larga experiência em se aproveitar das histórias alheias, transformando-as em suas, e declarando, parece que se especializara nisso, que lhe haviam enviado uns papéis, e que não era ele, se bem se considerasse, o responsável pelas obras que paria. (...) «Senhor Felício», disse ele, «é claro que não lhe cobro um tostão pela tarefa, mas quero avisá-lo do seguinte, aquilo que eu contar distinguir-se-á bastante daquilo que o senhor contaria.» E explicou-se, «Eu utilizo palavras que o senhor é capaz de ignorar, recuso-me a aplicar umas quantas que o senhor usa, cometo umas elegâncias que alguns julgam excessivas, mas de que há quem goste, e acrescento por capricho vários posinhos ao que para certas pessoas mereceria um posinho só.» E continuou, «A verdade é que nenhum de nós narra um qualquer enredo de maneira igual, nem o senhor, nem eu, nem seja quem for que tente decifrar o que nós redigimos¹.

Após a leitura desta passagem ficamos a saber que o narrador da novela teve a preocupação, ficcional e fingida, de falar com uma das personagens principais de modo a obter o máximo de informação e de credibilidade possíveis.

A verdade, contudo, é que tanto a informação que o narrador recebe de António quanto aquela que vai acrescentando fazem parte do maravilhoso mundo da ficção e da literatura.

Mário Cláudio, o *nosso* narrador, cria ficções dentro de ficções, explorando, assim, os limites da realidade e da arte literária, deixando o leitor tanto maravilhado quanto estupefacto.

Ao criar estas ficções dentro de ficções, isto é, quando o nosso narrador nos informa que António Felício foi ao seu encontro para gravar a história por escrito, dá-se um processo denominado por metalepse. A metalepse consiste, pois, nessa inversão entre duas realidades diferentes, revolvendo-as e

¹CLÁUDIO, Mário, *Boa Noite, Senhor Soares*, 2.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 2008, pp. 91-92.

colocando-as sob uma tensão enorme, visto que o nosso narrador passa a ser de papel, e António, pessoa de livro, torna-se em gente de sangue e de verdade, porque “as personagens tornam-se reais, no mundo ficcional, enquanto que o narrador, que entra no universo diegético, passa a não ser real, visto que as realidades se alteram e transformam”². Só assim poderemos compreender o porquê e como é que o nosso narrador teve acesso à narrativa e à trama da novela.

Se por um lado este processo faz parte de uma das técnicas de eleição da estética do Post-Modernismo, por outro lado, vem demonstrar a destreza e a sensibilidade do escritor que é capaz de dominá-las tanto pela verdade como pela ficção. A consciência deste jogo pode contribuir, de algum modo, numa inversão da fórmula de Coleridge, para a suspensão voluntária da crença, em mais uma estratégia tipicamente post-modernista.³

Percebemos, portanto, que Mário Cláudio entra na narrativa, não só tendo consciência que esta é um artefacto artístico, abrindo assim a hipótese de uma outra estratégia do Post-Modernismo, a metaficção, mas também pelo facto de jogar com aquilo que é a verdade literária estabelecida e uma outra verdade que vem juntar-se a esta mais antiga. A propósito da metaficção, notamos que essa estratégia surge no excerto que citámos acima, tendo em conta que a autorreflexividade acaba por ser notória quando o narrador afirma que, e citamos, “«A verdade é que nenhum de nós narra um qualquer enredo de maneira igual, nem o senhor, nem eu, nem seja quem for que tente decifrar o que nós redigimos»”⁴.

²VIEIRA, José, *Bernardo Soares – p(P)essoa de livro e livros de P(p)essoa*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, Faculdade de Letras, 2014, p. 96.

³“Em derradeira instância, o desnudamento-representação do próprio processo de desconstrução radica, afinal, numa suprema imitação alternativa, a mimese artístico-criativa (a mesma que Linda Hutcheon apoda de ‘mimese de processo’ e Jerry Varsava de ‘mimese privada’). Esta leva-nos, de modo nem sempre confortável, a voluntariamente proceder, numa inversão da fórmula de Coleridge, à suspensão voluntária da crença na veracidade e na fiabilidade de uma narrativa que, apesar de tudo, mais não faz do que revestir-se e reger-se, por diferentes processos, de tonalidades de possíveis mundos outros.” ARNAUT, Ana Paula, *Post-Modernismo no Romance Contemporâneo Português. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, 2002, p. 244.

⁴CLÁUDIO, Mário, *op. cit.*, p. 92.

Voltando ainda à questão da metalepse e do jogo de verdades e de mentiras, é de salientar a presença de Tiago Veiga, ainda que fugaz, na novela do nosso narrador.

Estamos no capítulo terceiro, na noite de aniversário de António, ou seja, no dia 5 de abril de 1933. O jovem moço sai com os seus amigos para celebrar:

A certa altura, sei que encarreirámos depois para o Bairro Alto, e que fomos desaguar a uma tasquinha que não me recordo como se chamava, nem em que travessa existia, varreu-se-me tudo isso por completo. (...) Lembro-me muito bem, e já se verá porquê, de dois episódios desse memorável jantar. Sentada junto à soleira da taberna, encontrava-se uma mulher gordalhufa, (...), e lá ao fundo, muito solitário, havia um homem dos seus trinta anos, de pele um bocado amarelada, esperando enquanto lia o seu jornal (...). Celebrámos o meu aniversário como convém a rapazes daquela idade. (...) Às duas por três, e numa pausa que se abriu no nosso falatório, chegou-nos esta pergunta do taberneiro, dirigida ao sujeito amarelinho que ia comendo a sua refeição, «Então, senhor Tiago Veiga, caçou elefantes lá na Guiné?»⁵.

A partir deste momento, o jogo ficcional intensifica-se, dado que Tiago Veiga surge na vida de António Felício. O mais interessante e enigmático é que em *Tiago Veiga. Uma Biografia*, o nosso narrador relata o mesmo episódio:

Desembarcara o nosso poeta do pacote *Guiné* aos 5 de Abril de 1933 (...). Seria para ele uma data inesquecível, não tanto pelo motivo do seu regresso à Europa, mas pela ocorrência de um episódio que não se cansaria de relatar ao longo da sua vida, e que o autor da presente biografia haveria de aproveitar numa das suas obras de ficção (...). Acabaria ele por desembocar numa tascazinha do Bairro Alto (...) a que se habituara por simpatizar com o patrão, um anarquista truculento que a Polícia de Vigilância e de Defesa do Estado em breve principiaria a seguir. (...) Pouco depois um grupo de quatro ou cinco rapazotes ingressou a medo

⁵Idem, pp. 37-38.

na sala, abancou a uma mesa defronte da porta com o que ao nosso homem pareceu aquela segurança de maneiras dos inseguros das suas maneiras (...). A meio da refeição o dono da casa aproximar-se-ia, e levantando um pouco a voz para se tornar audível na algazarra que os moços entretanto lançavam, perguntar-lhe-ia à queima-roupa, «Então, Senhor Veiga, caçou muitos elefantes lá na Guiné?». Colhidos de surpresa por tal fala numa pausa do seu chinfrim, os rapazes fungaram discretamente primeiro, desfazendo-se de imediato num descalabro de risadas fora de contenção⁶.

De novo, o nosso narrador deixa o leitor numa encruzilhada, tendo em conta que, se por um lado Tiago Veiga surge na novela de 2008 simplesmente como uma mera referência, já na sua biografia, de 2011, este episódio atinge outra proporção e um alcance simbólico bastante superior.

Outro aspeto que merece realce é o facto de Mário Cláudio aproveitar um relato de Tiago Veiga e utilizá-lo numa das suas narrativas, o que levanta algumas questões. Se, dentro do jogo ficcional, e atendendo ao que afirmámos acerca da metalepse, António e os seus amigos são pessoas verdadeiras, do mundo real objetivo, será Tiago Veiga uma pessoa real? Sabemos que o nosso narrador deixa de o ser, tendo em mente a inversão das realidades ontológicas. Já no que diz respeito a Tiago Veiga, a tessitura ficcional vai mais além, já que este episódio é uma memória do “esfinge magra” e não de António da Silva Felício, o que vem intensificar o novelo. Se esta passagem é uma memória de Tiago Veiga e o próprio Mário Cláudio afirma que a aproveitou para uma das suas obras de ficção, deparamo-nos novamente com um confronto entre mentira e verdade, ficção e realidade.

Desta feita, Mário Cláudio utilizou a verdade, isto é, a memória de Veiga, como pretexto para a ficção. Temos de ser cautelosos e perceber que esta verdade de que nos fala Veiga pode muito bem ser uma verdade literária, como aquela que Pessoa nos deu de Bernardo Soares, como estoutra que Mário Cláudio nos dá do senhor Soares e do próprio Tiago Veiga. É necessário referirmos os tipos de mundo que Mayordomo teoriza:

⁶CLÁUDIO, Mário, *Tiago Veiga. Uma Biografia*, Lisboa, Dom Quixote, 2011, pp. 165-266.

el tipo I de modelo de mundo de lo verdadero; a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente. (...) *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 construídas de acuerdo com éstas. (...) *El tipo III* de modelo de mundo es el de lo ficcional no verosímil; a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas, implicando una transgresión de las mismas. Éste es el tipo de modelo de mundo por los que se rigen los textos literarios de ficción fantástica, cuyos productores construyen según estos modelos estructuras de conjunto referencial que ni son ni podrían ser parte del mundo real objetivo, al no respetar las leyes de constitución semántica de éste⁷,

dado que os mundos e os seus níveis de realidade parecem entrecruzar-se. Sabemos, porém, que a novela se passa num mundo de tipo dois, pois apesar de não ser o mundo real objetivo, é gerido por regras que poderiam ser aplicadas ao nosso mundo real. Mais à frente teremos oportunidade de aprofundar a ideia dos mundos ficcionais. Ao certo ficamos impossibilitados de saber o que é verdade e o que não é, tendo com consideração que Mário Cláudio nos coloca perante uma espécie de jogo de patamares em que, se o primeiro é o nível do nosso narrador, o segundo é o nível de António e um terceiro que surge neste episódio pertence a Tiago Veiga. Este jogo quase *en abyme*, melhor dizendo, este quase jogo *en abyme* torna-se, à medida que avançamos, cada vez mais incerto e complexo, devido ao facto de ser cada vez mais difícil destrinçar a realidade da ficção. No fundo, a verdade de Veiga é utilizada como verdade literária e como forma de credibilizar a narrativa.

Outro aspeto que torna este episódio tão pertinente, na ótica do narrador da biografia de Tiago Veiga, é o seguinte excerto:

A seus próprios olhos assumia-se ele como uma espécie de tampão entre duas gerações, mas bem mais próximo, em consequência do peso da maturidade (...). Significa isto que, (...) se despe-

⁷MAYORDOMO, Tomás Albaladejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidade de Alicante, 1986, pp. 58-59.

dira já da mocidade, e que o caminho a trilhar no futuro se lhe abria mais espinhoso ainda, e mais desamparado.⁸

Percebemos, pois, como o episódio acaba por ser revelador não só para o leitor, mas também para o “pássaro bisnau”, tendo consciência da sua solidão e do fim da sua juventude e de uma etapa da sua vida. Este momento de revelação e de transformação também ocorre com António naquele episódio em que se despede da Rua dos Douradores e do senhor Soares:

E ao vir embora pelo corredor, dei com o senhor Soares que avançava em direcção contrária, porventura determinado a lançar-se num daqueles misteriosos serões de escrita em que costumava, conforme se sabia, sentar-se à carteira alta até às tantas da madrugada. Ele fixou nos meus olhos os seus olhos envidraçados, e eu distingui uma sombra que por eles passava no preciso instante de nos encontrarmos. O silêncio que por segundos se estabelecera entre nós foi então interrompido pelas badaladas do sino próximo da igreja de São Nicolau, batendo a finados, e um arrepio de medo ou surpresa, percorreu-me o corpo inteiro. O senhor Soares abriu os braços magríssimos, um pouco trémulos, em consequência talvez, calculei eu, do excesso de café e tabaco e aguardente que consumia, e caí neles como se me despenhasse na salvação. Senti o soluço que lhe pôs a estremecer o peito, e ouvi-o murmurar baixinho, e junto à minha orelha, «Até sempre, António». Não atino em precisar se ele se soltou, ou se me desprendi eu do abraço. Mas ainda hoje escuto essa voz muito firme, a minha, ou a do homem que em mim nascera, articular apesar das lágrimas que me contraíam a garganta, «Boa noite, senhor Soares»⁹.

A nosso ver, esta comparação dos braços de Bernardo Soares com os braços, talvez salvíficos de Cristo, é soberba, no sentido em que neles podemos ver a redenção do homem através da literatura, através da arte. De facto, e apesar da antítese “despenhasse na salvação”, cria um efeito de maior intensidade, de maior alcance, de modo que essa salvação é verdadeiramente

⁸CLÁUDIO, Mário. *op. cit.*, p. 267.

⁹CLÁUDIO, Mário, *Boa Noite, senhor Soares*, 2.^a ed., Lisboa, Dom Quixote, 2008, p. 89.

reveladora não só, para nós leitores, mas também, e principalmente, para António, visto que parece estar à espera, há já algum tempo, de um abraço e de uma demonstração de afeto tão profunda como aquela. Por um lado, temos essa bela imagem da salvação pela arte, mas, por outro lado, temos este terno momento entre duas personagens, sendo que o jovem António estava tão sozinho e desamparado que parece que o único a entender isso foi o senhor Soares com aquelas breves palavras e com aquele abraço, ainda que nuns braços magríssimos, mas capazes de apaziguar e até de transformar, pois, não nos esqueçamos que António parece sofrer uma mudança, para melhor, como um crescimento interior: “Mas ainda hoje escuto essa voz muito firme, a minha, ou a do homem que em mim nascera”¹⁰.

Assim, António e Tiago Veiga tiveram ambos um momento de revelação e de crescimento interior, sendo que estas duas personagens são somente unidas por um escasso episódio, por um lado, enquanto que por outro lado, estão unidas pela mão que as escreve: Mário Cláudio. Curiosa coincidência.

No fundo, Tiago Veiga e António são pessoas verdadeiras que habitam o mundo real objetivo, enquanto o narrador que usa a voz emprestada é ficcional. A verdade é que todo este episódio surge envolto em mistério e alguma fantasia, pois António já não se lembra do local onde ficava a tasca nem do seu nome. Além disso, ele e os seus amigos estavam já embriagados, o que nos leva a fazer a seguinte pergunta: Será que viram, de facto, Tiago Veiga? A acreditar numa resposta afirmativa podemos ver como, mais uma vez, Mário Cláudio é um escritor exímio que não tem dificuldade em fazer migração de personagens literárias de enredo em enredo, de ficção em ficção. Isto se acreditarmos que o “esfinge magra” é de papel e não de realidade. A esta migração ou trânsito de personagens, Carlos Reis deu o nome de “sobrevida da personagem”.

É sobre esta questão que iremos tratar de seguida.

Bernardo Soares é a personagem que na novela de Mário Cláudio tem a sua reconfiguração e a sua sobrevivida.

Antes de falarmos do senhor Soares do nosso narrador, é pertinente sabermos que moldes e que tons atribui Fernando Pessoa ao autor do *Livro do Desassossego*, já que é pelas palavras de Fernando Pessoa que conhecemos Bernardo Soares:

¹⁰Idem, *ibidem*.

Era um homem que aparentava trinta anos, magro, mais alto que baixo, curvado exageradamente quando sentado, menos quando de pé, vestido com um certo desleixo não inteiramente desleixado. Na face pálida e sem interesse de feições um ar de sofrimento não acrescentava interesse, e era difícil de definir que espécie de sofrimento esse ar indicava – parecia indicar vários, privações, angústias, e aquele sofrimento que nasce da indiferença que provém de ter sofrido muito. Jantava sempre pouco, e acabava fumando tabaco de onça. Reparava extraordinariamente para as pessoas que estavam, não suspeitosamente, mas com um interesse especial; mas não as observava como que perscrutando-as, mas como que interessando-se por elas sem querer fixar-lhes as feições ou detalhar-lhes as manifestações de feitio. Foi esse traço curioso que primeiro me deu interesse por ele. Passei a vê-lo melhor. Verifiquei que um certo ar de inteligência animava de certo modo incerto as suas feições. Mas o abatimento, a estagnação da angústia fria, cobria tão regularmente o seu aspecto que era difícil descortinar outro traço além desse. Soube incidentalmente, por um criado de restaurante, que era empregado de comércio, numa casa ali perto. (...) A sua voz era baça e trémula, como as das criaturas que não esperam nada, porque é perfeitamente inútil esperar¹¹.

A descrição que o criador dos heterónimos nos dá é ao mesmo tempo vaga e complexa, tendo em conta que se baseia bastante em aspetos físicos e em suposições feitas por Pessoa. Suposições essas que virão a ser diluídas e/ou intensificadas com a imagem que Mário Cláudio nos dá do senhor Soares.

Nesta descrição-apresentação de Bernardo Soares podemos ver algumas semelhanças com a descrição que António nos faz de Tiago Veiga. Em primeiro lugar, encontram-se os dois num restaurante ou tasquinha da cidade de Lisboa, o que lhes dá um certo ar citadino e cosmopolita, e jantam sozinhos e são solitários, o que convém a alguém que se quer supor poeta ou artista.

Voltando agora à questão da sobrevida de Bernardo Soares, notamos que Mário Cláudio reescreve e reconfigura, de certo modo, o senhor Soares.

¹¹PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego*, 10.^a ed., Lisboa, Assírio e Alvim, 2012, pp. 43-44.

Em primeiro lugar, o Bernardo Soares do *Livro* é um sujeito que afirma ser somente capaz de escrever em prosa: “Aqui eu, neste quarto andar, a interpelar a vida!, a dizer o que as almas sentem!, a fazer prosa como os gênios e os célebres”¹², enquanto que na novela de Mário Cláudio, o senhor Soares é visto como um poeta, devido ao seu ar de sonâmbulo e de solitário, como se sentisse e sofresse muito: “Eu tornava a observar o senhor Soares, e de repente tinha a impressão de que ele cabeceava, não de sono, mas de pensar, ou talvez de sentir, o que eu não sentia”¹³ (Cláudio, *op. cit.*, p. 30).

Deste modo, e como afirma Carlos Reis,

a sobrevida das personagens de ficção, em boa parte alimentadas por sucessivas figurações, pode levar a consequências muito díspares: as leituras imbecis de uma nova figuração são devastadoras; outras leituras podem ser, entretanto, estimuladas por figurações a contextos sócio-culturais muito diversos daqueles que a personagem (e o seu autor) originalmente conheceram. (...) A vitalidade das personagens, potenciada por sucessivos atos de figuração, é indissociável de propósitos de ordem ética, moral e ideológica, beneficiários diretos da autonomização das ditas personagens, permitindo dilatar consideravelmente as virtualidades semântico-pragmáticas que elas encerram (Reis, 2014).

Ora, a sobrevida de Bernardo Soares dá-se tendo em conta um novo contexto sócio-cultural e estético-literário. É sob a égide do Post-Modernismo que Mário Cláudio nos mostra um senhor Soares desmistificado e desmitificado. Partindo do *Livro do Desassossego*, o nosso narrador vai mais além das premissas preconizadas pelo Modernismo. O senhor Soares torna-se vários na novela claudiana. Não é por acaso que há uma aproximação de Bernardo Soares a outros heterónimos nesta narrativa. Por vezes é visto com Ricardo Reis (p. 32), com Vicente Guedes (p. 42), com Alberto Caeiro e Álvaro de Campos (p. 65).

Na verdade, a descrição que Mário Cláudio faz de Bernardo Soares aproxima-o de Fernando Pessoa, por meio de um pequeno pormenor, os óculos: “o

¹²Idem, p. 23.

¹³CLÁUDIO, Mário, *op. cit.*, p. 75.

sol matinal iluminava-lhe as lentes dos óculos, e era como se o senhor Soares esperasse por mim desde o princípio do mundo”.

Feitas as aproximações e os distanciamentos, o senhor Soares post-modernista afasta-se do Bernardo Soares modernista, metamorfoseando-se, evoluindo, adaptando-se aos fragmentários e líquidos tempos da post-modernidade.

Temos de ter em consideração o conceito de deslegitimação das grandes narrativas, trazido à luz por Lyotard, ainda que neste caso essa “grande narrativa” seja o *Livro do Desassossego*. Por outro lado, somos confrontados com um escritor que escreve *en abyme*, tendo em conta que escreve uma ficção sobre uma outra ficção que é a Lisboa de Bernardo Soares, o próprio Bernardo Soares e a sua vida.

Mário Cláudio aproveita, assim, uma personagem da literatura portuguesa, Bernardo Soares, e dá-lhe uma nova vida, “preenche espaços vazios, complexifica o quotidiano do guarda-livros que agora é tradutor de cartas comerciais, revela-nos novas características desta personalidade”¹⁴, pois temos de ter em conta que “basta sempre, contudo, uma grande zona de obscuridade, e é aí (...) que o romancista tem o seu campo de trabalho”, trabalho esse que parece ser “substituir o que foi pelo que poderia ter sido”¹⁵.

Falemos, então, deste senhor Soares, vejamos de que é feita esta personagem reescrita e recriada por Mário Cláudio.

Para começar, encontramos um homem que, como todos os outros, tem afinidades e desafetos para com as pessoas. De acordo com António, por um lado, “via-se bem que o senhor Soares gostava do senhor Moreira”¹⁶, por outro lado, no entanto, “percebia-se que o senhor Soares não ia muito à missa do Sérgio (...), virando-se com o olhar carregado de ódio, um ódio que eu nunca lhe surpreendera”¹⁷. Esse ódio é demonstrado a partir de pequenas passagens como esta: “o senhor Soares reduziu-o ao silêncio com um murro no tampo da secretária. (...) Não há dúvida de que o senhor Soares, tão agradável com

¹⁴VIEIRA, José, *op. cit.*, p. 64.

¹⁵SARAMAGO, José, “A relação entre História e ficção”, in: *História Crítica da Literatura Portuguesa – do Neo-Realismo ao Post-Modernismo* – Vol. IX, Lisboa, Verbo, 2005, p. 322.

¹⁶CLÁUDIO, Mário, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷Idem, p. 16.

todos nós, não gramava o Sérgio, nem à mão direita de Deus-Padre”¹⁸. Os colegas de trabalho e o próprio jovem António achavam o senhor Soares um

bocadinho esquisito. (...). Nos dias em que se achava menos aborrecido gostava de falar com os rapazes sobre certos tecidos (...) e ficava, muito pensativo, a fumar os seus cigarros de onça que lhe crestavam os dedos. Ele olhava para nós com toda a atenção, fixando a vista no senhor Moreira, no senhor Borges, nos caixeiros, no moço, e até mesmo no gato *Aladino*, com uma espécie de ternura que nos assustava, e acendia outro cigarro, e voltava à sua escrita.¹⁹

Podemos, desde já, perspetivar um sujeito que gosta de observar as pessoas em silêncio, o que parece causar em António um certo espanto, assim como um sentimento de mistério e admiração. Outro momento que nos revela um Bernardo Soares, melhor dizendo, um senhor Soares imbuído de humanidade e de sentimentos de carinho, atenção, ternura e cordialidade para com os outros respeita ao episódio em que este deixa sobre a secretária “um barquinho de almoço pautado, e com este nome no casco, desenhado a lápis, *António*. Nunca o meu pai construíra para mim fosse o que fosse que a isso se comparasse, e eu guardei o barquinho durante algum tempo”²⁰. Este episódio demonstra a sua “humanidade afectiva”²¹, sendo exemplo de uma ternura e de uma sensibilidade profundas, pois é um gesto bastante simbólico que nos revela um senhor Soares imbuído de sentimentos nobres, um homem capaz de amar o próximo, ainda que deste mantendo a sua distância.

É interessante, ainda, refletir sobre o significado daquele barquinho, já que quase nos remete para a imagem de um senhor Soares que compreende a solidão do narrador, que a compreende porque também a parece viver. Esse barquinho quase pode ser visto, simbolicamente, como um refúgio, como o espaço em que o jovem António e Bernardo Soares se encontram seguros, ainda que velejando por mares ou por situações desconhecidas, mostrando

¹⁸Idem, p. 18.

¹⁹Idem, *ibidem*.

²⁰Idem, p. 21.

²¹ARNAUT, Ana Paula, “Três homens e um livro: Boa noite, *Senhor Soares* de Mário Cláudio”, in SOARES, Carmen *et al.* *Norma e Transgressão*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011, p. 209.

que não sabem como reagir a esses momentos e ações. Não sabem reagir não por não terem sentimentos nobres ou certa sensibilidade, mas por não terem experiência nem serem práticos. Esse barquinho é como que uma ilha, um oásis onde ambos se encontram, mesmo que não falem um com outro, pois vemos que quando estão juntos não existem grandes ou profundos diálogos. Existe, sim, um horizonte de expectativas mentalmente criado por Antônio, que leva o próprio leitor a imaginar diálogos entre ambos, ditos nas entrelinhas da narrativa, nos olhares e divagações, ou no silêncio e naquilo que parece ficar, sempre, por dizer.

São estes momentos que nos permitem entender a forma como Mário Cláudio revestiu Bernardo Soares com uma nova roupagem, tornando-o na verdade, um herói literário humano, mortal e com falhas. São precisamente essas falhas e esta desmistificação em torno da figura do poeta que lhe dão todo o poder simbólico e toda a grandeza. A passagem seguinte é capaz de desconstruir toda essa imagem de poeta solitário e romântico de uma forma bastante irônica, o que leva, mais uma vez, a uma humanização total e respeitativa (re)construção de Bernardo Soares:

e ali se postava o homem em casaco de pijama, mas de laço ao pescoço, piscando muito os olhos como a tentar discernir quem vinha importuná-lo. E antes que me falasse distingui um calendário pendurado às três pancadas na parede defronte, coberta por um papel envelhecido, de figuras geométricas em tons de azul. Para além de uma cortina mal corrida descortinei um soalho onde batia o sol, e donde se erguia uma arca de couro que deparei que estaria repleta de escritos nas folhas soltas que o senhor Soares costumava utilizar. Foi nessa altura que, baixando o olhar, me apercebi de que ele tinha os pés descalços, encafudados nuns chinelos, e de que pelo buraco de um destes espreitava o dedo maior, de unha por aparar, uma unha dura e encardida como não se admite, nem mesmo a um limpa-chaminés. Lembro-me bem de ter pensado então, rapazote, (...) esta maluquice que ainda hoje me dá vontade de rir. «É um sinal de Deus, é dali com toda a certeza que lhe nasce a sabedoria.» Mas o senhor Soares acordou-me com a pergunta seguinte, surgida dos abismos da sua alma, e que me atingira como se tivesse sido formulada por um cadá-

ver, «Tens lume?», e acrescentou de imediato, «Esqueci-me de comprar fósforos, e estou morto por fumar». (...) Reparei na gravura do calendário, e na rapariga que nela se representava, de cabeça atirada para trás, de decote que lhe deixava a nu metade das mamas, sorrindo sem vergonha debaixo do cacho de uvas que suspendia sobre os lábios vermelhos. (...) vai mas é beber um copito à minha saúde porque eu, se pudesse, até que gostaria muito de ir contigo, António.» E a descoberta de que o senhor Soares fixara o nome do pobre caixeiro que eu era obrigou-me a sair dali apressadamente, ou como se houvesse cometido um crime de morte²².

Assim, Mário Cláudio aproxima o senhor Soares da realidade do dia a dia, das coisas simples, dos acontecimentos corriqueiros e dos sentimentos mais humanos, o ódio, a raiva, a amizade, a alegria, o amor.

Criador de mundos e fazedor de personagens marcantes, o nosso narrador apresenta-nos este curioso caso de Tiago Veiga e de Bernardo Soares que habitam mundos tão reais quanto o nosso, entrecruzando, intercalando, interseccionando realidade e ficção.

Bernardo Soares e Tiago Veiga existem na escrita e na sua realidade. Partem da nossa realidade e da nossa experiência, superam-na por meio da escrita de Mário Cláudio e pertencem àquela classe de personagens literárias inesquecíveis: as imortais.

Nota Biobibliográfica

Nascido em Amarante, criado em Marco de Canaveses, José Vieira (1991) é licenciado em Línguas Modernas (Português- Francês) e mestre em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino, com a dissertação *Bernardo Soares – p(p)essoa de livro e livros de P(p)essoa*, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Atualmente é aluno de Doutoramento do mesmo curso de Literatura. É membro projeto de investigação coordenado pelo professor doutor Carlos Reis, *Figuras da Ficção*, do Centro de Literatura Portuguesa, fazendo parte da comissão de redação do *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*. – (<http://dp.uc.pt/apresentacao/dicio>)

²²CLÁUDIO, Mário, *op. cit.*, pp. 76-80.

nario-de-personagens-da-ficcao-portuguesa). Foi membro da comissão executiva do *Congresso Internacional Língua Portuguesa: Uma Língua de Futuro*, que encerrou as comemorações dos 725 anos da Universidade de Coimbra, de 2 a 4 de dezembro de 2015. Participou nas “Jornadas Modernistas – Centenário da publicação da Revista *Orpheu*”, realizadas no dia 19 de maio de 2015 na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com a comunicação “Álvaro de Campos e a Modernidade Líquida”. Tem ainda alguns artigos e resenhas publicados no Brasil e em Espanha, assim como participações em alguns congressos e conferências de universidades portuguesas. É bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), com a referência SFRH/BD/129166/2017. Ganhou o 1º Prémio das Jornadas do Mar 2016 “Novos Rumos, Novos Desafios”, que decorreram na Escola Naval de Lisboa, de 8 a 11 de novembro de 2016, na área de História e Literatura, com a comunicação “A Ode Marítima como canto do cisne do mar português”.



Manuel Frias MARTINS
Universidade de Lisboa,
Faculdade de Letras

X. Intimidades

A presença constante de figuras singulares nos romances de Mário Cláudio, ou de teias familiares por onde atuam figuras singulares, sugere que a arquitetura ficcional deste autor tem necessidade imperiosa de um referente concreto, de um destino conhecido, de uma espécie de pressão social historicamente objetivada em figuras do passado ou do presente. É na existência dessas figuras que o escritor faz depender o exercício da construção narrativa, adivinhando nelas os seus anseios, as suas paixões ou as suas tragédias. Enquanto escritor, Mário Cláudio tem de permanecer *intimamente* ligado aos contextos de vida das suas personagens ou, pelo menos, aos contextos sociais a que se submeteram as vidas das personagens. É essa *intimidade* que acaba por desenhar uma das características principais da produção de Mário Cláudio, e que a noção crítica de biografia tem validado com bastante frequência. Não pretendo negar em absoluto a biografia como manifestação autoral específica de Mário Cláudio. Julgo, no entanto, que a escrita deste autor tem a virtude de nos colocar perante uma modalidade muito particular do processo de afirmação do literário, a qual se separa da mera incidência biográfica para colocar em equação a própria *intimidade* por que o estilo do escritor (isto é, a replicação da sua escrita enquanto escrita de si mesmo), se desenha pela experiência do convívio obrigatório com o outro (*um* outro). Vejamos então alguns episódios do que tenho para propor.

Todos os escritores de empenho biográfico partilharam alguma vez a seguinte interrogação que se encontra em *Guilhermina*: “Para essa busca das mãos, o desencontro delas, a que soluções poderá recorrer o biógrafo?” (p. 48). Da mesma maneira, todos os escritores de convocação biográfica se

amalgamaram alguma vez aos seus biografados de modo semelhante, se não no estilo pelo menos no conhecimento, ao que nos diz o autor Mário Cláudio ao sonhar a sua violoncelista Guilhermina Suggia:

Amarrado a suas asas, com ela plano à mercê das correntes, recuperando intimidades e missivas, no umbroso burgo onde a luz viu e perdeu. Nela vou indo, agora, que ma legou Álvaro para que a consumasse, nela me ergo e me deito, calculando-lhe os passos óbvios, sugerindo-lhes os de mistério, no tremor e recebendo deste aparato de tinta com que se mostra e resguarda. Em seu duro caroço de lodo, ei-la de súbito alteando a cabeça, estendendo o bico, a plumagem fazendo desabrochar. Nesse jogo teimamos, de seduções e bofetadas, até que rompa a manhã, o terror se dissipe, e aprenda o violoncelo a sua litania. (idem, p. 65)

O complexo edifício da linguagem deste último excerto acolhe aqui o que eu entendo ser o sonho do biógrafo e a sua esperança de fusão na biografada. Isto estará certo. Mas também não será menos certo verificar que, em conjunto, os dois excertos concentram uma equação literária singular, a saber: na impossibilidade de conhecer com exatidão os limites do saber biográfico das figuras de que se ocupa, duas vias se abrem ao escritor que pretende produzir histórias em torno dessas figuras. Chamarei à primeira via a de *intimidade básica*, e à segunda a de *intimidade criativa*. A primeira inscreve-se naquele processo de “efeito de real” por que Roland Barthes situou heraldicamente a ilusão referencial da literatura. No caso de escritas como a de Mário Cláudio, trata-se de um processo que nos coloca perante a capacidade que a literatura tem de propiciar uma *ilusão de real* que nos faz aceder ao outro, aos seus pontos de vista e aos seus afetos. A segunda via permite descortinar um patamar diferenciado a que se poderá chamar o *real da ilusão*, e que no caso que nos interessa faz sobressair o modo como o escritor se define a si mesmo como observador da sua própria experiência imaginativa do outro enquanto personagem biografada. E fá-lo exatamente através de um exercício de escrita em que a construção estilística se dá a ver mais como fim em si mesma do que como parte do processo de conhecimento das ações das personagens ou das figuras biografadas.

Mário Cláudio circula pelas duas vias, mas *Tiago Veiga* veio provar que é na segunda que ele definitivamente se instala como escritor. *Tiago Veiga*

iluminou ou esclareceu de um modo muito singular a questão das relações entre a biografia e a escrita romanesca, pois não só contou e reconstruiu uma vida sob a forma ilusória da realidade dessa vida, mas sobretudo inventou essa vida preenchendo a personagem Tiago Veiga com os detalhes identificadores de um sujeito de escrita literária de nome Mário Cláudio. Este, por sua vez, mostrou-se ou reconheceu-se como personagem ao cruzar certos episódios da sua existência com a da figura literária que ele próprio gerou. Tudo isto num remoinho criativo onde a credibilidade ficcional do biógrafo de muitos é desconstruída pelo romancista recriador de outros tantos, e onde todos se comentam mutuamente partilhando uma intimidade de tal maneira intensa que é virtualmente impossível saber quem é quem. O que nos fica, no fundo, é uma escrita complexa, que apela a um leitor paciente e desinteressado de estereótipos narrativos. A inteligibilidade dessa escrita tem o mérito de se oferecer por uma rara fertilidade de conhecimento das condições humanas e sociais que são comuns a todos nós. Plural nas perspetivas que abre, essa fertilidade exige, no entanto, um esforço que nem todos os leitores estão dispostos a fazer. Por isso, os romances de Mário Cláudio exigem se não um leitor modelo, pelo menos um leitor literário, isto é, um leitor tornado íntimo da literatura por vocação e experiência.

Aquilo a que eu atrás chamei de *real da ilusão*, e que situei na via de *intimidade criativa*, particulariza-se ainda na escrita de Mário Cláudio por uma outra característica importante. Recorde-se a passagem citada antes como exemplo do inebriante estilo literário de Mário Cláudio, isto é, um estilo assente na exploração quase obsessiva das possibilidades criativas da linguagem. De tal maneira, que muitas vezes o leitor é colocado numa espécie de espiral metafórica e poética onde a referência da narrativa se perde perante a urgência do trabalho imagístico. Qual é, por exemplo, o significado da expressão “Em seu duro caroço de lodo” na frase, ela própria com um significado misterioso, “Em seu duro caroço de lodo, ei-la de súbito alteando a cabeça, estendendo o bico, a plumagem fazendo desabrochar”. Trata-se de uma ave? Nada no contexto anterior nem no seguinte nos diz que sim. Trata-se de uma metáfora caracterizadora do espírito de Guilhermina? Se quisermos que sim, será. Mas nada nos permite garantir que seja. Estamos talvez no sonho do escritor que sonha a personagem Guilhermina, mas acima de tudo vagueamos pelos efeitos das imagens do texto. E o mesmo acontece com todos os outros romances de Mário Cláudio. Todos eles são guiados menos pelo empenho biográfico de

uma intimidade básica (com Guilhermina Suggia, Rosa Ramalho, etc.) e mais por uma *intimidade criativa* com a personagem escolhida pelo escritor para ser biografada mas que, pelo paradoxo que só a linguagem literária consegue gerar, acaba por sê-lo fora de estritas fidelidades biográficas. E o que nos fica são círculos e círculos e mais círculos de imagens, figurações retóricas, sobreposições discursivas, sugerindo o próprio gênero biográfico como lugar de experimentações de uma escrita de amplo alcance estético.

É pelo quadro acabado de descrever que a escrita de Mário Cláudio nos surge muito frequentemente como memória de si mesma, mostrando um autor mais interessado no trabalho de construção da biografia como projeto estético do que do romance como interlocutor de pessoas e situações. É óbvio que essa pertinência interlocutiva do romance também existe na escrita de Mário Cláudio. Mas não no sentido de os romances deste escritor serem biografias plenas das figuras de que se ocupam. Eles são, antes, *simulacros da experiência de vida dessas mesmas figuras*. E é enquanto simulacros que as várias histórias individuais se constituem como ficções, isto é, como reconstituições imaginativas de determinadas figuras históricas (mais conhecidas ou menos conhecidas, não importa): *Amadeo Sousa Cardoso*, *Guilhermina Suggia*, *Rosa Ramalho*, *Francisco Goya* (de *Gêmeos*), os sete homens presos, ou os sete prisioneiros da sociedade e da vida que encontramos em *Ursamaior*, as várias personagens cujas genealogias se vão cruzando nas narrativas de *O Anel de Basalto*, a Casa que agrupa pecados e virtudes de uma família cujas linhagens vão narrando o romance intitulado *A Quinta das Virtudes*, a figura contida em *Peregrinação de Barnabé das Índias*, que é um romance estonteante de reavaliações da abertura à modernidade mundial que os Descobrimentos portugueses possibilitaram, a memória da pujança literária de Eça de Queirós em *As Batalhas do Caia*, Camilo Castelo Branco e a saga familiar de que se compõe *Camilo Broca*, a própria *Fotobiografia* de António Nobre, os restantes romances publicados até agora como, por exemplo, *O Fotógrafo e a Rapariga*, com os seus protagonistas de País das Maravilhas de nome Lewis Carroll e Alice Lidell.

De tal maneira é assim que o romance *Ursamaior*, que foge completamente à matriz ideológica da burguesia nortenha que estrutura a maior parte dos romances de Mário Cláudio, não equivale, em minha opinião, a uma alteração daquelas condições de criação do autor e muito menos a uma qualquer rutura ou dissidência com aquilo que eram e continuam a ser os dados principais da sua experiência criativa. Discordo de alguns críticos (e talvez do

próprio autor) que na altura da sua publicação viram no livro *Ursamaior* uma viragem de 180° na carreira de Mário Cláudio. Este romance, que narra sete estórias de sete homens que são sete prisioneiros numa prisão de alta segurança de Portugal, vai evoluindo como narrativa pela reconstituição psicológica, social e cultural que cada um desses protagonistas faz da sua própria tragédia individual. Para isso, isto é, para o casamento da escrita de Mário Cláudio com a ironia magoada e por vezes agressiva desses homens, o escritor sentiu-se na obrigação de viver pessoalmente na prisão a experiência desses homens como destino da sua própria escrita como escritor, confirmando assim, de facto, a sua fidelidade instrumental de escritor à intimidade básica por que se relacionou com os contextos de vida das suas personagens. Contudo, não é o mero registo da reportagem que temos aqui, e muito menos inventariações piedosas dos crimes desses homens. O que aqui temos é a captação literária do outro lado do sonho, ou a reorganização ficcional do sonho nos termos de uma intimidade criativa do autor, enquanto agente de dramas individuais, com os prisioneiros e as suas verdades. No olhar do escritor, na sua viagem criativa ao universo desses prisioneiros, aqueles sete homens sonharam a felicidade e foram vítimas desse sonho. Só a melhor literatura é que consegue penetrar na realidade deste modo. E fá-lo tornando o autor íntimo das pessoas de onde faz brotar o próprio interesse literário dessas pessoas, isto é, situando a dimensão estética do romance numa força interna que mantém o leitor cúmplice da atormentada identidade daqueles homens. Trata-se de intimidade, mais uma vez, da escrita e da experiência que na escrita se revê.

Finalmente, é a fidelidade instrumental do escritor aos contextos de vida das suas personagens, tal como referi atrás, que também dá sentido e veracidade aos conhecidos envolvimento do escritor com a cidade do Porto. O fascínio perante a cidade, as suas gentes e costumes é colocado, por vezes, em patamares de conhecimento literário esteticamente tão apurados que nos sentimos irremediavelmente presos dessa *máxima intimidade* com a cidade, de experiência e partilha de um destino sublime que une o lugar físico com a sensibilidade, a imaginação e a memória. Neste contexto, *Uma Coroa de Navios*, conjunto de crónicas sobre o Porto, é um dos mais deliciosos momentos de uma espécie de literatura de viagens ritualizadas tão-só pelo impulso de manifestação de uma subjetividade eminentemente literária, isto é, de tornar os objetos narrados (lugares, pessoas, gastronomia, etc.) menos importantes do que o ponto de vista do autor que os narra. Neste sentido é, curiosamente,

a própria crónica que acaba por revelar ou confirmar o sintoma literário mais característico da produção romanesca de Mário Cláudio.

Em suma, as intimidades da escrita de Mário Cláudio mostram-nos como a totalização do outro, que é tão típica do registo biográfico, se abre continuamente a uma reinvenção complexa e quase inesgotável da existência desse outro. Por isso, os seus romances são autênticos espaços de aparição de gente de carne e osso e das respetivas verdades existenciais, sem dúvida, mas também criativos lugares literários de interpretação discursiva e imagística das ambiguidades, dos sonhos e das dores dessa gente. Há generosidade humanista no olhar do escritor que vê o outro, mas há também apropriação egoísta na mão literária que o escreve.

Para terminar, e na sequência da linha interpretativa que segui neste ensaio, deixo um curto fragmento de *Ursamaior* como síntese da conjugação da experiência de vida e da experiência da escrita que, segundo creio, orienta mais intensamente o impulso artístico de Mário Cláudio:

“Nenhum de nós representa apenas aquilo que é, mas também os infundáveis mundo donde veio. A prova está nos actos que não conseguimos justificar, mas que talvez exprimam a substância de que somos feitos” (p. 97).

Nota Biobibliográfica

Manuel Frias Martins. É professor aposentado da Faculdade de Letras de Lisboa e foi durante vários anos diretor do respetivo Programa de Pós-graduação em Cultura e Comunicação. Lecionou em universidades estrangeiras e tem trabalhos publicados, no âmbito da sua especialização académica, em vários volumes coletivos nacionais e estrangeiros. É crítico literário com inúmeras colaborações em jornais, revistas e programas radiofónicos, sendo atualmente Presidente da Associação Portuguesa de Críticos Literários. É autor de vários livros de ensaios sobre literatura portuguesa e teoria da literatura, nomeadamente *Sombras e Transparências da Literatura*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1983. *Herberto Helder. Um Silêncio de Bronze*, Livros Horizonte, Lisboa, 1983. *10 Anos de Poesia em Portugal: 1974-1984 – Leitura de Uma Década*, Editorial Caminho, Lisboa, 1986. *Matéria Negra. Uma Teoria da Literatura e da*

Crítica Literária, Edições Cosmos, Lisboa, 1993, 2.^a ed. 1995. *As Trevas Inocentes*, Aríon, Lisboa, 2001. *Em Teoria (A Literatura) / In Theory (Literature)*, Âmbar, Porto, 2003. *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago*, Fundação José Saramago, Lisboa, 2014. Traduziu e prefaciou, entre outras, as seguintes obras: *L'Allegro e Il Penseroso*, de John Milton; Editorial Inquérito, Lisboa, 1987. *O Cânone Ocidental*, de Harold Bloom; Círculo de Leitores/ Temas e Debates, Lisboa, 1997. Foi atribuído em 1994 o Prémio PEN Clube de Ensaio ao livro *Matéria Negra*, e em 2015 foi atribuído o Grande Prémio de Ensaio “Eduardo Prado Coelho” ao livro *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago*.



Maria Theresa Abelha ALVES
Universidade Federal do Rio de Janeiro

XI. Entre Mestre e Aprendiz, uma Paideia da Sedução

Que amor mais poderoso o conhecimento nos inspiraria, se pudesse trazer uma imagem de si aos nossos olhos? [...] Mas as coisas sendo como são, somente a formosura tem o privilégio de ser tanto mais discernida quanto mais amada” (Marsilio Ficino, *De Amore*)¹.

Perceber, ver, conhecer, eis, em verdade, o que o desejo acende. É, pois, graças aos olhos que o coração é incendiado. (Giordano Bruno, *Des fureurs héroïques*.)²

Estude com cuidado a paixão que à primeira vista parece assemelhar-se completamente a outra e verá que, por menor que seja, existe uma diferença (Sade, *Les 120 journées de Sodome*)³

A sedução, que sempre acompanhou o processo pedagógico, é jogo de poder que objetiva um desvio, uma conversão de caminho, implicando em persuasão e encantamento. Platão, lembrando os diálogos de Sócrates, ilustrou o tema da docência erótica e desvelou a inevitabilidade do enlevo, vínculo secreto e necessário, para o conhecimento, admitindo que “amor e palavra estão

¹FICINO, Marsilio, *De Amore* VI, Dallas, Spring Publications, 1985, p. 119.

²BRUNO, Giordano, *Des fureurs héroïques*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, p. 382.

³SADE, *Les 120 journées de Sodome*, in SADE, *Oeuvres*, Paris, Pauvert, 1986, p. 78.

intrínseca e definitivamente interligados”⁴ porque *Eros* e *Logos* são parceiros, porque de *eidós* para *ideia* há um percurso de iluminação e fascínio, não havendo conhecimento alheio ao deslumbramento emocional, pois é este que desperta o interesse que leva à aprendizagem.

No jogo pedagógico, mestre e aprendiz fascinam e são fascinados, sujeitos a bonanças e a perversidades, de que não se ausenta a sensualidade, como “poder velado, latente e inconfessado [...]”⁵ acompanhada de complexo dinamismo em que gestos, discursos, olhares se trocam e, por vezes, corpos se tocam. No processo interativo do ensino faz-se necessário recorrer a jogos de sedução e eles podem apresentar consequências diversas: positivas ou negativas⁶. Quando há intercâmbio entre sedutor e seduzido, o erotismo docente considera, consulta o alto, leva ao crescimento emocional e intelectual, é libertador, ascensional, faz voar, porque tanto o mestre quanto o discípulo, mutuamente enlevados, reciprocamente se enriquecem. Ao contrário, quando uma das partes exacerba o poder sobre a outra, o processo torna-se perverso, é avassalador e infeliz, não liberta, escraviza, deixa de consultar o alto⁷.

Dois pintores famosos, deslumbrados pela imagem de seus respectivos aprendizes, atrelam, em dois romances de Mário Cláudio, o olhar, a beleza e o conhecimento, como sugerira Marsílio Ficino, de modo a rasurar o mito da inocência infantil⁸. Como os pedagogos antigos, intuíram que é impossível ensinar sem seduzir e também vivenciaram a trapaça da sedução que

⁴PESSANHA, José Américo, “Platão: as várias faces do amor”, in CARDOSO, Sérgio et al., *Os sentidos da paixão*, São Paulo, Cia. Das Letras, 1987, p. 77.

⁵LAFON, Janine, *De la séduction dans la transmission des savoirs: vers une gestion de la séduction dans la relation pédagogique*, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1992, p. 166.

⁶Cf. GAUTHIER, C.; MARTINEAU, S., “Imagens de sedução na pedagogia – a sedução como estratégia profissional”, in *Educação e Sociedade*: n.º 66, abr. 1999, pp. 13-54.

⁷CHAUÍ, Marilena, “Laços do desejo”, in NOVAES, Adauto et al., *O desejo*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 19-64: “A palavra desejo tem bela origem. Deriva-se do verbo *desidero* que, por sua vez, deriva-se do substantivo *sidus* (mais usado no plural, *sidera*), significando a figura formada por um conjunto de estrelas [...]. De *sidera*, vem *considerare* – examinar com cuidado, respeito e veneração – e *desiderare* – cessar de olhar (os astros), deixar de ver (os astros) [...] *considerare* é consultar o alto [...]. *Desiderare*, ao contrário, é estar despojado dessa referência, abandonar o alto ou ser por ele abandonado” (p. 22).

⁸A falácia do mito da inocência infanto-juvenil também se expõe em dois outros romances de Mário Cláudio: *Boa Noite, Senhor Soares*, em que as personagens envolvidas são ficções: o semi-heterônimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares, e o caixeirinho do armazém, companheiro de trabalho do poeta, no *Livro do Desassossego*, e em *Retrato de Rapariga*, em que o

faz do sedutor um seduzido. Entre Dom Francisco e Rosarito, personagens do romance *Gêmeos*⁹, e entre Leonardo e Salai, personagens de *Retrato de Rapaz*¹⁰, os laços do fascínio e do desejo se atam e se desatam mediante a flutuação de olhares vigilantes e ciosos, siderados e contemplativos, gulosos e insaciáveis, carentes e concupiscentes, olhares capazes de desnudar, parentes que são da luz do saber e do fogo da paixão. Isso porque no relacionamento de um e de outro par dois apetites se conjugam: um próprio do artista, na concepção de espaços delimitados pelo traço e pela cor, e outro concernente aos enamorados que anseiam pela continuidade do relacionamento, pois “a vontade de delimitar, de geometrizar, e de fixar relações estáveis não se impõe sem uma violência suplementar sobre a experiência do olhar”¹¹, posto que esta é sempre uma experiência ambígua e carente, pressupõe uma falta que, ao captar o visível, excita o invisível. Dessa carência nasce a sedução cúmplice e libertadora de Leonardo e Salai, sedução considerada, e a desconsiderada, escravizadora e perversa de Dom Francisco e Rosarito. Esta é dívida, aquela é dádiva.

Nos dois romances a orquestração de intimidades, através de parcerias afetivas, de incompatibilidades momentâneas, da triangulação do desejo e dos movimentos do olhar – não se pode esquecer que visão e conhecimento se conjugam¹² –, é arquitetada pela trama em que a biografia e a obra dos pintores se investigam, sempre com a consciência plena de que os romances são ficção. Por isso os pintores são nomeados pelos respectivos prenomes e não pelos sobrenomes que os individualizaram como figuras ímpares no mundo das artes, para que assim também se mostrassem ímpares no universo dos seres de papel. Invertendo a ordem de publicação dos romances e obede-

par mutuamente seduzido é composto por Charles Dogson, celebrizado como Lewis Carroll, e por Alice Lidell, que o inspirou em *Alice no País das Maravilhas*.

⁹CLÁUDIO, Mário, *Gêmeos*, Lisboa, Dom Quixote, 2004.

¹⁰CLÁUDIO, Mário, *Retrato de Rapaz*, Dom Quixote, 2014.

¹¹STAROBINSKI, Jean, *L'oil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 12.

¹²ARISTÓTELES. *Metafísica, Livro I*, in: *Os pensadores*, IV, São Paulo, Abril Cultural, 1973, pp. 205-235: “Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois, fora até da sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais que todas as outras, as visuais. Com efeito, não só para agir, mas até quando não nos propomos operar coisa alguma, preferimos, por assim dizer, a vista ao demais. A razão é que ela é, de todos os sentidos, o que melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferenças nos descobre” (p. 211).

cendo à ordem cronológica dos pintores, focaliza-se, em primeiro lugar, o par Leonardo-Salai.

Assim que chega ao atelier de Leonardo, Gian Giacomo sente-se “vigiado por uma atenção de águia, ou de doninha”¹³, olhar predador daquele que o queria como presa, enternecido que estava pelo “desleixo infantil”¹⁴ do aprendiz, promessa talvez de turbilhões sensoriais por parte daquele que sacudia displicentemente os “caracóis húmidos da barrela”¹⁵. O início da lição é marcado pela trama de olhares em que o adulto e o infante mutuamente se dão a conhecer, considerando-se, mostrando-se e furtando-se ao olhar do outro, num astucioso jogo. O menino atenta na mudança que se vai operando em seu mestre, cuja “mirada fixa, de bicho feroz, convertia-se agora no olhar do canzarrão que vem pedir que lhe acariciem a cabeça”¹⁶, enquanto Leonardo, de soslaio, espreitava as atitudes do discípulo.

Não fora o próprio Leonardo que dissera que os olhos são espelhos do mundo e janelas da alma, porque é através deles que a alma especula? Não foram os pintores renascentistas que advogaram o poder mágico do olhar, pois ao verem se sentiam vistos? Não foram eles que harmonizaram, no mesmo diapasão, os “*heroicos furores*”, dinamizadores do conhecimento e da arte, com o prazer corpóreo?¹⁷ Assim, os olhos azuis do mestre e os negríssimos do discípulo, ao se cruzarem, descobrem-se como corpo amante e a ser amado, numa celebração do encontro, tal como o entendera Barthes¹⁸. Desse encontro de presenças brota o conhecimento, que passa pela materialidade do sensível, como caminho aberto à imaginação e reflexão.

Renascentista que é, Leonardo crê no secreto vínculo entre olhar e conhecer, sabe que a teoria progride da contemplação ao exame, da observação à meditação¹⁹, passa então a introduzir o aprendiz na arte de ver que transforma o espectador em apreciador e, em seguida, em conhecedor. Primeiramente,

¹³CLÁUDIO, Mário, *Retrato de Rapaz*, p. 13.

¹⁴Idem, *ibidem*.

¹⁵Idem, *ibidem*.

¹⁶Idem, pp. 13-14.

¹⁷NOVAES, Adauto, “De olhos vendados”, in NOVAES, Adauto et al, *O Olhar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 17.

¹⁸BARTHES, Roland, *Fragmentos de um discurso amoroso*, Lisboa, Ed. 70, 1987, pp. 120-122.

¹⁹CHAUÍ, Marilena, “Janela da alma, espelho do mundo”, in NOVAES, Adauto et al., *O Olhar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 34.

depois de extrair um piolho dos caracóis do menino, aguçou-lhe a curiosidade com o nome latino do inseto e, “à maneira do torcionário que não desiste da sua vítima intimou-o [...] aprender o nome dos bichos da Terra”²⁰, e folheando-lhe “o compêndio em que se reproduziam variados exemplares da animalidade [...] pôs-se a explicar assim o que a cada qual respeitava”²¹. Como bom pedagogo, que sabe ser mais eficaz o exemplo que desperte a imaginação, à “*Athena nocua*” associou a saia das bruxas. Como o lente que sabe ser mais assimilado o exemplo posto em rede de alusões, juntou o conhecimento zoológico ao mitológico, mediante a referência à águia que viera roubar um “de apetitosas nádegas, que o soberano dos deuses cobiçara para um banquete especial”²², de modo a metaforizar sua própria cobiça e a antecipar o jantar de apalpação, que combinara com o negociante de mármore, para a iniciação sexual do menino. Cada lição suscita uma identificação ou uma antecipação. Assim, ao focalizar o “*Meles meles*” que sepulta seus mortos, o pintor, por oposição, identifica-se como aquele que os desenterra com o fim de desvendar o segredo da vida e o esconderijo da alma. Se há nessa identificação uma referência às práticas anatômicas do mestre, há, simultaneamente, o desejo por ele nutrido de descobrir o coração do discípulo, não como órgão vital, mas como metáfora amorosa, anseio postergado para uma futura noite.

O gesto didático é sedutor também: “Quantas e quantas vezes não tomaria Leonardo na sua mão esquerda, canhoto como era, a mão direita de Salai, seu pupilo, guiando-a no contorno de um desenho, ou no acerto de um tom”²³. Fazer o discípulo aprender é empenho de ternura e austeridade, eis porque o talentoso professor, num momento se comprazia em sentir os dedos do aluno, num outro, exigia-lhe obediência: “E deste modo se fechava entre ambos um novo pacto de amor, estabelecido sobre a consciência do amante que do serviço ao amado deriva a sua única e incondicional liberdade”²⁴.

Fomentar ao aprendiz o exercício do voo da liberdade é a que se empenha a vocação pedagógica de Leonardo, daí levá-lo a seguidas excursões à montanha, para captar “espécies e imagens que ambos iam arquivando no ál-

²⁰CLÁUDIO, Mário, *Retrato de Rapaz*, p. 18.

²¹Idem, *ibidem*.

²²Idem, *ibidem*.

²³Idem, *ibidem*, p. 51.

²⁴Idem, *ibidem*, p. 52.

bum do coração”²⁵, levá-lo a Vinci e rememorar para ele suas mais profundas lembranças, associadas à sopa e ao pão quente com que a mãe lhe matava a fome, para ensinar ao aluno que as lides da cozinha equivalem à arte, porque ambas transformam, pela inteligência e pelo coração, os retalhos do real captados pelos sentidos. Pretendendo ensinar ao discípulo que o aprisionamento e matança de animais eram um mal, leva-o ao mercado onde adquire pássaros valiosos com o fim de, com a ajuda do menino, abrir-lhes as gaiolas, ante a perplexidade dos que os mercavam. Aproveitando o canto das aves libertadas, Leonardo transmite ao discípulo nova lição: a poesia da natureza é vizinha à dos poetas do amor e então, em uníssono, recitam ambos “duas estâncias de Petrarca sob o canto das aves que ascendiam ao céu”²⁶. Empenhado em fazer seu eterno menino crescer para a vida, auxiliado ainda pelas recordações dos cozinhados maternos, expõe-lhe as vantagens da sadia alimentação e da poupança. E, sinestesticamente, o aprendiz de pintor assume as lições do mestre como “paleta de cores e de sabores”²⁷. Os ensinamentos de Leonardo, como sua sedução pedagógica, não respeitam uma ordem programática. Surgem naturalmente da convivência e das oportunidades. São acidentais e livres, visam apurar a sensibilidade de Salai.

Como bom professor, o pintor anseia promover o aprendiz, encontra, então, na encomenda que recebera para afrescar uma das paredes do Palazzo Vecchio, “pretexto para ocupar o discípulo, firmando-lhe assim a reputação, e assegurando-lhe o futuro”²⁸. No entanto, uma inesperada borrasca com fortes ventos destrói o desenho a ser afrescado e põe fim à oportunidade de promover Salai. Diante de tal infortúnio, o pupilo anima o mestre, com palavras ternas: “Não estejas triste, querido Mestre, amanhã não choverá”²⁹. Calmo diante do acontecido, este não deixa de animar aquele, pois logo na madrugada seguinte, convoca-o para aprender a lição das pombas e, fitando-o nos olhos, alicia-o com um projeto que nenhuma tempestade seria capaz de derrotar. Cúmplices, um e outro se empenham na construção do mecanismo que lhes permitiria voar. Se Leonardo atraía o aprendiz às páginas de seus códices para observar a estrutura das asas e as penas das aves durante o voo,

²⁵Idem, *ibidem*, p. 55.

²⁶Idem, *ibidem*, p. 59.

²⁷Idem, *ibidem*, p. 60.

²⁸Idem, *ibidem*, p. 67.

²⁹Idem, *ibidem*, p. 71.

a este competia trazer ao mestre objetos que poderiam entrar no fabrico do engenho onde ambos haveriam de lograr o Absoluto. Quando o concluem, tripulam-no, cada qual em seu lugar: o pintor acima e abaixo dele o aprendiz, enfrentando a ventania em direção às estrelas, mutuamente siderados. A posição dos tripulantes e a trepidação em crescendo do vento fazem desta nave perfeita metáfora de um consentido ato sexual, de um desejo plenamente saciado. Nesse voo de liberdade, saber e amor, fruto da verdade ficcional, Salai aprenderia mais duas lições: a de que são tristes e inúteis os despojos do simulacro em face da “apaixonante realidade do mundo”³⁰ e a de que “cada voo a si mesmo se inventa, e nenhum se repete”³¹.

Palavras de Freud, que salientam o fato de que não consta da biografia do pintor de Vinci que ele tivesse qualquer relação amorosa, servem de epígrafe ao romance que, mediante as inúmeras lições que culminam com o sucesso do voo, duvida dessa assertiva freudiana. Entretanto, ao longo do romance, o esquerdismo do pintor é confirmado, quer por sua condição de canhoto, quer por suas atitudes irreverentes, quer por sua escrita invertida, quer por seu envolvimento sentimental³².

³⁰Idem, *ibidem*, p. 78.

³¹Idem, *ibidem*, p. 79.

³²O romance, para evidenciar o intento ficcional, altera os dados biográficos que fazem parte da análise de Freud do caso “Leonardo”. A primeira recordação de infância do pintor, por ele posteriormente relatada no tratado sobre o voo das aves, ocorrera ainda em fase de amamentação, quando o infante substituíra o seio materno, que lhe proporcionava o primeiro prazer, pela cauda de um milhafre que lhe era introduzida, repetidamente, na boca. Freud interpretara a cauda do milhafre como símbolo erótico: o pênis de uma mãe fálica, e encontrara nos hieróglifos e na mitologia egípcia a justificativa para a sua teoria de que Leonardo permanecera por toda a vida, em consequência do excessivo desvelo de Catarina, preso a esta imagem mnemônica da mãe, causa remota de sua homossexualidade latente e sublimada. No romance, esse primeiro deleite erótico é lembrado pelo pão e pela sopa que a mãe Catarina oferecia ao filho ainda infante, e a fantasia do milhafre é deslocada para um sonho de Salai, em que, obedecendo à interpretação freudiana, a ave e a mãe Catarina se identificam. Ao deslocar para Salai a fantasia com o milhafre, Mário Cláudio altera também o local onde se processara a cena lembrada: do berço do pintor para a igreja de Santa Croce. Freud interpretara a obra de Leonardo como sublimação, isto é, realização no plano do imaginário de um desejo, e é com tal pressuposto que investigara as figuras de Santa Maria e de Santa Ana, no quadro em que Ana segura Maria que, por sua vez, ergue os braços para segurar o Menino. (Cf., FREUD, Sigmund, “El recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, in FREUD, S., *Obras completas*, v. XI, Buenos Aires/Madrid, Amorrortu Editores, 1976.)

Já afastado do eterno discípulo, sentindo-se próximo da morte, o mestre anseia por um derradeiro ensinamento. Utilizando-se do estratagema da mensagem codificada, envia-lhe um anel, em que três víboras se trançaram, e que ao destinatário levaria a certeza de que ainda habitava pensamento e coração do remetente. É sabido que a prenda que o amante oferece ao amado é sempre metonímia do emissor e segreda uma mensagem que confirma o encantamento do primeiro encontro: “desejo o seu regresso”³³. Compreendendo a intenção de Leonardo, Salai vai a ele, lá encontra três mulheres, apresentadas como três graças, que o encantam e o decepcionam, numa trama de traições, ciúmes e perversidades. Por meio delas, Leonardo preparara-lhe outra lição: não há graça que persista como tal, pois cada uma comporta em si uma erínia, anjo e demônio, como o próprio Salai.

“*Dis-cursus* é, originariamente, a ação de correr para aqui e para ali”³⁴. Se o discípulo foi ao mestre, este, em seu derradeiro discurso, corre ao discípulo, sua mais íntima verdade. Como Barthes afirmou, “O discurso do amor [...] É um discurso devoto”³⁵, pois o amor é hierático e todo o discurso de amor, seja pela fala, seja pelos gestos, seja pelo olhar, encena a hagiografia de um coração. Tal sacralização do afeto manifesta-se, em *Retrato de Rapaz*, por atualizações ou inversões de personagens e rituais sagrados e se inicia por um batismo: o infante, marcado pelos caracóis do cabelo que o angelizavam, será nomeado de Salai, pequeno demônio³⁶, que depois se visualiza como Adão após a queda³⁷. As palavras bíblicas, “Amai-vos como eu vos amo”, servem a Leonardo para unir Catarina e Salai pelo amor³⁸ e aquelas proferidas por Jesus ao entregar Maria a João, “Mulier, ecce filius tuus”, identificam Salai ao discípulo amado pelo Messias³⁹. Quando recorda como Catarina partia o pão que lhe dava, Leonardo antecipa uma comunhão, e a concretiza, quando ele e Salai ceiam após o sucesso do voo. O ritual da reconciliação também se ilustra nos “votos de emenda, e juras de fidelidade” de Salai, que, como

³³ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 100.

³⁴ Idem, *ibidem*, pp. 11-12.

³⁵ Idem, *ibidem*, p. 36.

³⁶ CLÁUDIO, Mário, *Retrato de Rapaz*, p. 15.

³⁷ Idem, *ibidem*, pp. 16-17.

³⁸ Idem, *ibidem*, p. 33.

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 62.

um filho pródigo, regressara ao pai⁴⁰. Tais cenas conformam uma teologia da paixão libertadora.

Esse afeto, em que em mútua sedução pedagógica se envolveram mestre e discípulo, não ficou alheio aos perjúrios da *polis*. Sofreram ambos a maledicência de Milão “a insinuar um relacionamento entre eles que talvez fosse preferível deixar por esclarecer”⁴¹ e, em Florença, constituíram um “risco permanente para os religiosos que lhes davam guarida”⁴², naqueles tempos em que Savanarola pregava a austeridade de costumes. No entanto a estranheza da *polis* não os perturbaria, pois apesar de se considerarem como pai e filho, o relacionamento de ambos desconhecia a culpa, porque eles estavam acima dos tradicionais códigos religiosos ou morais. Porque livres e além do bem e do mal, Leonardo e Salai nunca são obscenos. Assim, ao final, aquele que ao longo do texto vai sendo nomeado de “miúdo”, “catraio”, “gaiato”, “rapaz”, “pimpolho”, “ganapo”, “pulhazinho”, numa confissão derradeira de amor, é invocado pelo mestre como “Meu Filho, meu Companheiro, meu Irmão, meu Eu, meu Tudo”⁴³, sem que o eterno discípulo ouvisse o que desejara ouvir durante toda a vida, porque preferira não assistir à morte daquele que sempre haveria de estar vivo em seu coração.

Leonardo afirmara que as obras “que o olho comanda às mãos são infinitas, como o demonstra a pintura”⁴⁴ e assim que viu o menino e se sentiu atraído pelos seus caracóis, transformou-o em imagem estética, quis pintá-lo, para, pela mão, eternizar o que vira. Ao longo do tempo compartilhado, o discípulo vai-se tornando o modelo preferido, vai-se metamorfoseando em arte, posto que já era infinito no desejo do mestre. Porque embalsamado como figura estética, seus deslizos frequentes não lhe alteram a imagem perante Leonardo. Para ambos amor e saber não comportam apenas momentos doces, e é bom que seja assim. Salai negocia seu corpo para enciumar Leonardo, e a trupe dos “Leonardeschi”, principalmente Melzi, enciúmam o aprendiz, numa consentida triangulação do desejo para que este se mantivesse equilibrado na corda bamba do medo do abandono.

⁴⁰Idem, *ibidem*, p. 124.

⁴¹Idem, *ibidem*, p. 22.

⁴²Idem, *ibidem*, p. 73.

⁴³Idem, *ibidem*, p. 133.

⁴⁴DA VINCI, Leonardo, *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 90.

Igualmente sedutor é o processo pedagógico em que se envolvem Dom Francisco e Rosarito, em *Gêmeos*. Desde o início do romance, quando o pintor, sua amante e a enteada chegam à Quinta, a pequena Rosarito é caracterizada por sua precocidade, sua vivacidade de menina curiosa, em que se suspeitava “uma garridice futura, imprópria de mulher que quisesse ser respeitada”⁴⁵, e, depois, por certa malícia adquirida pelo convívio com as moças da cozinha. A precoce menina insinua-se ao pintor através de um jogo de atração e repulsa, de ser e parecer, ora fazendo-lhe constantes perguntas sobre a saúde, menos por real preocupação do que por maldade, ora lhe exibindo, como se fora inadvertidamente, partes do corpo. É ela que toma a iniciativa para juntos passearem pela propriedade e o pintor aproveita o ensejo para transmitir-lhe um ensinamento sistemático, chamando-lhe a atenção para “uma lesma brilhante, um cogumelo mumificado, um pedaço de quartzo puro”⁴⁶, coisas que ele, conhecedor do temperamento invulgar da enteada, julgava que lhe despertariam o interesse.

De acordo com o título *Gêmeos*, o romance se estrutura por uma série de pares, um dos quais é formado por mestre e discípula, o pintor e a menina. Nesses passeios de instrução informal, Dom Francisco “seguia com a filha que nunca tivera”⁴⁷, que o chamava de tio e que dentro dele crescia dia a dia. Desde o primeiro passeio, Rosarito maldosamente o chama de velhote, enquanto brincava com a mona. Torna-se patente que o par formado pelo pintor e enteada simboliza, respectivamente, a senescência e a pujança vital, morte e vida. Por duas vezes faz-se referência à constelação que dá nome ao romance, a primeira ocorre na rua e alude à morte, à vida alude a segunda, sugerindo que a relação pedagógica muito tem de corpóreo. Ela ocorre no gabinete do pintor, quando este, já na função de professor formal, ministrava lição de desenho à enteada, introduzindo-a na arte do traço miniaturista. A discípula, que pintava sob o vigilante e concupiscente olhar de seu mestre, desmaiara, e este, ao tentar reanimá-la, distinguira “a almofada sobre que se sentara ela, manchada pelas espessas gotas de sangue que resumiam o trânsito a mulher, distribuídas de forma a compor a figura da constelação de Gémeos”⁴⁸.

⁴⁵ CLÁUDIO, Mário, *Gêmeos*, p. 22.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, pp. 23-24.

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 24.

⁴⁸ Idem, *ibidem*, pp. 88-89.

À medida que Rosarito cresce, acentua-se o envolvimento de Dom Francisco por ela que a quer manter a maior parte do tempo junto a si. É com tal objetivo que lhe ministra noções de pintura. Pede-lhe, primeiramente, que folheie um livro de estampas, sentada e sossegada, porém a garota se vê atraída pelos fardos empilhados, pelas armações de madeira, pelas pastas de papéis que constituíam os recessos da oficina. Dom Francisco, professor apaixonado que era, desejava receber a atenção da aluna e ser necessário a ela, “queria que a pequena se enganasse no seu contorno, [lhe] pedisse ajuda no percurso dos dedos ineptos que seguravam a mina, se domasse pelo pranto que haveria de transformar o trabalho num grande e visível borrão”⁴⁹. Mas ela se comprazia na indiferença com que não lhe aceitava os préstimos.

Os desmandos de Rosarito eram o calvário do pintor que se sentia crucificado, “impotente para lhes dar cobro, fascinado pela observação que empreendia”⁵⁰ na tentativa de domar a discípula, sugerindo-lhe: “Acalma-te aqui, Rosarito, folheia este álbum tão lindo, são as Fábulas, de La Fontaine, olha os bichos, estuda-lhes as matreirices, desenha-lhes a figura”⁵¹. A menina aceitava por momentos a sugestão do mestre para, logo a seguir, com fingida inocência, descalçar suas meias de renda e expor seus pés nus ante os olhos cobiçosos de Dom Francisco. Estabelece-se entre eles uma cumplicidade marginal pelo cotidiano jogo de sedução, em que a frivolidade e os desregramentos de conduta dela mais acentuam o desejo dele.

Como a menina não permanecia muito tempo entretida nas lições, pois sua curiosidade viajava de um objeto a outro, sem fixar-se em nenhum, o pintor deixa suas gravuras monstruosas ao alcance dela. O processo pedagógico começa a ser intermediado, como num jogo perverso e também iniciático, pelas gravuras que despertam a curiosidade, o medo e a imaginação da menina, suscitando entre ambos uma macabra parceria. Numa ocasião, no atelier em que o pintor lhe ministrava as lições, ela “deu de caras com aquela enorme feiticeira [...]. A megera pontificava no centro de uma velha tela, presidindo a um sabath invernal. Dois morcegos esvoaçantes erguiam-lhe nos ares o manto da cabeça”⁵², deixando Rosarito “conquistada”⁵³. Depois que viu a gravura,

⁴⁹Idem, *ibidem*, p. 26.

⁵⁰Idem, *ibidem*, p. 33.

⁵¹Idem, *ibidem*.

⁵²Idem, *ibidem*, pp. 24-25.

⁵³Idem, *ibidem*, p. 25. Embora sem nomear a gravura, a descrição pormenorizada da mesma,

a aprendiz passou a trazer flores ou seixos para as aulas, como oferendas, obedecendo ao caráter ritualístico da sedução perversa e da convenção iniciática, pois todo libertino é um devoto e disso Rosarito não escapa. O pintor suspeitara que os presentes não eram para ele e sim para a feiticeira, pois é nessa altura que a enteada iniciou suas brincadeiras macabras com os gatos da Quinta e suas maldades acolitadas por Belchior, que “incluíam o estrangulamento de uma fuinha ou o esmagamento de um lacrau”⁵⁴, porque “Nada como o medo, o apaixonante medo, para espicaçar a invenção de uma criança”⁵⁵, que se fazia feiticeira também, para enfeitiçar o mestre⁵⁶. Se a gravura suscita uma identificação da menina com a feiticeira, também fomenta a identificação do pintor com a corja que a leva, porque o secreto desejo de Dom Francisco era possuir a enteada, sequestrando-a para si. Trazer às lições tais gravuras que amedrontavam e incitavam é um jogo perverso e libertino, como eram os jogos de poder e sedução do tempo do pintor⁵⁷. Perversos são também os que a discípula, com fingida inocência, executava para prender a si a atenção dos rapazes e a atenção do mestre e despertar-lhe desejo e ciúme. Ela, insinuando-se, puxava a roupa “de modo a que ressaltassem as mamitas que se lhe iam desenvolvendo. E saltitava com essa traquinice de garotinha que conforma seguro sinal de que se empenha já a inventiva mulheril em imprudentes especulações”⁵⁸, quando atendia os “vendedores ambulantes, e cristalizava-se a expressão destes num sorriso que se quedava entre o pacóvio e o suspeito”⁵⁹, o que deixava o pintor muito irritado e deixava Dona Leocádia espantada por ainda não compreender o motivo da irritação de seu amante.

que é feita no romance, faz os familiarizados com a arte de Dom Francisco reconhecerem que ela fazia parte da série “Caprichos” e fora por ele intitulada de *Volaverunt*.

⁵⁴Idem, *ibidem*, p. 35.

⁵⁵Idem, *ibidem*, p. 24.

⁵⁶FICINO, Marsílio, *op. cit.*: “O amor é feiticeiro, pois todo o poder da magia reside no amor [...] a obra do amor é feitiço e encantamento pelo olhar”, p. 116.

⁵⁷Goya nasceu em 1746, passou grande parte de sua vida no século XVIII, época dos jogos libertinos. Quando chega à Quinta, o século XIX ainda não atingira duas décadas, de modo que é compreensível que o poder manifesto a partir de jogos perversos de sedução ainda fosse constante.

⁵⁸CLÁUDIO, Mário, *Gêmeos*, p. 35.

⁵⁹Idem, *ibidem*.

Rosarito sabe que atrai o pintor, sabe também que ele, às escondidas, seguia-a e a vigiava. Então, exacerbando o jogo da cândida perversa, provoca o ciúme daquele que a espionava, fazendo-o testemunhar suas brincadeiras com Belchior, sua sociedade com os ciganos, seus encontros à beira do rio com homens, seu envolvimento com um deles. Numa das aulas de pintura, através de um espelho que era usado para refletir a luz, Dom Francisco viu a imagem do homem com quem Rosarito se encontrava. Não se controlando, esbofeteou a aprendiz e Dona Leocádia finalmente compreendeu.

Mais tarde, a discípula, já aplicada às lições e entusiasmada por sua arte, ia seguindo as instruções do mestre, porém ele se irritava “que nada perguntasse ela, nem sequer com o olhar, nada respondesse às interrogações que com o olhar [ele] lhe dirigia”⁶⁰. Não solicitar a atenção do mestre fazia parte da estratégia de Rosarito para o escravizar a seus encantos. Igualmente, submeter a pupila às aulas de pintura, fazendo-a debater-se no traçado rigoroso das miniaturas, era a maneira encontrada pelo mestre de manter a aluna a seu lado, escravizada a ele. Comparando as lições dadas à enteada com as ministradas em outros tempos, comparando a independente Rosarito com seus antigos alunos, Dom Francisco sentia-se inútil e a si mesmo se perguntava: “Que fora feito do mestre que praticava lhana e carinhosamente com os discípulos, e lhes recolhia as confidências, e lhes facultava o conselho?”⁶¹. As lições de pintura e os passeios pela Quinta davam ao pintor e à menina oportunidades para mutuamente exercerem seu poder perverso sobre o outro. Os passeios serviam a Dom Francisco para, com a desculpa de despertar o interesse da discípula na flora e na fauna para futuras ilustrações, permanecer em companhia dela. Já à menina, que astuciosamente provocava ciúmes ao mestre, as excursões campestres serviam para ela, com falsa inocência e fingida atenção, perguntar a ele pela doença dos rins, pelo incômodo causado pelos joanetes e pelo catarro preso, de modo a evidenciar a decrepitude dele face à saudável juventude dela. A menina agia como a sádica que desperta o masoquismo no parceiro, deleitando-se com a angústia provocada. Sabendo do apego do pintor a seu cãozinho, ela maltratava este para ferir aquele.⁶² Percebendo a amizade do mestre pelo jardineiro Simón, é “quase alegremente”⁶³ que ela encaminha o

⁶⁰Idem, *ibidem*, p. 88.

⁶¹Idem, *ibidem*, p. 82.

⁶²Idem, *ibidem*, p. 53.

⁶³Idem, *ibidem*, p. 67.

pintor ao corpo do jardineiro que se enforcara. Ciente do sentimento do mestre por ela e dos ciúmes que o atormentavam, encontrava-se com o moço quando pressentia que o pintor a espreitava.

Se aqueles que experimentam um afeto compartilhado desejam afirmar, a partir de novos encontros, a especificidade do primeiro, como ocorrera com Leonardo e Salai, masoquista e pervertido é o empenho de Dom Francisco em vigiar, com olhar concupiscente, os encontros da discípula, que não o libertam, pelo contrário, inquietam-no pela triangulação do afeto. Atrelando o desejo a uma exacerbada visão que desperta o gozo, o pintor se empenha em contemplar Rosarito, chega a admitir que qualquer ocupação lhe parecia tediosa, menos a viciosa e obsessiva de espiar a menina que desenvolvia toda uma gramática de gestos para manter seu mestre preso a ela. Nessa perversão do olhar, Dom Francisco assiste ao defloramento de Rosarito pelo moço à beira do rio e a sexualidade recém-despertada da jovem, simboliza a morte sexual do mestre que passa a considera-la uma “Hécate juvenil”⁶⁴.

Os pintores possuem olhar penetrante, vigiando a discípula, Dom Francisco descobre que o mundo correto só existe para quem não se dispõe a perceber. O desejo insaciado e insaciável do pintor destrói a viagem ingênua da visão ao visto e ele percebe o que lhe perturba a geografia não inocente dos afetos, de modo a imaginar para além do que vê, uma vez que Rosarito se compraz em lhe apimentar o desejo pelo ciúme do moço que a cortejava e que, para exibir sua potência viril, urina de pernas abertas, em três ocasiões⁶⁵. O refinamento sádico de Rosarito e suas extravagâncias admitem uma progressão que culmina na cena de seu defloramento. A hipertrofia catastrófica do olhar seduzido impõe ao pintor a observação desta cena obscena, voyeurismo que torna tudo transparente na sua obsessão de pôr a nu, que expõe ao desesperado olhar do mestre o lado não inocente dos encontros da discípula. O jogo libertino de Rosarito é uma ação bem pensada tendente à dominação, por isso Leocádia, antes enciumada pelo teor do interesse que seu amante nutria pela enteada, pensando em retirar proveito da herança de Dom Francisco, encoraja a filha a prosseguir em seus jogos de sedução. O lado perverso e

⁶⁴Idem, *ibidem*, p. 92. Hécate é uma das deusas dos mortos, precisamente aquela que preside ao aparecimento dos fantasmas e das feiticeiras. Assim o desejo e o ciúme que Rosarito desperta em Dom Francisco explicam os monstros e as feiticeiras que ele pinta em sua fase negra e em suas gravuras e os fantasmas que lhe povoam o pesadelo.

⁶⁵CLÁUDIO, Mário, *Gêmeos*, pp. 36, 56 e 93.

libertino da paixão percorre as lições e o romance, ora a vincar o aspecto de-letério ligado aos excrementos, ora a ressaltar o lado incestuoso e pedófilo do interesse que o pintor demonstra pela aluna e que o faz sonhar com “uma menininha com as faces tingidas de carmim, arregaçando a camisa até ao alto das coxas”⁶⁶ e desesperar-se com a inquietante pergunta: “Que pode porém um velho diante da juventude que desabrocha?”⁶⁷.

O convívio entre mestre e discípula traz agonia e sofrimento àquele, pois a urgência de seu desejo tem impedimentos de ordem física, a impotência sexual advinda com a velhice, e de ordem ética, já que o pintor vê a menina como se fosse a filha que não tivera. Trata-se de uma sedução culpada. Estes impedimentos causam-lhe perturbações emocionais que o fazem misturar visões oníricas com os fatos, entrelaçando-os na prática artística, como fuga da realidade e desvio da autocensura que o martirizava.

Se a relação de Leonardo e Salai foi sacralizada, a de Dom Francisco e Rosarito foi, por meio das pinturas negras, demonizada, pois ele experimentava o inferno de Rosarito crescer para a sexualidade e crescer cada vez mais em seu coração seduzido e atormentado. O envolvimento perverso, de lado a lado, entre mestre e aprendiz, é o que motiva o pintor em suas criações afrescadas na Quinta.

Ao se dedicar ao estudo da lembrança infantil de Leonardo e à interpretação do Moisés de Miguel Ângelo, Freud apostara na arte como sublimação ou realização imaginária de um desejo. Poder-se-ia pensar de igual forma a produção de Dom Francisco afrescada nas paredes da Quinta e motivadas pelo seu estado atrabiliário. Assim, por exemplo, logo após perceber o interesse que a discípula demonstrava pelo moço, o pintor concebe *Saturno*, o devorador dos filhos, que “apertava entre os dedos o corpo hirto de Rosarito”⁶⁸. *Saturno*⁶⁹ reproduz o desejo de posse absoluta do corpo da menina, festim macabro capaz de rejuvenescer as velhas carnes com a queadura do sangue

⁶⁶Idem, *ibidem*, p. 37.

⁶⁷Idem, *ibidem*, pp. 37-38.

⁶⁸Idem, *ibidem*, pp. 44-45.

⁶⁹Na Antiguidade, a teoria humoral explicava as enfermidades e os temperamentos segundo cada um dos quatro humores. Pela tendência analógica de então, cada humor admitia correspondências com as fases da vida, as estações do ano, e os planetas. A bile negra, responsável pelo estado atrabiliário, em que arte e melancolia se irmanam, correspondia à velhice, ao outono e a Saturno. Por todo século XVIII, a antiga teoria humoral persistia, admitindo ainda a correspondência de males corpóreos e males da alma, doenças e paixões. Dom Francisco

jovem. Esteticamente visualizada pelo pintor, Rosarito se transforma em modelo do mestre que, alucinado pelo desejo e pelo ciúme, imagina-a levada por um demônio “guloso de virgens como nenhum outro”⁷⁰. Este demônio arrebatador, *Asmodeu*⁷¹, concebido com “o rosto hipotético daquele macho ubíquo, urinando de pernas afastadas, e na borda do rio”⁷², figura na diegese como imagem do sentimento de perda vivido pelo pintor e do ciúme que lhe atormentava a alma: diabólicos um e outro.

Diferentemente do processo pedagógico anterior, este não foi libertador, não experimentou a cumplicidade de intenções nem de afetos. Aquele culminou num voo prazeroso e libertador ao passo que o voo que neste acontece, fruto do pesadelo genial do pintor, é sintoma da paixão alucinada e escravizadora do mestre pela discípula, é sintoma do sentimento de impotência e castração que, consecutivo ao defloramento de Rosarito, acometera o pintor, pois é com *Asmodeu* que Rosarito voa: “E afastavam-se em direção a uma falésia rochosa os voadores, Asmodeu e Rosarito, e quedava-se o pintor abandonado na quinta, emurchecido em definitivo o instrumento da sua virilidade”⁷³.

Leonardo, sentindo-se doente, envia a Salai uma mensagem e este, pressuroso, corre ao encontro do mestre, obedecendo-lhe o chamado. Permanece ao lado de Leonardo por um tempo e depois, porque não desejava presenciar a morte de seu amado, dele se despede. Diferentemente, quando Dom Francisco fica doente, Rosarito e a mãe demonstram o anseio pela morte do pintor, confabulam sobre o que lhes caberia de herança e desejam despedir o médico que o estava curando. E na doença, entre pesadelos sombrios, Dom Francisco sonhava com o tempo que dispensava à pupila nos passeios matinais que antecederam ao aparecimento do moço na vida dela. Curado o mestre, a pupila continuou “na senda da sua transtornada crônica de namoricos”⁷⁴, posteriormente fugindo para a França onde haveria de frequentar os salões, encontrar clientes para retratar em suas miniaturas, e envelhecer na solidão.

apresenta um comportamento típico do humor atrabiliário em *Gêmeos*, portanto a escolha de Saturno como motivo não é aleatória.

⁷⁰Idem, *ibidem*, p. 78.

⁷¹É interessante lembrar que Asmodeu, nas *Sagradas Escrituras*, é o demônio que separa os casais, e que impossibilita o amor.

⁷²CLÁUDIO, Mário, *Gêmeos*, p. 79.

⁷³Idem, *ibidem*.

⁷⁴Idem, *ibidem*, p. 124.

Mas o mestre ficou para sempre subjugado ao refinamento sádico e ao poder da sedução perversa da discípula, a ponto de no final da vida, imaginá-la em sonho a lhe entoar o “De profundis clamavi”⁷⁵, comprovando o pensamento de Baudrillard de que “Seduzir é fragilizar. Seduzir é desfalecer. [...]”⁷⁶.

Se alguns dos procedimentos didáticos dos dois mestres eram similares, como levar os respectivos discípulos a passeios para lhes ministrarem conhecimentos e fazê-los folhearem álbuns de desenhos, se ambos procuraram eternizar os rostos dos respectivos discípulos por meio da arte pictórica, a natureza da atração erótica era diversa, pois diversa era a motivação. Como Sade advertira nas *Jornadas de Sodoma*, as paixões divergem no refinamento e no rito. No par Dom Francisco e Rosarito, a pedagogia da sedução se apresentou como relação agônica, duelo sombrio e aniquilador.

Os dois pares romanescos informam-nos que a relação pedagógica compreende forças de atração e de repulsão, encruzilhada de simpatias e de afinidades, mas também de ações nefastas, posto que é relação que se sujeita à sedução do olhar que sente, conhece e forma. Comprovam-nos também que todo pintor traz à tela seu corpo vincado de emoções e essências carnisais. O mito socrático, realimentado no Renascimento, e o mito romântico fizeram os artistas acreditarem que o amor poderia se sublimar em arte⁷⁷. Do relacionamento pedagógico libertador do par renascentista e do escravizador do par pré-romântico ficaram, entre as inúmeras obras de Leonardo e de Dom Francisco, os rostos dos aprendizes fixados pela arte dos respectivos mestres e os instigantes romances do extraordinário Mário Cláudio e isso, afinal, é o que conta.

Nota Bibliográfica

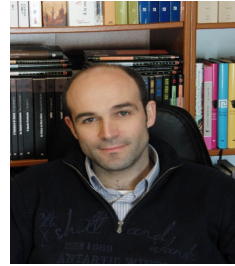
Possui bacharelato e Licenciatura em Letras, Mestrado em Letras Vernáculas e Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora de Literatura Portuguesa, hoje aposentada, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É Pesquisadora do CNPq com pesquisa sediada na Universidade Estadual de Feira de Santana, onde foi Professora Titular de Literatura Portuguesa. Além dessas duas, tem

⁷⁵Idem, *ibidem*, p. 131.

⁷⁶BAUDRILLARD, J., *Da sedução*, São Paulo, Papirus, 1992, p. 94.

⁷⁷BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 127.

ministrado cursos de graduação e pós-graduação em outras Universidades Brasileiras e também Estrangeiras, como Convidada. É orientadora de teses de Mestrado e de Doutorado. É autora de livros e artigos sobre Literatura Portuguesa, publicados no Brasil e no Exterior, muitos dos quais focalizam a obra de Mário Cláudio, como seu último livro – *O real transfigurado*. Efetuou pesquisa de Especialização em Literatura Portuguesa na Universidade de Lisboa e pesquisa de Pós-Doutorado na Universidade Nova de Lisboa, tendo como centro de investigação a obra de Mário Cláudio. Vem-se dedicando aos estudos sobre intertextualidade, correlações intersemióticas e metaficção historiográfica na narrativa portuguesa contemporânea, com ênfase nas obras de Mário Cláudio.



Martinho SOARES
Universidade Católica
CLEPUL

XII. Sobre o Sagrado e o Religioso na Obra de Mário Cláudio e Tiago Veiga: uma Leitura Fenomenológica

1. Considerações prévias: clarificação de conceitos

Conceitos como sagrado, Mistério, mediação, hierofania, símbolo, mito, rito e religioso, pela sua polissemia e ambiguidade semântica, demandam, da nossa parte, uma clarificação conceptual. Empregamo-los de um ponto de vista assumidamente fenomenológico, isto é, como categorias interpretativas estabelecidas pela moderna ciência da Fenomenologia e Hermenêutica da Religião¹.

Atentemos de modo particular na relação entre o sagrado e religioso. O conceito de sagrado foi introduzido na ciência moderna das religiões por R. Otto², como estância da realidade na qual se inscrevem todos os elementos

¹Vide OTTO, R., *Das Heilige, über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalem*, Breslau, Trewendt und Granier, 1917 (versão port.: *O Sagrado*, Lisboa, Ed. 70, 1992); ELIADE, M., *Das Heilige und das Profane*, Rowohlt, Hamburg, 1957 (versão port.: *O sagrado e o profano: A essência das religiões*, Lisboa, Livros do Brasil, 1992); ELIADE, M., *Traité d'Histoire des Religions*, Paris, Payot, 1948 (versão port.: *Tratado de história das religiões*, Porto, ed. Asa, 1992); LEEUW, G. van der, *La religion dans son essence et ses manifestations: Phénoménologie de la religion*, Paris, Payot, 1955; VELASCO, J. M., *Introducción a la fenomenología de la religión*, Madrid, Trotta, 2006⁷; NOGALES, J. L. S., *Filosofía y fenomenología de la religión*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 2003; LUCAS, J. S., *Fenomenología y filosofía de la religión*, Madrid, Bac, 1999; PIKAZA, X., *El fenómeno religioso: Curso fundamental de religión*, Madrid, Trotta, 1999.

²Cf. OTTO, R., *O Sagrado*, Lisboa, Ed. 70, 1992, p. 13 e ss.

que compõem o facto religioso ou as múltiplas manifestações do facto religioso³. A religião é antes de mais uma relação com o sagrado, *ordo ad sanctum*, e é à luz do âmbito do sagrado que um objeto, um homem ou uma ação podem receber o atributo de religiosos. Ao considerar o sagrado como ordem ou âmbito da realidade, entende-se que: não constitui, no seu aparecer, uma realidade distinta nem existe separado dos factos religiosos particulares, mas que existe como “propriedade transcendental” do religioso; a religiosidade ou carácter religioso de uma realidade constitui-se em relação a este âmbito (por via de uma conexão ou relação); as realidades profanas ou mundanas não sofrem qualquer mudança na sua essência físico-empírica ao inscreverem-se nesta ordem do sagrado; o sagrado não “é” uma realidade determinada físico-empiricamente, mas manifesta-se em tal realidade como suporte objetivo, transcendendo todas as realidades na sua dimensão empírica; é anterior à fração sujeito-objeto, expressando-se através de aspetos subjetivos e objetivos, dado que os engloba a ambos. Em suma, diríamos que «a ordem do sagrado realiza-se nas múltiplas manifestações concretas a que chamamos religiões, as quais, juntas, constituem a história da realização do sagrado ao longo da existência da humanidade sobre a terra»⁴. O sagrado é em termos fenomenológicos e epistemológicos maior, mais amplo, do que qualquer religião isolada, na medida em que abarca todas as manifestações do fenómeno religioso nas suas múltiplas variantes.

O conceito de Deus, não sendo propriedade comum a todos fenómenos religiosos, afigura-se redutor e inadequado para definir o núcleo do sagrado. Em seu lugar, consideraremos o Mistério como a essência do sagrado. O Mistério é o termo ou objeto da atitude religiosa, é aquilo que constitui, estrutura e dá ao sagrado o significado que possui. Assim sendo, o Mistério não é uma forma primitiva de Deus, a partir da qual teriam depois derivado por evolução as formas históricas que hoje conhecemos. Não corresponde tão-pouco ao Deus ou aos deuses das religiões como o Cristianismo, o Judaísmo, o Islã, o Hinduísmo ou o Budismo. «O Mistério é a categoria interpretativa com a qual designamos o que têm em comum todas as formas de divindade, isto é, todas as configurações que o sujeito deu do que é o objeto da sua atitude religiosa»⁵. Segundo Velasco, o Mistério é o nome da divindade no qual se

³Cf. VELASCO, *Introducción a la fenomenología de la religión*, op. cit., p. 87.

⁴VELASCO, op. cit., p. 205.

⁵*Ibidem*, p. 125.

concentram todas as formas da mesma divindade, no qual todas coincidem, e no qual todos os sujeitos religiosos se reconheceram. É a categoria fenomenológica e hermenêutica que permite de forma abrangente e universal designar o objeto de todas as atitudes religiosas. Ou, pegando nas suas palavras:

Mistério designa para nós a Presença da Absoluta transcendência na mais íntima imanência da realidade e da pessoa, à qual se referem as variadíssimas representações do anterior e superior ao homem a que remetem todas as religiões⁶.

2. O método fenomenológico

A obra e o autor que aqui nos propomos analisar justificam plenamente este preâmbulo de timbre epistemológico, na medida em que o tema do sagrado e do religioso extravasam na obra de Mário Cláudio-Tiago Veiga as fronteiras de uma determinada religião e muito mais a de qualquer instituição religiosa. A utilização de conceitos provenientes do campo fenomenológico permitem-nos respeitar a abrangência, transversalidade e pluralidade do tratamento religioso na obra destes autores. Com efeito, a fenomenologia não é apologética nem sincretista, definindo-se como «compreensão» e «interpretação descritiva e não normativa do fenómeno religioso a partir das suas inumeráveis manifestações, que consiste em compreender a sua estrutura significativa e a lei que rege o seu desenvolvimento»⁷. A fenomenologia preocupa-se com o sentido das religiões e não com a verdade, distanciando-se nesse ponto das abordagens teológica e filosófica. Respeitando a objetividade dos factos e sem emitir qualquer juízo de valor real, o fenomenólogo da religião procura captar o sentido profundo (a essência ou razão formal) do facto investigado. Assim, a fenomenologia aplicada ao campo da religião refere-se a um método de interpretação do facto religioso que se distingue dos demais pela sua pretensão à totalidade e por tomar como ponto de partida para essa interpretação todas as possíveis manifestações do mesmo ao longo da história. Insistimos neste ponto por encontrarmos na forma como Mário Cláudio-Tiago Veiga se dirige ao fenómeno religioso, mais do que um esforço de ajuizamento teológico-dogmático

⁶«Misterio designa para nosotros la Presencia de la Absoluta transcendencia en la más íntima imanencia de la realidad y la persona, a la que se refieren las variadíssimas representaciones de lo anterior e superior al hombre a lo que remiten todas las religiones» (*Ibidem*).

⁷*Ibidem*, pp. 64-65.

ou de verificação racional, uma observação que visa, em primeira instância, descrever e compreender as várias mediações hierofânicas e simbólicas⁸ que encontra no seu caminho e que amiúde o concitam a nova mitificação e res-simbolização por via do tratamento poético⁹, como se pode depreender das suas palavras:

O esquema em que assentara para o poema dramático, ancorado num esforço de escavação das raízes míticas de todo um contexto étnico, obrigava o seu autor a um nomadismo de pesquisa, não apenas na dimensão do espírito, mas na do corpo que o assistia.

3. O sagrado e o religioso na obra de Mário Cláudio

Neste ponto, o plano de intenções e a postura observadora do biografado não difere da do biógrafo. Bem entendida a obra de Mário Cláudio como uma enciclopédia da portugalidade¹⁰, englobando nesse espectro quer as raízes míticas de um Norte peninsular (e mesmo europeu), quer as variantes culturais, históricas e sociais de um povo a esse território agregado, afloram não raras

⁸Sendo o Mistério absolutamente transcendente e, portanto, impossível de ser objetivado por qualquer faculdade humana, para que a relação entre homem e Mistério seja efetiva, é indispensável que este se faça presente na mediação de um objeto do mundo que, sem deixar de ser o que é, faça presente a realidade do Mistério para o homem. Nisto reside a natureza das mediações e a sua função no conjunto do fenómeno religioso. As mediações podem ser lugares sagrados, festas, livros de doutrinas, símbolos, mitos, ritos, orações, as mais variadas representações do divino, objetos de culto (normalmente separados do seu uso quotidiano), comportamentos, sujeitos especiais, diferentes tipos de grupos humanos, instituições, etc., etc... Mircea Eliade identifica uma quantidade imensa de mediações objetivas, realidades mundanas de todos os tipos nas quais o sagrado se manifesta e, por isso, recebem o nome de hierofanias, vide ELIADE, M., *Tratado de História das Religiões*, Porto, Asa, 1992. As mediações subjetivas são expressões simbólicas com as quais o sujeito responde ao reconhecimento da presença do Mistério.

⁹CLÁUDIO, M., *Tiago Veiga: uma Biografia*, Lisboa, Dom Quixote, 2011, pp. 507-508.

¹⁰Vide LUÍS, C. S. G., LUÍS, A. A., REAL, M. (org.), *Mário Cláudio e a Portugalidade*, Fénix, Universidade da Beira Interior, 2015; LUÍS, Carla S. G., *Língua e Estilo: Um estudo da obra narrativa de Mário Cláudio*, Centro de Estudos em Letras, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2011, pp. 297-323; Vide etiam CASTRO, L. (org.), *Mário Cláudio: 30 Anos de Trabalho Literário (1969-1999)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida/Livraria Modo de Ler, 1999; LETRIA, J. J., «Mário Cláudio», in *Conversas com Letras* (entrevistas com escritores), Janeiro de 1995, p. 51.

vezes na sua diegese reflexos de práticas, objetos, símbolos e crenças populares adstritas ao âmbito do sagrado e do religioso. Verifica-se desde logo nos escritos autobiográficos, onde se confessa crente e em relação católica apostólica e romana com Deus, primeiro por educação e agora por vontade e reconhecimento¹¹. Verifica-se de forma exemplar na *Peregrinação de Barnabé das Índias*, por via do confronto entre duas religiões, duas práticas sagradas, dois modos de ser e de se relacionar com o Mistério e o mundo. Batizado cristão-novo, para obedecer às admoestações de D. João II, Barnabé tem na peregrinação física até aos mares da Índia, na companhia de Vasco da Gama, sotoposta a peregrinação espiritual que o levará a redescobrir a religião dos seus antepassados e familiares, dando origem a um conflito persistente entre a adoção cristã e a raiz judaica, entre o Deus do Novo Testamento e Iahvé, entre Roma e Jerusalém, Salomão e D. Manuel I¹². Temas sagrados como a culpa, o pecado, os rituais, as ladainhas, as sagradas escrituras, os dogmas, emergem naturalmente numa narrativa que puxa para primeiro plano a tensão Judaísmo-Cristianismo. Augurando-se-lhe grandes feitos no mar, Barnabé vê-se elevado ao estatuto de herói messiânico, o Atlântico a mar Vermelho e a Índia que demandam a terra de promessa; e partilhará com o católico Vasco da Gama o protagonismo da viagem ao Oriente, cumprindo desse modo o destino anunciado profeticamente pelo primo Joseph, o sábio sapateiro de Lamego que o desperta para o seu antigo credo¹³. A nau será palco de constantes elucubrações e antinomias religiosas¹⁴, Barnabé fingindo-se cristão e mantendo oculta a regressão ao Judaísmo. O desembarque proporcionará ainda o espantoso

¹¹Vide CLÁUDIO, M., *Astronomia*, Porto, Dom Quixote, 2015, pp. 160 e passim. «Segue-se o momento porventura mais íntimo, o único solene, e o mais regressivo sem dúvida, do seu percurso diário. Ajoelhado diante da cómoda oitocentista dos Avós, e aos pés do crucifixo barroco com a lindíssima escultura do Filho do Homem, a escorrer fios de sangue que terminam em gotas formadas por minúsculos rubis engastados, ei-lo que se recolhe nas suas preces. [...] E sente que se aprontam a acolher os pedidos que formula, não apenas o Altíssimo, mas a Virgem, sua Mãe, situados ambos em plano por demais excelso para admitir qualquer figuração, mas também os canonizados pela Igreja Católica, Apostólica e Romana, e os que vão a caminho de o serem» (pp. 340, 341).

¹²Vide CLÁUDIO, M., *Peregrinação de Barnabé das Índias*, Lisboa, Dom Quixote, 1998, pp. 116-118, 124-125.

¹³Vide CLÁUDIO, M., *Peregrinação de Barnabé das Índias*, op. cit., pp. 80, 108-110, 274. Sobre profetismo e messianismo vide *ibidem*, pp. 143-145.

¹⁴O tema do antissemitismo aflora a páginas 152-153.

(des)encontro com a religião dos brâmanes, que deixará os marinheiros atônitos e confusos.

Por norma, o tema da religião em Mário Cláudio não se esgota no colorido histórico a dar à narrativa, ultrapassando a dimensão do traço para o desenho do contexto étnico da portugalidade que perpassa por muitos dos seus romances. Pouco expressivo nas biografias (parte considerável da produção literária do autor), o *topos* religioso assoma com força em obras de enquadramento histórico-ficcional da identidade lusa, afetando o comportamento e os dramas internos e externos das personagens, como se pode observar em José Pinto de Meirelles e Manuel Joaquim Lambrou de *A Quinta das Virtudes*¹⁵. O primeiro, o fidalgo fundador da Casa das Virtudes, é-nos apresentado como um católico devoto e piedoso. Cavaleiro da Ordem de Cristo e prior da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte Carmelo¹⁶, onde se industriou para a atividade comercial e ganhou estatuto social, cumpria com zelo as suas obrigações religiosas, não dispensando as orações diárias e à cabeceira a *Introdução à Vida Devota*, de S. Francisco de Sales. O segundo, um tabelião portuense dos inícios de Oitocentos, também ele homem devoto e piedoso, mas carregando a mancha do adultério resultante da corte que fizera à criadita Cândida Branca. O calvário de culpas e contrições que não cessa de atormentar encontrará seu paroxístico suplício na refrega das Invasões Francesas¹⁷. O fator religioso, pela consciência do pecado e da culpa, contribui grandemente para acentuar o drama moral da clandestinidade amorosa e empurrar estas vidas para um desfecho trágico. O tema da religiosidade dissemina-se ainda com diversos matizes por toda a obra, envolvendo múltiplas personagens e ações.

¹⁵CLÁUDIO, M., *A Quinta das Virtudes*, Lisboa, Dom Quixote, 1990.

¹⁶«Havia ele, durante o priorado da Ordem Terceira, grandemente alargado o círculo dos conhecimentos influentes, o que, com a fama duradoura, proveniente da competência de sua administração, lhe possibilitava um regresso afortunado à esfera do comercial. Do tirocínio realizado, naquela missão do Carmo, derivara a postura presidencial, uma como que certeza de maneiras, que só a boa companhia permite se vá adquirindo e aperfeiçoando. Não era, por isso, o capitão José Pinto de Meirelles, agora, tão-somente, o fidalgo das Virtudes, qualidade que não emprestava lustro por aí além, mas o ex-prior da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, o qual marcara seu mandato, para as eras subsequentes, com o império do voluntarismo e a florescência do talento» (CLÁUDIO, M., *A Quinta das Virtudes*, *op. cit.*, p. 77).

¹⁷*Ibidem*, pp. 133-138; 150-161.

Tendo por cerne a questão do sagrado e do religioso, as duas principais narrativas que compõem a obra *O Anel de Basalto*¹⁸ são um dos melhores testemunhos da atenção que o autor dedica ao tema. Na que dá título à compilação, o ficcionista desenvolve uma delirante paródia satírica em torno da literatura New Age, caricaturando desde logo os tipos sociais que a acolhem e experienciam, configurados com uma certa burguesia portuense, mas também a propensão ao sincretismo, ao relativismo, e ao mau gosto deste género espiritual que resulta da fusão de elementos de várias religiões. A título de exemplo, do prodigioso protagonista, de sua graça Paráclito, diz-se que aos três anos já conhecia na íntegra o texto dos *Vedas* e dos *Sutras*, dos *Analectos* e do *Popol-Vuh*, e podia citar de cor o *Corão*, os *Upanishads*, o *Evangelho de São Lucas* ou o *Baghavad Gîta*¹⁹. Os miraculosos e transcendentais feitos da criatura constituirão o desfiar da mirabolante narrativa até ao supremo e derradeiro capítulo da «Hierofania», no qual o jovem Paráclito receberá a revelação de no seu sangue se reunirem os sangues de Buda, de Jesus Cristo e de Maomé, e por isso se chamará de Unificador²⁰. O texto é particularmente rico em léxico religioso e referências sagradas provenientes dos mais diversos campos do fenómeno religioso, sendo, por um lado, um bom exemplo da extraordinária cultura religiosa de um autor que sobressai pelo saber enciclopédico e minucioso que empresta às suas obras, e, por outro, um fecundo repositório de aspetos do sagrado propício a análise fenomenológica. Mudando completamente o registo e o propósito, a segunda narrativa constitui-se como uma extraordinária meditação em torno do quadro de Giambattista Tiepolo, *A Fuga para o Egito*. Pela qualidade literária, parece-nos configurar uma das peças de antologia da ficção claudiana. Partindo da sua leitura do quadro e do trabalho do pintor, Mário Cláudio concebe em modo criativo e com fina sensibilidade poética sete monólogos que têm como enunciadores as figuras representadas na cena e o próprio pintor. José, Arcanjo Negro, Burro, Pintor, Maria, Arcanjo Branco, e Menino são os sujeitos líricos a quem o autor adivinha vivências, sentimentos e estados de alma. Sendo um tema da tradição cristã, a reconstrução não se esgota num confessionalismo explícito, apelando a categorias amplas que definimos como religioso e sagrado e no seio das

¹⁸ CLÁUDIO, M., *O Anel de Basalto e Outras Narrativas*, Lisboa, Dom Quixote, 2002.

¹⁹ *Ibidem*, p. 61.

²⁰ *Ibidem*, p. 92.

quais pode habitar aquele Mistério que não é exclusivo de nenhuma religião mas a todas pertence.

Oríon, Tocata para Dois Clarins, Pórtico da Glória são outros tantos títulos que poderíamos evocar para ilustrar a prevalência do sagrado e do religioso na produção literária de Mário Cláudio. A despeito das referências bibliográficas enunciadas e outras não mencionadas, cremos encontrar em *Tiago Veiga: uma Biografia* o exemplo máximo da exploração do binómio que aqui nos propusemos seguir, merecendo, por conseguinte, da nossa parte uma maior atenção.

4. O sagrado e o religioso na vida e obra de Tiago Veiga

A monumental biografia que Mário Cláudio devota ao misterioso e arredio Tiago Veiga revela-nos um escritor refratário aos demiurgos poéticos que campearam no centro do campo literário luso no decurso do século XX. Pautando a sua escrita críptica, gnómica, e fortemente simbolizada pela clave da espiritualidade evanescente do imaginário católico, é aos escritores anglo-saxões (Yeats, Sitwell, Pound) que se encontra primordialmente irmanado. No contexto nacional, merece exceção, pela proclive afinidade ideológico-vivencial, um outro vate nortenho, igualmente dado a solitária clausura, trilhando um caminho poético original e indiferente às vigências e intrigas literárias da nação. O encontro de Tiago Veiga com Teixeira de Pascoaes numa esplanada do Porto revela-se axial na diacronia da produção sacro-literária do biografado por Mário Cláudio: coincide com essa determinação de Veiga em explorar territórios e gramáticas impalpáveis; e com o início da redação do drama poético *Triunfo e Glória do Arcanjo São Miguel de Portugal*, para cuja trama fornece Teixeira de Pascoaes o retrato pictórico e semântico do ambíguo e deuterocanónico protagonista.

Os autores ora referidos, a influência familiar, a passagem pelo seminário diocesano de Braga, o ecossistema religioso cristo-pagão do Norte de Portugal e a mitologia celta colhida em território irlandês e galego concorreram fortemente para a formação e evolução do gosto hagiográfico e do pendor sacro-mediúnico de Tiago Veiga, autor que teria escrito e projetado uma mão-cheia de títulos de índole sagrada e religiosa, como a seguir se constatará.

A incursão de Veiga pela escrita hagiográfica, ao arrepio das tendências literárias lusas, tem um propósito muito claramente definido pelo seu biógrafo:

«Reabilitar a rica tradição hagiográfica que fora património de várias gerações portuguesas, mas que o snobismo dos letrados acabaria por pôr de lado, em consequência dessa velha estupidez, comum aos que, festejando as elegâncias da lagosta à Termidor, torcem de nojo o nariz às canalhices da sardinha assada»²¹.

Efetivamente, é na ancestralidade lusa dos Mistérios medievais e no «maravilhoso marcado pelo estatismo»²² de Gil Vicente que *O Triunfo e Glória de São Miguel Arcanjo* mergulha a sua inspiração formal e genológica. Mas não só. Duas curtas peças W. B. Yeats, estreadas no Abbey Theatre de Dublin, a 30 de julho de 1934, *The Resurrection* e *The King of the Great Clock Tower*, arrebatam o espírito de Veiga, de acordo com as palavras do seu biógrafo: «a um plano de ações violentamente cerimoniais»²³. O tema advém-lhe da contemplação numas alminhas de uma ingénua representação do julgamento final, com o Arcanjo julgador a servir de fiel da balança. O já referido encontro com Teixeira de Pascoaes e a visita ao parlatório da Ir. Lúcia, na época contemplativa na Congregação de Santa Doroteia em Pontevedra, visavam a diligente reunião de elementos para a composição da figura do Arcanjo, por ter sido contemplada a vidente com a aparição da etérea figura tutelar da nação. A peça consistiria numa oratória em três atos, e deveria ser representada no espaço restrito e íntimo da Capelinha da Casa dos Anjos de Venade, morada de Tiago Veiga em Paredes de Coura. Meia dúzia de personagens de condição terrena e pecadora, defendidos por Nossa Senhora e Santo António, desfiliavam perante o juízo impassível e neutral de São Miguel e seus inclementes acólitos celestiais, no momento de transitar ao além, acabando os humanos sufragados pela extrema compaixão do alado juiz. Para compensar a «demasiada exterioridade»²⁴ provocada pela exuberância dos cenários, lograria Tiago Veiga uma «linguagem pesadona, e até enxundiosa, capaz de desencadear a animadversão dos críticos, mas que teima em persistir para além do escasso tempo da sua florescência inicial»²⁵.

A peça seria traduzida para inglês e ilustrada pela segunda esposa de Veiga, a irlandesa Ellen Rassmunsen. Remetidas três cópias a destacados

²¹ *Ibidem*, p. 301.

²² *Ibidem*, p. 282.

²³ *Ibidem*, p. 279.

²⁴ *Ibidem*, p. 302.

²⁵ *Ibidem*.

representantes ou seus familiares das letras anglo-saxónicas, preponderantes na formação do gosto estético-literário do poeta nortenho, a saber, Georgie Yeats, viúva do autor que inspirara o drama escatológico a Veiga, Edith Sitwell, pela sua «propensão ao imaginário católico»²⁶, e Ezra Pound, poeta modelar, a peça acabaria por nunca subir ao palco. Contudo, a sugestiva e enigmática figura da tradição cristã não mais abandonaria o imaginário de Veiga, postando-se nas várias encruzilhadas por que passou a sua vida. Efetivamente, o Arcanjo São Miguel de Portugal pode ser considerado como uma espécie de *leit motiv* da biografia de Tiago Veiga, reportando o seu biógrafo uma estima muito pessoal do poeta nortenho pela figura do Arcanjo ou do Anjo de Portugal, o qual lhe aparece ora em sonhos (pp. 336, 687), representado em edifícios religiosos (pp. 281, 491-492), e até em trabalhos de reprodução pictórica como vertente ocupacional no Mosteiro de Oseira (p. 686), onde o poeta se recolhe amiúde nos derradeiros anos da sua vida.

Tomado de inelutável assomo de frustração, votou Tiago Veiga as suas obras a um deletério auto-de-fé, do qual poucas lograram escapar. A conclusão e divulgação de *Triunfo e Glória do Arcanjo São Miguel de Portugal* é anterior a esta ígnea purga, pelo que o texto teria subsistido ileso. Ainda inédito, o seu fiel depositário, Mário Cláudio, teve a amabilidade de nos facultar um exemplar autógrafo. Escamoteando o assunto e a estrutura formal anunciada na biografia, apresenta-se o texto num notável monólogo dramático, fiel ao tema estatuído e à índole estilística e ideológica do biografado Tiago Veiga. O poema épico recompõe a imperiosa biografia do Arcanjo S. Miguel a partir das escassas e esparsas referências bíblicas; alude à sua ação providencial e soteriológica em episódios mítico-históricos da nação portuguesa; e não omite a impregnação simbólica do ente celestial nas tradições sacro-profanas, católicas e pagãs da etnografia lusa. No fundo, mostra Veiga em convergência com o seu propósito «de escavação das raízes míticas de todo um contexto étnico»²⁷, ou, como o próprio desejaria – para suplantar algo que Teixeira de Pascoaes apenas ambicionara mas não almejava – mostra Veiga a tentar transformar-se, palavras suas, no “‘mago articulador da memória coletiva, exercida por quem fala sem escolhas’”²⁸.

²⁶ *Ibidem*, p. 315.

²⁷ *Ibidem*, p. 507.

²⁸ *Ibidem*, p. 557.

Na inclinação do poeta minhoto para os textos sacros patenteia-se a ambição de dar continuidade à semente frustrada de Teixeira de Pascoaes, e que o próprio identifica como uma das suas «mais fundas coordenadas criativas», referindo-se, nas palavras do seu biógrafo, à «sacralidade de que nunca se afastara, e que reputava de ‘único Mistério aceitável’»²⁹. Assim, à luz do vate de Amarante, autor das famosas biografias hagiográficas de S. Paulo, S.¹⁰ Agostinho e S. Jerónimo, repercute Tiago Veiga o seu desiderato numa série de obras de cariz mítico que sucederão a *Triunfo e Glória do Arcanjo S. Miguel de Portugal*. Para fazer um díptico com esta surge a ideia de compor uma curta odisseia, a representar também em espaço eclesial, sobre as aventuras de São Brandão em demanda da lendária Ilha da Promissão. Nessas andanças cruzar-se-ia com o santo bracarense, S. Martinho de Dume. Animado pelo retrato pictórico do anacoreta e tradutor bíblico S. Jerónimo, patente no Museu Nacional de Arte Antiga, da autoria de Dürer, lança-se Tiago Veiga, no seu eremitério de Venade, à composição dos doze poemas que formariam a obra *A Tradução dos Salmos*, a qual se arrastaria por tempos infundáveis até à sua destruição parcial em auto-de-fé, ateadado pela raiva da inoperância. Tomado de novo impulso sacro, redige ainda *Martírio e Exaltação de Frei Redento da Cruz*. Tratava-se de um poema dramático, no contexto do qual o poeta se propõe o já referido “esforço de escavação das raízes míticas de todo um contexto étnico”³⁰, obrigando-se a um «nomadismo de pesquisa»³¹, físico e espiritual, que o leva a «concorrer às romarias que até então desprezara, mas que lhe apareciam enfim excelente amostragem da acumulação de camadas culturais inúmeras»³². Entre essas conta-se uma peregrinação a Fátima, «inserida num programa de auscultação da alma daqueles que, havendo progressivamente manifestado a sua fidelidade à mãe da Terra, dificilmente conseguiam operar a transposição dos seus afetos ao plano celestial»³³. Ainda neste contexto hierofânico e geográfico, saliente-se a tirada de Tiago Veiga, aquando de nova passagem, desta feita na companhia do seu biógrafo, pelos arredores do Santuário mariano, durante uma viagem de Lisboa a Venade: «Ninguém alcançará

²⁹ *Ibidem*, p. 494.

³⁰ *Ibidem*, p. 507.

³¹ *Ibidem*, p. 507.

³² *Ibidem*, p. 495.

³³ *Ibidem*, p. 508.

conhecer esta nação, se não se deslocar até aqui, e eu mesmo visitei o Santuário numa fase de sérios amargos de boca». E acrescenta:

Em Fátima exhibe-se essa síntese de grandeza e boçalidade que jamais topou com uma Jane Austen à sua altura. É necessário juntarmo-nos às multidões orantes e merendeiras [...], se quisermos entender o segredo de um povo que alegremente reparte a última sêmea que lhe mataria a fome, que trata por ‘puta’ as filhas, e por ‘cabrão’ os filhos, e que avança em lágrimas depois, a colocar aos pés da Virgem na sua Capelinha das Aparições um coração ardente de velas que vão derretendo³⁴.

Outro escrito de caráter hierático seria *Ararat*, título retirado da montanha bíblica em cujo topo se detivera a Arca de Noé. O projeto passava pela integração da Arca de Noé e, por transposição analógica, da Igreja de San Tomé de Serantes, configurada em seu espaço geográfico, em terras galegas, a uma nave de pedra, na simbologia das horas canônicas, “a assinalar um tempo que aspira à dissolução na Eternidade”³⁵. O texto acabaria por receber o nome definitivo de *As Horas Canônicas*³⁶. O seu derradeiro exercício literário de timbre hagiográfico visava a *Vida e Obra do Peregrino Famiano*. O tema ocorreria-lhe durante uma das suas frequentes estâncias no Mosteiro de Santa María la Real de Oseira. Perspetivava-se um poema lírico e dramático sobre a vida desse taumaturgo alemão, desde a peregrinação a Compostela, o ingresso na comunidade de Oseira e a morte no Sul de Itália, pretextando desse modo “uma homenagem à grande Europa”³⁷.

Embora não se divisasse na vida do poeta qualquer frequência litúrgica, sacramental ou até mesmo axiológica conforme com uma diuturna e autêntica vivência evangélica, a verdade é que o seu biógrafo dá-nos notícia de várias retiradas de Veiga do espaço público para espaços de reclusão espiritual, sendo a mais prolongada a que decorreu entre novembro de 1950 e meados de Maio de 1953, entre os religiosos da Cartuxa de São Bruno. Pesem embora os esparsos mas aparentemente anódinos momentos de religação ao

³⁴ *Ibidem*, p. 676.

³⁵ *Ibidem*, p. 635.

³⁶ *Ibidem*, p. 660.

³⁷ *Ibidem*, p. 655.

transcendente, dificilmente se poderá ver no gosto pelo religioso de Veiga algo mais do que curiosidade antropológica, etnográfica e cultural. A religião aparece na sua obra literária como uma opção significativamente estético-literária e ideológica, muitas vezes em contrarreação ao seu passado seminarístico. O investimento não rompe a matéria, o espírito não chega a alcançá-la, não transcende o ceticismo e a busca puramente racional e física do Mistério. E nem os sucessivos retiros de Veiga em espaços confinados ao louvor e à meditação espiritual, como os referidos, foram suficientes para provocar um “afervoramento da fé» ou uma conversão da praxis à moral das virtudes cristãs. A sua fé – diz-nos o seu biógrafo – foi sempre «saudavelmente periclitante»³⁸, e a sua vida oscilou frequentemente entre os polos da crise afetiva e da experiência mística³⁹, numa tensão constante entre a vida mundana e a reclusão contemplativa, entre a vagabundagem sexual e as elevações metafísicas, ou, em chave pascoalina, entre matéria e espírito. E talvez este facto justifique tantos títulos sagrados sem corpo e tantos projetos inacabados ou abortados. Ter-lhe-á faltado o fogo interno, propulsor místico?

5. Em jeito de conclusão

Em carta dirigida à amiga Angela Pia Bernardini, a 2 de setembro de 1952, Tiago Veiga evoca uma memória de infância bastante reveladora da gênese do gosto pela poética do mistério, do transcendente, e daí pela poética do simbólico, na sua dupla condição do que mostra e esconde, diz e não diz, faz aparecer e desaparecer.

O vate nortenho reporta-se aos anos de meninice «como um nevoeiro perpétuo, rasgado, aqui e além, por esses pequenos relâmpagos»⁴⁰, a que chamou “os alfabetos da bruma”, referindo-se às primícias do seu labor poético, do

³⁸“Se semelhante congeminção não implicavam um afervoramento da fé que em Veiga fora sempre, e graças aos Céus, saudavelmente periclitante, possuíam elas todavia a vantagem de o referendar na convicção de que não existe catecismo válido sem o correspondente impulso da negação, nem a certeza que não se confunda com a chama da vela que a brisa de Maio extingue” (*Ibidem*, p. 509).

³⁹“Estes episódios determinariam a reposição daquele módulo que parece atravessar a vida do nosso homem, a recorrência de uma alternância da crise afetiva com a experiência mística”. *Ibidem*, p. 425.

⁴⁰CLÁUDIO, Mário, *Tiago Veiga: uma Biografia*, Lisboa, D. Quixote, 2011, p. 721.

qual resultou o «Auto de Exumação do Menino Donato»⁴¹. Esta peça poética inspira-se num episódio ocorrido na Capela dos Anjos, aquando da abertura de um túmulo contendo o cadáver intacto de um menino, seu primo, com as feições e a roupa em primoroso alinhio e destacada beleza, mas que logo em seguida se desagrega e extingue, deixando apenas nas mentes de quem viu a indefetível imagem da beleza. Experiência da infância fundadora «de um conceito de poesia de que Tiago jamais viria a apartar-se⁴²» – diz-nos o biógrafo – e que consistiu na conceção do

ato poético como escavação da arqueologia, algo que se lhe antolha como arriscada empresa, situada a meio caminho entre uma determinada modalidade de ressurreição, vivida antecipadamente, e uma espécie de fracasso da coragem, experimentado no confronto com o medo original⁴³.

«Ato poético como escavação da arqueologia», ato poético como «escavação das raízes míticas de todo um contexto étnico», são no fundo duas expressões equivalentes. Raízes e arqueologia transmitem a ideia do fundamento, da base, do princípio no qual se encontra o mito das origens da portugalidade, o mito feito de elementos pagãos e cristãos, de práticas monoteístas, politeístas e não teístas. O episódio da exumação é o símbolo do símbolo, símbolo do carácter simbólico e mitológico do poético e do sagrado que percorre toda a produção literária de Mário Cláudio e Tiago Veiga.

Do ponto de vista fenomenológico, o símbolo está a meio caminho entre o imanente e o transcendente, participando dos dois, mas não pertencendo totalmente nem a um nem a outro, antes os representando um no outro: o transcendente no imanente e o imanente no transcendente. O poema na sua dimensão simbólica permite uma aproximação à realidade invisível e comunga da transparência opaca e enigmática do símbolo. No fenómeno do simbolismo, uma realidade sobrenatural torna-se presente para o homem, mas não com o tipo de presença empírica própria da forma de aparecer dessa realidade natural,

⁴¹*Ibidem*, p. 63.

⁴²“Em meados de 1909, inserindo-se naquele conjunto de experiências da infância que o nosso poeta classificaria como “os alfabetos da bruma”, haveria de ocorrer o episódio fundador de um conceito de poesia de que Tiago jamais viria a apartar-se” (*Ibidem*, p. 63).

⁴³*Ibidem*, p. 63.

mas sob a forma da transparência opaca do enigma. As expressões da atitude religiosa como as da poética têm uma estrutura simbólica⁴⁴. No âmbito religioso, um símbolo é uma realidade objetiva que torna presente o eterno no temporal e remete a partir do temporal para o eterno. Nesse sentido, ele pode ser entendido como “um educador para o invisível”⁴⁵ ou como “um tipo de conhecimento e aproximação à realidade invisível, à realidade não disponível ou que não está mais à mão”⁴⁶. A religião apela a um uso da razão que ultrapassa a sua dimensão funcional e instrumental, abrindo-a à dimensão simbólica. A disciplina fenomenológica mantém que o símbolo é a modalidade expressiva da religião, assim como de tudo o que há de mais propriamente humano. Através do símbolo o homem deseja superar a sua condição finita e contingente, limitada por uma existência espaço-temporal. A capacidade simbólica do homem dá vigor à cultura e mantém acesa a chama da vitória sobre a morte e a negatividade que assediam o homem. Neste sentido, símbolo e mito são testemunhos de resistência contra a hegemonia do conhecimento racional-conceptual ou técnico-operatório, vista a sua incapacidade para responder às questões essenciais da existência, como o problema do sentido da vida, o mal, o amor, a dor, a morte ou a felicidade. O símbolo é o lugar das coisas não sensíveis, que não aparecem e às quais só podemos perguntar pelo sentido.

Quanto ao mito, ultrapassadas as interpretações racionalistas ou positivistas, hoje ninguém nega a sua relação com o mundo religioso. Os mitos já não

⁴⁴Sobre a importância do símbolo na expressão da atitude religiosa vide: CASSIRER, E., *La philosophie des formes symboliques*, Paris, Minuit, 1972; DURAND, G., *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964; DUPRÉ, L., *Simbolismo religioso*, Barcelona, Herder, 1999; ELIADE, M., *Tratado de História das Religiões*, 140 e ss.; IDEM, *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1955; JUNG, C. G., *Man and his symbols*, Anchor Press, New York, 1964; MARDONES, J. M., *La vida del símbolo. La dimensión simbólica de la religión*, Sal Terrae, Santander, 2003; NOGALES, J. L. S. *Filosofía y fenomenología de la religión*, op. cit., pp. 407-415; PORTOCARRERO, M. L., “A linguagem simbólica do mito e as metáforas da praxis”, in Leão, F., Fialho, M. C. e Silva, M. F. (org.), *Mito clássico no imaginário ocidental*, Coimbra, Ariadne, 2005; RICEUR, *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité. La symbolique du mal*, Paris, Aubier, 1960; IDEM, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Seuil, Paris, 1969, pp. 283-329; IDEM, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975; VELASCO, op. cit., pp. 203-209 e IDEM, *El hombre y la religión*, Madrid, PCC, 2002, pp. 113-142.

⁴⁵VIDAL, J., “Símbolo”, in P. Poupard (Ed.), *Diccionario de las religiones*, Herder, Barcelona, 1987, p. 1655.

⁴⁶MARDONES, J. M., *La vida del símbolo...*, op. cit., p. 17.

são analisados como uma forma rudimentar de ciência, ou seja, como visando explicar a causa ou a origem de fenómenos naturais, antropológicos ou sociais – mitos etiológicos –, mas como uma manifestação da vida religiosa das povoações tradicionais que continua a existir, a maior parte das vezes mascarada, no homem moderno. Os mitos, em vez de relatos explicativos, são um aspeto da vida religiosa, são realidades expressivas, quer dizer, conectadas muito diretamente com experiências básicas, nucleares e fundamentais do ser humano que não admitem ser vertidas em linguagem “explicativa”. Expressam a relação da realidade transcendente, a do mistério, com a vida humana; exprimem um sentimento de distância e impotência que brota no homem frente ao mistério que o envolve; e exprimem as intervenções do mistério na existência humana, na natureza e na história. O mito veicula um dizer inescrutável sobre a origem e o fim do homem e a sua linguagem e mensagem pressupõem uma verdade necessária. Manifesta a autoridade natural da condição humana, o seu desejo de uma verdade que permanece indizível, a sua abertura religiosa. Fala das origens, de como algo começou a ser. Implica uma ontologia, pois fala do real e do sagrado, que é o eminentemente real, saturado de ser e pleno de potência. E revela um mistério, o mistério sagrado da história que se encontra nas gestas de seres sobrenaturais do princípio dos tempos, a sua atividade criadora, o surgimento de uma realidade e a sua mutação⁴⁷.

Em suma, diremos que o mito é a expressão da experiência humana resultante do contacto com o mundo do transcendente e do sagrado, anteriormente a qualquer confissão religiosa, doutrina ou dogma. É nesse estágio que ele partilha com o poético a arqueologia do sagrado. E é esta partilha mítica, primeira e original que lobrigamos no esforço escavador e fenomenológico de Mário Cláudio e Tiago Veiga, a de verter em formas poéticas o fenómeno sagrado tal como ele lhes aparece. Por isso, insistimos, o religioso e o sagrado superam, na obra destes autores, o aspeto decorativo, mas também excedem o

⁴⁷«El mito cuenta una historia sagrada: relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los ‘comienzos’. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una ‘creación’: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser (ELIADE, M., *Mito y realidad*, Barcelona, Kairós, 1999, pp. 13-14; apud NOGALES, J. L. S. *Filosofía y fenomenología de la religión*, op. cit., p. 418).

monoteísmo cristão, abrindo espaço à expressão de atitudes religiosas diversas, incluindo animistas e não teístas, onde o racional e o irracional do sagrado convivem lado a lado com o profano⁴⁸.

Mais do que fazer uma análise com o detalhe e a profundidade que o tema e a obra merecem, mas que não se coadunaria com a natureza deste trabalho nem com as próprias restrições editoriais, intentámos deixar algumas pistas de análise e estímulos hermenêuticos para uma obra vasta, densa e rica de simbolismos sacro-poéticos ainda por explorar. Que o fôlego e a força de outros possam encontrar neste modesto e incipiente contributo o élan para mais atiladas, penetrantes e abrangentes escavações.

Nota Biobibliográfica

Martinho Soares é professor de línguas clássicas na Universidade Católica no Porto, investigador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa (CLEPUL) e no Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra (CECH). É licenciado em Línguas e Literaturas Clássicas e Portuguesa pela Universidade de Coimbra; mestre e Doutor em Poética e Hermenêutica pela mesma instituição. Tem-se dedicado sobretudo ao estudo do pensamento filosófico de Paul Ricœur, em cruzamento com a cultura clássica greco-romana. Publicou traduções a partir do grego clássico, e vários artigos e ensaios em Portugal e no estrangeiro sobre literatura, filosofia e epistemologia da história. Em livro, foram publicadas as teses de mestrado e de doutoramento com a chancela da Fundação Eng. António de Almeida, respetivamente: *Tempo, mythos e praxis. O diálogo entre Ricœur, Agostinho e Aristóteles*; e *História e Ficção em Paul Ricœur e Tucídides*.

⁴⁸O contacto de Veiga com aquela que viria a ser a sua segunda mulher, Ellen Rasmussen, em terras irlandesas, desvendará ao poeta nortenho toda uma outra realidade sagrada, impregnada de tradições míticas celtas. A capa da biografia escrita por Mário Cláudio ostenta a figuração pictórica de um desses mitos, sendo uma reprodução de um quadro pintado pela irlandesa, representando *Os cavalos de Danaan*. Na velha mitologia celta o reino de Danaan era um país de gigantes que, «afetados pela intrusão da Cristandade, acabariam por ir diminuindo de tamanho» (CLÁUDIO, M., *Tiago Veiga: uma Biografia*, p. 740; vide etiam, p. 276).



Miguel REAL
Universidade de Lisboa,
Faculdade de Letras,
CLEPUL

XIII. Mário Cláudio: Estudo sobre *Medeia*

1. Introdução

O silêncio que rodeou a tragédia de Eurípedes, *Medeia*, ao longo do Estado Novo tem uma explicação, não académica, mas ideológica. A figuração da personagem *Medeia* revelava-se moralmente execrável e a sua acção absolutamente horrorizante para uma mentalidade social que elevava a família monogâmica tradicional a um nível institucional superior.

Se atrai a mentalidade estética e a pena dos escritores, *Medeia*, mulher castigadora e punidora, capaz de assassinar perfidamente a sua rival Gláucia e de matar os seus dois filhos crianças, não foi, porém, bem acolhida na cultura oficial do Estado Novo.

O professor Oliveira Pulquério dá justamente conta desse facto, como que lamentando que “num tempo como o nosso [posterior ao 25 de Abril de 1974], assiste-se a uma tentativa quase patética de reabilitação de *Medeia*”¹. Noutro texto, de 1975, refere que “A história de uma mãe, que assassina os seus filhos para se vingar do marido, contraria de tal forma a nossa ideia do que é o comportamento maternal numa pessoa de sentimentos normais que, acabada a leitura ou a representação, ficamos a perguntar-nos qual o sentido deste

¹PULQUÉRIO, Manuel Oliveira, “O grande monólogo de «*Medeia*» de Eurípedes”, in AA. VV., *Medeia no Drama Antigo e Moderno*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1991, p. 35.

drama, qual a intenção do autor ao escrevê-lo, qual o motivo da aceitação que ele tem tido junto do público moderno”². E, como conclusão que finda o artigo, escreve: “O coro de aplausos que tem rodeado esta criação dramática é inteiramente justificado pelo rigor posto por Eurípedes no desenho de um ser psicologicamente anormal, cujo passado revela a maior familiaridade com o crime (recordem-se os assassinios de seu irmão Absirto e de Pélias). A peça é, neste sentido, um estudo sobre o irracional na alma dos homens e os excessos a que este pode, em temperamentos patológicos, conduzir”³.

Na mitologia ocidental, com efeito, Medeia representa mais do que a figura alegórica da Feiticeira, do Ciúme e da Vingança, portadora de uma raiva desmesurada. Representa a face viva da *hybris* grega, uma justiça selvagem, animalasca, que promove um ajuste de contas bárbaro e cruel. Desempenha, tal como Antígona, a subversão dos códigos de conduta impostos pelos costumes racionais sancionados pelo Estado (Creonte) e pelo interesse social (Jasão). Em nome de uma honra humilhada, a vingança de Medeia opera-se por via da raiva, do rancor e do ressentimento, sentimentos que metamorfoseiam o amor e a fidelidade de Medeia por Jasão num violento ódio. O ressentimento, traduzido em vingança, é aqui interpretado como uma emoção liminar do corpo, anterior às codificações da moralidade do Estado, uma *vendetta* de família contra família, de tribo contra tribo, e, de certo modo, exprime o ódio bestífero, menos que humano, de Aquiles por Heitor, esse herói trágico primitivo de que Homero recolhe a lenda na *Iliada*. Do mesmo modo que Aquiles, Medeia vive num universo amoral onde imperam as paixões e os instintos como modo de regulação do convívio humano.

Medeia, feiticeira do país bárbaro da Cólquida, com as suas artes mágicas, tinha auxiliado Jasão e os Argonautas a conquistarem o Tosão de Ouro. Por amor a Jasão, Medeia tinha abandonado o pai e o reino, de que era princesa, e consentido na morte e desmembramento de seu meio-irmão Absirto, e na morte de Pélias às mãos das próprias filhas, vingando assim a morte dos pais de Jasão por aquele. Ou seja, Medeia deixara família, pátria e língua por Jasão, que agora, em Corinto, com o olhar fito no poder, a troca por Glúcia, filha de Creonte, rei da cidade.

²PULQUÉRIO, Manuel Oliveira, “Julgamento de uma Feiticeira: A *Medeia* de Eurípedes”, sep. revista *Biblos*, Coimbra, vol. LI, 1975, p. 581.

³Idem, *ibidem*, p. 594.

O silêncio que a mentalidade moralista do Estado Novo impôs sobre a peça de Eurípides, reabilitada após o 25 de Abril de 1974 sobre protesto de Oliveira Pulquério, como acima vimos, foi quebrado pela encenação da tragédia por Paulo Quintela, em 1955, para o TEUC, Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, e pelas obras de duas mulheres: Maria Helena da Rocha Pereira e Germana Tânger. A primeira, em 1955, operou a tradução do original grego para o professor Paulo Quintela⁴; a segunda, em 1967, operou uma “versão directa” da adaptação livre de Robinson Jeffers⁵. A professora Maria Helena da Rocha Pereira publicou ainda, antes do 25 de Abril de 1974, o artigo “O mito de Medeia na poesia portuguesa”, em 1963⁶.

Do ponto de vista estético, só após o 25 de Abril a figura de Medeia voltou a ser abundantemente recriada, retomando assim os trabalhos de António José da Silva sobre *Os Encantos de Medeia*, representado no Teatro do Bairro Alto em 1735, e a cantata de Bocage, *Medeia ou a Vingança*, impressa postumamente em 1826.

Em 1991, sob a orientação de Maria Helena da Rocha Pereira – sempre ela! –, procedeu-se a um balanço das diversas figurações e representações do mito de Medeia na Universidade de Coimbra, que, de certo modo, preparou os escritores portugueses a interessarem-se por esta singular figura da mitologia e do drama gregos⁷.

Recentemente, quatro grandes autores da literatura portuguesa e uma autora singular debruçaram-se sobre Medeia, criando obras específicas:

1. Em 1992, Eduarda Dionísio publicou a peça *Antes que a Noite Venha*, escrita a pedido do grupo de teatro Cornucópia, constituída por monólogos de quatro mulheres: Julieta, Antígona, Inês de Castro e Medeia. Nas “Falas de Medeia”, texto muito belo, o monólogo desdobra-se em três “falas”: para si próprio, para Jasão e para o Público. O monólogo de Medeia mantém-se fiel ao texto de Eurípides, não existindo subversão do conflito dramático, como em Hélia Correia e Mário Cláudio,

⁴PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Medeia*, Coimbra, s/ed., 1955.

⁵TÂNGER, Germana, *Medeia. Versão directa da adaptação livre de Robinson Jeffers*, Lisboa, Europa-América, 1967.

⁶PEREIRA, Maria Helena Rocha, “O mito de Medeia na poesia portuguesa”, sep. rev. *Humanitas*, Coimbra, ed. Instituto de Estudos Clássicos, 1963.

⁷AA. VV. (dir. Maria Helena da Rocha Pereira), *Medeia no Drama Antigo e Moderno*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1991.

ou pronunciado lirismo, como em Sophia de Mello Breyner Andersen, nem recorrência histórica ou actualização, como em Fiama Hasse Pais Brandão;

2. Em 1998, ao nível do romance, Fiama Hasse Pais Brandão publicou *Sob o Olhar de Medeia*⁸, um texto fabuloso e um dos melhores romances da década. Romance de formação e biografia de Marta, a personagem principal. Marta interpreta as circunstâncias actuais da sua vida como actualizações vivenciais de mitos gregos e cristãos, adaptados à cultura judaico-portuguesa e encarados como retrato perfeito existencial da peregrinação do homem sobre a Terra. Dividido em nove capítulos (*A Luz; A Terra; O Ar; A Água; O Exílio; Vida; Saudade; Morte; Fogo*), as personagens encarnam figurações bíblicas (Jesus, Tiago, Lázaro), mas também o Caseiro (o que cuida da terra) e animais (ovelhas, coelhos...)⁹.
3. Em 2006, Sophia de Mello Breyner Andersen publicou uma “recriação” poético-lírica do texto original da tragédia de Eurípedes, efectuada a pedido do grupo de teatro da Cornucópia, de Lisboa¹⁰;
4. Em 2006, Hélia Correia publicou uma versão teatral sobre o mito de Medeia: *Desmesura. Exercícios com Medeia*¹¹. Face ao texto original introduz duas personagens novas: Helena, a escrava, e Éritra, filha dos amores de Creonte e da escrava Helena. Após a morte de Gláucia e dos seus filhos por Medeia, Éritra asseguraria a descendência real a Creonte, ainda que bastarda, casando com Jasão;
5. Finalmente, em 2008, Mário Cláudio publica *Medeia. Monólogo em nove quadros com prólogo e epílogo*¹².

⁸Cf. BRANDÃO, Fiama Hasse Pais, *Sob o Olhar de Medeia*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998.

⁹Cf. BORGES, Anabela, *O Tempo e o Mito em Sob o Olhar de Medeia*, Viseu, Universidade Católica Portuguesa, 2003, texto policopiado.

¹⁰Cf. ANDERSEN, Sophia de Mello Breyner, *Medeia. Recriação Poética da Tragédia de Eurípedes*, Lisboa, Caminho, 2006. Para apreciação desta “recriação”, é importantíssimo ler o “Prefácio” de Frederico Lourenço da mesma edição, que realça tanto a fidelidade ao original como algumas particularidades da tradução.

¹¹Cf. CORREIA, Hélia, *Desmesura. Exercícios com Medeia*, Lisboa, Relógio d'Água, 2006.

¹²CLÁUDIO, Mário, *Medeia. Monólogo em nove quadros com prólogo e epílogo*, Lisboa, D. Quixote, 2008.

2. MEDEIA, de Mário Cláudio

2.1. Contextualização dramática

Aparentemente, *Medeia* de Mário Cláudio subverte as categorias históricas habituais da personagem da tragédia de Eurípedes. A figura da Medeia claudiana é uma mulher resignada, pouco revoltada, muito irónica, mas não violenta. Não se deixa consumir pela raiva. O fracasso da sua obra é atribuída ao Estado (Ministério da Cultura), mas não lhe suscita uma resposta enraivecida e cruel. Pelo contrário, o Estado não só se impõe aos pedidos da actriz que representa Medeia como a estes pouco responde, atribuindo-lhes uma importância insignificante. Do mesmo modo, os filhos de Medeia não são assassinados pela mãe. Verdadeiramente, segundo Medeia, eles estão “mortos” mas não foram assassinados: a um, a sociedade normalizou-lhe a vida; a outro, não o integrou, jogando-o para alguma marginalidade.

Esta radical destruição da representação dramática de Medeia por parte de Mário Cláudio insere-se em idêntica radical transformação da natureza do texto de teatro em Portugal na passagem entre os dois séculos.

Com efeito, a seguir ao 25 de Abril de 1974 e com a formação de novas companhias teatrais (inúmeras) emerge com uma força inusitada, segundo um movimento cultural de natureza europeia, o papel do encenador como alma estética do grupo. Assim, mais do que de autores, neste período falar-se-á, sobretudo, de encenadores e do horizonte estético que imprimem à companhia, singularizando-a. Assim as poderosas e diversíssimas encenações de João Lourenço, Joaquim Benite, Maria do Céu Guerra, Jorge Silva Melo, Luís Miguel Cintra, Mário Barradas, Fernando Gusmão, Jorge Listopad, Filipe La Féria, Ricardo Paes, Rogério de Carvalho, João Mota, como que substituem a ausência de textos marcantes. Existiram, de facto, no pós-25 de Abril, mais encenadores de qualidade do que autores. Foi o tempo dos encenadores. Conclusão de Luiz Francisco Rebello: “O teatro que em Portugal se tem feito nos últimos 20 anos põe mais em destaque o actor, o encenador, o criador de espaço cénico, do que o autor, sobretudo nacional” e, um pouco mais atrás, revela sem escândalo: “[...] nenhum grande autor novo se revelou”¹³. É justamente esta a situação teatral em Portugal na viragem do século XX para o

¹³REBELLO, Luiz Francisco, “20 Anos de Dramaturgia Portuguesa”, in AA.VV., *Teatro Independente em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p. 60.

seguinte, o primado do encenador, o primado da cenografia (onde se destacam grandes cenógrafos como José Manuel Castanheira), o primado do jogo técnico e operativo do corpo e da voz do actor, o refinamento e subtileza do jogo de cores e de som, a invasão do palco pelo audiovisual – e a diminuta importância atribuída ao texto e ao autor no sentido clássico, ao Texto-Sólido, como se este estivesse a mais¹⁴.

A explicação é de teor sociológico e cultural. Tal como os últimos 25 anos do século modernizaram Portugal por via da economia, da saúde, da educação, do urbanismo, acertando o país, em índices estatísticos médios, com a Europa, assim o Teatro se modernizou ou cumpriu a modernização europeia ambicionada desde a década de 50, tendo por motor estético o Encenador e por horizonte de trabalho ou pano de fundo as companhias teatrais independentes. O Encenador tomou o protagonismo da história da cultura teatral no último quartel do século e correspondeu, de um ponto de vista cultural, como referimos, a uma verdadeira modernização europeia do teatro português. Seguir-se-ia, agora, no século XXI, mais do que uma actualização, uma criação pós-moderna do teatro português, na qual, diminuiria o peso sólido do Autor e do Encenador e da Companhia constituída pelos eternos membros vitalícios desta, substituídos por um colectivo reunido episodicamente para montar tal ou tal peça, sobre a qual todos teriam uma perspectiva a exprimir. A um, devido ao seu papel, chamar-se-ia ainda Encenador, porque assim dispõem os Programas e os jornais, mas todos participariam na encenação, a alguém poder-se-ia chamar Autor, talvez porque tivesse sido incumbido de reunir textos, mas todos partilhariam as alterações do(s) texto(s), todos teriam uma palavra a dar sobre a luz, o som, a música, a coreografia, os figurinos...

O balanço já está feito por vários críticos e historiógrafos de teatro. Por exemplo, Eugénia Vasques: “Deste modo, chegará no princípio do século XXI chegará aos palcos uma nova geração para a qual, mais do que criadora e reverenciadora do texto e do autor, verá na unidade, na representação social e na mensagem daquela e na coerência filosófica e dramaturgicade destes, obstáculos dramaturgicade por assim dizer, preferindo textos curtos de inúmeros autores estrangeiros desconhecidos (mas que se encontram na moda nos seus países

¹⁴Cf. OLIVEIRA, Filomena e REAL, Miguel, *O Teatro na Cultura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Nova Vega, 2016.

de origem), colagens de textos clássicos sobre um certo tema, inspirações em diálogos populares do quotidiano [...]”¹⁵

Carlos Costa, num texto de 2009, evidencia a superação do antigo autor teatral e do seu texto absoluto pela nova escrita para cena¹⁶. Note-se, já não escreve sobre autores, mas sobre “escritores de cena”, isto é, escritores ou *scripters* que se encontram em palco com o encenador, o cenógrafo, os actores, e, dialogando, recebendo contributos aqui e além, vão escrevendo e adaptando o texto a cada nova circunstância, digamos, minuto a minuto.

Eis uma nova face do teatro que a cultura estética e artística do século XXI trará, uma espécie de autores performativos, o que Eugénia Vasques designa por “convicção colectivista do fazer teatral”¹⁷.

Tal como Eugénia Vasques, Micael de Oliveira considera que a programação do ACARTE (e do Festival de Teatro de Almada) abriu o horizonte teatral português à contemporaneidade (pós-moderna) europeia e americana¹⁸, desconstruindo o mito do texto e do autor, o império do texto de teatro, considerado onipotente e absoluto. Em compensação, como demonstra o autor, cada vez são encenadas menos peças de autores portugueses. Segundo Micael de Oliveira, a partir de 1994 e até ao final do século, o teatro vai abandonando as categorias clássicas que o definiam, entre as quais o perfil de autor como protagonista¹⁹ absoluto, individualizado, com história e regras próprias, e passa a assumir-se como “arte performativa”, e o texto perde igualmente o seu estatuto absoluto de pré-representação para se estatuir como “um instrumento de e para a cena”²⁰, apenas um instrumento, tão importante, mas não mais importante, que o cenário, os adereços, os figurinos²¹. Segundo o autor,

¹⁵VASQUES, Eugénia, *9 Considerações em Torno do Teatro em Portugal nos Anos 90*, Lisboa, Ministério da Cultura, 1998, p. 19.

¹⁶COSTA, Carlos, *Os Escritores de Cena na primeira década do século XXI*, Porto, Faculdade de Letras do Porto, 2009, texto policopiado.

¹⁷VASQUES, Eugénia, *9 Considerações em torno do Teatro em Portugal nos Anos 90*, ed. cit., p. 11.

¹⁸OLIVEIRA, Micael de Oliveira, *Dramaturgia Portuguesa Contemporânea (1974-2004). As Textualidades do Século XXI*, Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 2012, pp. 82 ss., texto policopiado. Indubitavelmente, um dos melhores ensaios escritos sobre a actual problemática da passagem de um texto de teatro sólido para um texto para teatro líquido.

¹⁹Idem, *ibidem*, p. 5.

²⁰Idem, *ibidem*, p. 11.

²¹Idem, *ibidem*, pp. 95 e ss.

são já exemplos desta filosofia e metodologia de trabalho os grupos de teatro *O Bando* e *Artistas Unidos*.

Neste sentido, tal como o texto perde a sua natureza de referencial absoluto, assim o teatro, entendido no sentido amplo, perde igualmente o seu carácter de representação estética fiel do mundo, para se assumir como interacção activa entre actor e espectador, palco e plateia, em interacção mútua penetrante, activa e mobilizadora e nunca conclusiva. O espectador de final do século XX e princípio do século XXI não vai já ao teatro para assistir a uma representação verosímil e fiel do mundo, mas, participando no espectáculo, se interrogar e conhecer a si próprio, para romper com rotinas quotidianas, para se abrir a uma nova perspectiva do mundo, na qual quer ou recusa participar. O teatro, tanto como forma estética de representação, participa agora, activamente, na construção do mundo. Como o corpo do actor, o texto “escrito para cena” possui igualmente o estatuto de contínuo jogo experimental no sentido da canalizar e transmitir emoções – nem mais nem menos importante e relevante, e tal como o corpo do actor pode ser modificado (gestos, atitudes, comportamentos, linguagem inconsciente do corpo), assim também o texto pode ser modificado segundo, por exemplo, a empatia ou antipatia criada num dado espectáculo²².

Do mesmo modo, porventura devido à sensação da vivência de um tempo terminal da civilização ocidental, os escritores portugueses sentem-se atraídos pelas figuras intemporais do teatro grego, como se estas constituíssem personagens aurorais que, revisitadas, nos auxiliassem a pensar as categorias da nova civilização técnico-científica nascente. Assim aconteceu com Hélia Correia, como referimos e assim aconteceu igualmente com dois grandes escritores actuais: Tolentino Mendonça, inspirado em Helena de Eurípedes, revisitou a personagem Helena na peça de teatro *Perdoar Helena*²³, e Gonçalo M. Tavares, inspirado na tragédia *Alceste* de Eurípedes, escreveu *Os Velhos também Querem Viver*²⁴.

Assim, obedecendo à nova filosofia do teatro em Portugal, *Medeia* é, deste modo, um texto triplamente experimental: experimental na estrutura, experi-

²²Cf. SANTOS, João Osório de Castro Garcia dos, *O Actor Imagem. Um Novo Mediador para a Acção*, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, 2005, texto policopiado.

²³Cf. MENDONÇA, Tolentino de, *Perdoar Helena*, Assírio & Alvim, 2005.

²⁴Cf. TAVARES, Gonçalo M., *Os Velhos Também Querem Viver*, Lisboa, Caminho, 2014.

mental no modo como trabalha a personagem *Medeia* e experimental na utilização da categoria de tempo.

2.2. MEDEIA

2.2.1. Experimentalismo na Estrutura

Envolvendo a peça, o Prólogo e o Epílogo de Mário Cláudio são estruturalmente simétricos. Naquele, narra-se o mito clássico de *Medeia*, abrindo a leitura ou a representação; neste, encerra-se a peça com a morte (imaginária?) da atriz que representa *Medeia*, sucumbindo no palco – sonho de todos os actores – ao disparo de três tiros. O Prólogo antecede a acção; o Epílogo sobrevive à acção, perdura, conferindo um efeito de realidade *para além* da peça. De recordar que, no mito clássico, *Medeia* foge de Corinto auxiliada pelo seu avô Hélios, o Sol. Na peça de Mário Cláudio, não há destino subsequente para *Medeia*-atriz. O fracasso da previsível e anunciada representação, que não chega a realizar-se por ausência de subsídio do Estado, expressão da fatalidade (categoria da tragédia grega), desenhou o fracasso total e absoluto.

A estrutura de *Medeia* de Mário Cláudio consiste num cruzamento estético entre partes do texto e do enredo da *Medeia* de Eurípedes, assumido através das personagens eurípedianas, e uma fabulação original. Mantém-se assim a estrutura original da peça clássica, não como forma, mas como inspiração global da nova peça, a que é acrescentada uma nova urdidura e um novo conteúdo textual. Continente e conteúdo tornam-se, assim, díspares, desconformes, parecendo a *Medeia* de Mário Cláudio despojar-se – porque uma só personagem e porque um monólogo – da complexidade social e analítica da tragédia de Eurípedes.

Neste sentido, a estrutura da nova peça resulta da fusão entre a forma da tragédia clássica de Eurípedes, cujos episódios marcantes vão sendo narrados, com as recordações existenciais de *Medeia*-atriz, que, face ao fracasso da montagem da peça, finda igualmente em tragédia e dupla tragédia: o assassinato no palco da atriz (assassinato imaginário?, desejo da atriz ou realidade acontecida?) e o fracasso total da montagem da peça ao fim de inúmeros anos.

2.2.2. Experimentalismo na Personagem

O experimentalismo de *Medeia* de Mário Cláudio no que respeita às personagens reside na transformação de uma única actriz em duas personagens – ela própria e *Medeia* e, uma delas, “*Medeia*”, numa dupla representação de *Medeia*: a *Medeia* mítica, que inspira a totalidade da peça, e a *Medeia*-actriz, que ambiciona fazer em palco o papel de *Medeia* e acaba, na vida, por se tornar uma *Medeia* existencial, confundindo a sua vida com a da figura mítica, ao ponto de considerar “assassinados” os seus dois filhos, não porque os tivesse matado, mas porque a educação que lhes deu, a um normalizou-o, tornando-o um funcionário anónimo do grande capital, a outro marginalizou-o, tornando-o um excluído.

Na peça de Mário Cláudio, a personagem Creonte de Eurípedes é identificada, por analogia transtemporal, com os sucessivos Ministros da Cultura (personagem ausente) que recusam hipocritamente o subsídio. Creonte era a voz e o corpo do Estado em Corinto, os ministros representam-no actualmente. Ambos possuem o poder político de domínio sobre a cidade e de excluir o que, cidadão ou acontecimento, consideram inútil ou perigoso para a boa ordem dos cidadãos.

O papel do coro, como anúncio, exposição e precipitação dos elementos fatais, é integrado por Mário Cláudio nas falas de *Medeia*-actriz sempre que esta invoca a figura mítica de *Medeia* e o texto de Eurípedes. Existe, assim, um adensamento da acção, não pela acção propriamente dita, mas pelas palavras que a invocam. A fatalidade é identificada, não com presságio e realização de irrupção de violência e de anúncio de morte trágica, mas com a possibilidade e, depois, com a realidade efectiva do Fracasso, do insucesso teatral, visto, nos dias actuais, como sucedâneo da violência e da morte (do anonimato) ao nível psicológico: a *Medeia*-actriz nunca representará a *Medeia*-mítica. Quadro a quadro, vai-se confirmando, com crescente certeza, que o desenlace será trágico, embora não contenha sangue (só individual e no Epílogo), apenas Fracasso, frustração individual – fracasso, frustração individual, malogro na vida, os novos nomes coevos para o antigo termo “tragédia”.

2.2.3. Experimentalismo na Categoria de Tempo

O tempo transcorre em *Medeia* de Mário Cláudio como degradação das intenções e corrosão do desejo. O tempo possui, nesta peça, um sentido entrópico que presta significação geral à acção, à totalidade da acção dramaturgica. A tragédia consiste na ruína involuntária das intenções humanas, sobrelevadas pela vontade dos deuses. No caso de Mário Cláudio, a vontade dos deuses é identificada com a vontade do Estado que, como um Leviatã, codifica e organiza a sociedade, jogando a peça de teatro da Medeia-atriz para a insignificância, a nulidade, o fracasso total por que irrealizada.

Neste caso, a entropia, que conduzirá à insignificância dos desejos de Medeia-atriz, reside em três planos distintos:

- a. a normalização dos comportamentos, que torna anónima e alienada a existência do filho mais velho;
- b. a marginalização do filho mais novo, que o exclui do jogo social e o torna um ser carente;
- c. o FRACASSO como assunção de uma derrota existência absoluta da Medeia-atriz.

Nota Biobibliográfica

Miguel Real (Lisboa, 1953). É formado em Filosofia e especialista em Cultura Portuguesa. Investigador do Centro de Literaturas e Culturas Europeias e Lusófonas da Universidade de Lisboa, Professor de Filosofia, Ensaísta, Escritor e Director da Revista do CLEPUL. Tem participado em distintos eventos científicos em Portugal e no Estrangeiro e colaborado em inúmeras Revistas e Jornais de expressão nacional e internacional. Destaca-se, a título de exemplo, a *Revista Colóquio de Letras* ou o *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias* onde faz crítica literária. Tem trabalhado ainda como radialista na Antena 2, designadamente no programa *Um Certo Olhar*, com Maria João Seixas, Luísa Schmidt, Carla Hilário Quevedo e Luís Caetano. Além da obra ficcional e dramaturgica, esta última em parceria com Filomena Oliveira (*Europa, Europa*, Lisboa, Nova Vega, 2016), tem publicado vários estudos relacionados

com a cultura portuguesa, de onde se destaca, por exemplo, a mais recente obra intitulada *Traços Fundamentais da Cultura Portuguesa* (Lisboa, Planeta, 2017), bem como *Introdução à Cultura Portuguesa* (2011) e *Pensamento Português Contemporâneo. 1890-2010* (2011), ou ainda, em parceria com Filomena Oliveira, *O Teatro na Cultura Portuguesa do Século XX* (Nova Vega, 2106). O seu ensaio *Eduardo Lourenço e a Cultura Portuguesa* (2008) recebeu o prestigiado *Prémio da Associação Internacional de Críticos Literários* e a peça *Uma Família Portuguesa* (2008), em co-autoria com Filomena Oliveira, recebeu o *Grande Prémio de Teatro da Sociedade Portuguesa de Autores/Teatro Aberto*. No âmbito do Grupo Leya, publicou, a título exemplificativo, no domínio do ensaio, *O Romance Português Contemporâneo. 1950-2010* (2.ª ed. 2012), *Nova Teoria do Mal* (2012) e, no domínio da ficção, entre outras, *As Memórias Secretas da Rainha D. Amélia* (2010), *A Guerra dos Mascates* (2011), *a Voz da Terra* (4.ª edição, 2012 – *Prémio Literário Fernando Namora*, 2005), *O Último Europeu* (2015), Alfragide, D. Quixote, *Portugal: um País Parado a Meio do Caminho 2000-2015* (2015), Alfragide, Dom Quixote.



Mozahir Salomão BRUCK
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (MG, Brasil)

XIV. Mário Cláudio: Densas Narrativas sobre Leves Vidas

Resumo: Este artigo procura oferecer elementos para que, a partir do estudo da biografia do escritor português Mário Cláudio sobre o pintor modernista Amadeo de Souza-Cardoso, observem-se as estratégias de que se vale o biógrafo na urdidura de uma refinada intertextualidade entre o seu relato e as obras de seu biografado. Nosso interesse é perceber como, a partir dessa entrevista entre a sua escrita literária e a plasticidade dos quadros de Souza-Cardoso, o autor estabelece suas estratégias narrativas, valendo-se de elementos marcadamente ficcionais na composição biográfica.

Palavras-chave: Biografias; Literatura; Mário Cláudio; Amadeo.

1. Mário Cláudio e as biografias

A incursão de Mário Cláudio pelas biografias iniciou-se na década de 1980, quando escreveu *Amadeo*, biografia do pintor futurista Amadeo de Souza-Cardoso – uma “psico-sócio-biografia”, nas palavras do autor. Foi com *Amadeo*, assim, que teve início a *Trilogia da mão*, na qual o escritor abordou a vida e obra de outras duas figuras artísticas portuguesas: a violoncelista Guilhermina Suggia (*Guilhermina*) e a barrista Rosa Ramalho (*Rosa*). Através dos três artistas, tipificou distintos estratos sociais (aristocracia, burguesia, povo) e o “imaginário nacional”, entre o final do século XIX e meados do século

XX. Nessa trilogia, o autor romanceia o próprio processo de biografar, através de uma escrita fragmentada – mais sensorial do que exatamente objetiva. *Amadeo*, *Guilhermina* e *Rosa* foram publicadas separadamente (1984 – a primeira edição, 1986 e 1988, respectivamente), mas depois reunidos em um único volume na *Trilogia da Mão* (de 1993). A biografia *Amadeo* foi reeditada já por duas vezes e *Guilhermina*, relançada, pela primeira vez, em 2007. A começar por *Amadeo*, a leitura da obra corrobora a perspectiva romanesca assinalada por Mário Cláudio. Percebe-se, já aí, que a narrativa está organizada em, no mínimo, dois níveis: o do “mundo” do biografado e o do(s) próprio(s) biógrafo(s), que, em *Amadeo* tem Frederico como narrador/personagem. É interessante perceber que a biografia apresenta-se como metaliteratura. Uma metatextualidade que expõe comentários e reflexões sobre a construção do trabalho biográfico e romanesco. Os caminhos pelos quais optou o autor apontam, entre outras coisas, para o reconhecimento de que a biografia situa-se no campo da verossimilhança, sendo de acentuada opacidade as fronteiras entre o real e a ficção. Além disso, a leitura de *Amadeo* sugere uma narrativa rica na abordagem da cultura e da identidade portuguesa. Mário Cláudio entrelaça as três obras biográficas – *Amadeo*, *Guilhermina* e *Rosa* – a partir de um plano narrativo de natureza ficcional. Elege como biógrafos das figuras “reais” três personagens: Papi, o sobrinho deste, Frederico (que em *Amadeo* assume, por vezes, em primeira pessoa, a voz narrativa principal) e Álvaro – personagem cuja relação com o autor, melhor dizendo, com o narrador principal, merecerá especial atenção neste capítulo, pois dele são originadas muitas das informações que alimentarão a narrativa biográfica e mesmo a ficcional. Em *Rosa*, instala-se um casal de ingleses, Robert e Maud, que também se dedica a coletar informações sobre a vida da ceramista. Outra vez o autor – aspecto recorrente na *Trilogia* – estabelece na narrativa ficcional uma referência a fatos da história da vida portuguesa. Refere-se Mário Cláudio ao casal de pesquisadores ingleses – Robert Gallop e sua esposa – que elaboraram e publicaram uma das importantes obras sobre a cultura popular de Portugal (*Portugal: A Book of Folk Ways*). Em entrevista ao autor deste trabalho, Mário Cláudio mencionou que a personagem Papi também foi construída a partir de uma pessoa amiga – também viciada em drogas e tio de um colega de faculdade que, também, como Frederico, morreu tragicamente em uma circunstância envolvendo arma de fogo – que viveu situação parecida à do imaginado biógrafo de *Amadeo*. Intencionalmente ou não, a decisão

de articular três biografias de artista portuguesas em uma “Trilogia da Mão” parece também corroborar o sentido geral da obra biográfica construída por Mário Cláudio – pautar, também, uma reflexão sobre a (im)possibilidade de resgatar a história de uma vida, dentro de sua singularidade e complexidade. Sem dizê-lo de maneira explícita, o autor deixa pistas de sua incredulidade em relação à reposição da vida dos biografados, até porque, como ele mesmo assinala, “a vida real não existe”.¹ Ao construir a *Trilogia da Mão*, Mário Cláudio se detém sobre aspectos da vida de três artistas portuguesas – figuras que ganharam destaque na sociedade portuguesa por habilidades distintas em criar com as mãos a partir do nada, do vazio: um pintor futurista, uma violoncelista e uma ceramista. O biógrafo, no entanto, nem de longe parece colocar para si o objetivo de apresentar e ordenar detalhada e coerentemente fatos e circunstâncias das vidas dos biografados. Mário Cláudio, pelo contrário, opta por estruturar uma simbiose de estampas, fragmentos, insinuações e referências opacizadas a partir de uma linguagem que parece dedicada, prioritariamente, a cortejar o lírico, o poético. Mais que isso, talvez, uma narrativa que se institui a partir de uma linguagem cuja operacionalização estética parece revelar uma intencionalidade do autor – o que discutiremos mais à frente – em transformar sua obra em um pleno e assumido exercício de uma refinada escrita que se estabelece como um elemento a mais a ser percebido pelo leitor, tão vivo e instigante quanto qualquer uma das personagens – sejam elas biográficas ou ficcionais. Tal postura fica evidenciada a partir da própria forma como o escritor decide apresentar as biografias, ou seja, estabelecendo, paralelamente a elas, um texto narrativo ficcional.

3. Biografias como fazer literário

Wolfgang Iser (1996)² destaca que o fictício é caracterizado como uma travessia de fronteiras entre o mundo real e o alvo a que se vise, que são os atos de fingir. Para Iser, a linguagem não pode ser mimética, porque ela sempre ultrapassa as determinações do real. A noção de fingimento tem lugar especial de atenção e referência nos estudos sobre a literatura. Para Iser, os leitores, em geral, gostam de ficção, daí o seu caráter antropológico – está ligado à

¹CLÁUDIO, Mário, *Amadeo*, Porto, Casa da Moeda, 1986.

²ISER, Wolfgang, *O Ato de Leitura: uma Teoria do Efeito Estético*, São Paulo, Editora 34, 1996.

formação humana. A criação institui outro mundo possível. E o homem necessita encontrar esse fingimento na literatura para suplementar e permitir que olhe e veja o outro, se aventure no lugar do outro. Daí, encontrar-se, por isso, textos autoconscientes do papel da ficção e da função do distanciamento para levar o autor para outro mundo, possibilitando que se insinue *como cúmplice da existência humana*.

Etimologicamente, a palavra ficção vem do verbo, no latim, *fingere*, no qual se podem observar três significados principais: fingir, formar, imaginar. José Pedro Machado, no seu Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, apresenta o verbete da seguinte maneira:

Fingir, v. Do lat. *Fingere*, modelar, afeiçoar; fabricar; esculpir; fig., modelar adaptar; imaginar; inventar; apresentar a alguém (uma imagem, uma ideia), representar; inventar falsamente, forjar, caluniar, mentir. A mais antiga forma era *finger*, no séc. XIV: e fyngeu que querya essa noite dormyr enna câmara... Crônica Geral de Espanha de 1344, II, p. 121 (Lorenzo). Com base no latim, *infingere*, houve a forma *enfengir*, documentável no séc. XV: de lhe mostrar por jeito, dicto ou mostrança, que nos enfingiamos ou nos arrufávamos, nem triste contenença..., L. Cons., cap. 98, p. 362; *enfi(n)ger* no séc. XIII: Ca mi non Tolh a mi ren, nem mi da. / De ss enfinger de mi mui sem rason, D. Dinis, no C.B.N., N.º [526].³

Fingere significou, inicialmente, modelar. *Figulus* é o oleiro, o artesão. *Fictor*, o escultor. Daí o uso do verbo se generalizou para qualquer ato de manipular, por exemplo, uma figura, ou modelar seja externa ou internamente. A ficção se torna, verificando a palavra na etimologia, algo real e verdadeiro. Ainda sobre o termo, muitos autores apontam que “Deus” fingiu, ficcionou o ser humano a partir da argila (Terra). Pode-se perceber na *Trilogia*, enfim, essa possibilidade de que, para construir as biografias desses “artistas do *fingere*” que, com as mãos, criavam do nada, Mário Cláudio decide também ele estabelecer uma narrativa que nasce ambigualmente da vida desses “criadores”, também eles *figulus* e *fictores*. Empreende o autor também, no caso do plano

³MACHADO, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1977, p. 54.

ficcional, uma história livre de quaisquer compromissos com a representação de aspectos e personagens do mundo real. Um texto que nasce do nada. Pura ficção, fingimento.

Joaquim Matos, em *Mário Cláudio: ficção e ideário* (2004), se refere ao autor como um escritor que adota uma “estética de transgressões” em toda a sua obra. Uma narrativa que “não dá tréguas aos nossos hábitos de leitura, sacudindo-nos, acordando-nos, agredindo-nos”:

Em algumas obras que surgirão, Mário Cláudio enveredará por caminhos confeccionalmente opostos, aproximando as personagens do mito, pelo seu travejamento semiológico tipológico, pela paradigmaticização das existências. Porque, em Mário Cláudio, há uma “meta-narrativa” de motivação humana que transparece no Autor, portador de testemunhos de uma odisseia de contornos trágicos que se projetam num niilismo, a que renuncia, simultaneamente, no espaço que abre à sátira social e histórica.⁴

Uma tentativa de caracterizar a obra biográfica de Mário Cláudio (qualidades que também estão bem presentes nos demais romances do autor) apontará, certamente, para aspectos como um forte investimento na plasticidade do texto com que se edifica a *Trilogia*. Uma das estratégias frequentes de Mário Cláudio é estabelecer o que alguns autores denominam de planos verticais na sua obra. O leitor, todo o tempo, é assaltado por diferentes perspectivas e por diversos operadores narrativos que o envolvem em um intenso movimento que promove, vez ou outra, no caso das três biografias, o encontro dessas narrativas autônomas. Em *Amadeo*, o que se observa é uma narrativa que se tece com passagens da vida do pintor, a vida social nos cafés de Lisboa e, depois, em Montparnasse, em Paris, onde instala-se Amadeo, e descrições de alguns de seus quadros, além, é claro, da trama que envolve o biógrafo Papi e as outras personagens ficcionais. Já em *Rosa* – como se verá à frente –, essa tessitura incorpora elementos apresentados ao leitor como notas esparsas e descontínuas e com uma intencional ausência de uma sequência seja cronológica ou formal. Em *Amadeo e Guilhermina*, Papi, Frederico e o incorpóreo Álvaro (que sempre surge citado, pontuado, mas nunca efetivamente assume uma voz narrativa) dão o tom do plano ficcional, e em *Rosa* a eles se soma um casal de

⁴MATOS, Joaquim, *Mário Cláudio: ideário e ficção*, Porto, Editora Caixotim, 2004, p. 50.

ingleses, Robert e Maud, que, pela região de Barcelos, passam a coletar informações sobre a vida da ceramista. E é através desse romance que se desenha, mas não efetiva, de uma narrativa que se soma, mas não se completa, que o autor constitui sua empresa biográfica – de natureza fortemente aberta e assumidamente despretensiosa em relação à recuperação de uma verdade sobre a vida dos biografados, como parece nos querer dizer o próprio Mário Cláudio, em *Amadeo*:

A legitimação dos factos assim tão-somente depende do alfabeto que tivermos para os ler, numa do curso que levarem nas calhas retilíneas da odisseia humana. São todos os relatos um relato, os homens todos eles outro homem, deles apenas e de cada um a morte que for de todos.⁵

Aliás, esta é uma característica importante da *Trilogia*: ela escapa peremptoriamente, até em função do que parece (des)acreditar o autor de estratégias e formatos geralmente presentes nas biografias em geral. Foge, geralmente, de enquadramentos e sínteses – condensação de perfis das personalidades biografadas (os biografemas) – que têm como objetivo e resultado que as trajetórias de vida dos biografados tenham coerência e linearidade. A *Trilogia* institui-se, antes, por assim dizer, como um agrupamento de instantes e circunstâncias de seus biografados, sem que a narrativa estabeleça dosagens, rotulações, enfim, sínteses da história de cada um deles.

Ressaltem-se, também, as estratégias de que se vale Mário Cláudio na composição de sua narrativa. Para um aspecto importante em relação à escrita de Mário Cláudio, nos foi chamada a atenção pela também estudiosa da obra do autor português, Maria Theresa Abelha. Não é exagero dizer que, de modo ousado, o biógrafo português se vale da essência dos artistas biografados para inspirar-se na composição das próprias biografias destes, como que a nos querer dizer que, ali, a vida biografada só faz sentido pela arte a que se dedica, Cláudio invoca os elementos da arte de Amadeo, Guilhermina e Rosa e deles se utiliza em sua tessitura narrativa. Tratam-se, enfim, de três biografias, três obras distintas, mas entrelaçadas por uma narrativa outra, paralela, de natureza ficcional, que as aglutina. E Mário Cláudio, ao retratar a vida do pintor *Amadeo*, da violoncelista *Guilhermina* e da ceramista *Rosa*, opta por criar um

⁵CLÁUDIO, Mário, *Amadeo*, Porto, Casa da Moeda, 1986a, p. 92.

paralelismo entre dois mundos – o primeiro, memorialístico e, a princípio, fundado no real, e o outro de caráter romanesco, ficcional. O primeiro é nutrido pela sua intenção e condição de verossimilhança, na medida em que se auto-intitula como biográfico. O segundo é assumidamente ficcional e torna-se privilegiado espaço de metatextualidade. Como bem destacou Maria Alzira Seixo (1986), se, para o leitor de *Amadeo* (a obra da *Trilogia da mão*, analisada por ela), fica a dúvida se Mário Cláudio “escreveu foi rigorosamente um romance ou se tinha escrito uma biografia”, esse é um falso problema. “Mário Cláudio”, assinala, “escreveu foi rigorosamente o romance da escrita de uma biografia.”⁶ Seixo destaca que a autorreferencialidade do texto é “evidente e imediata”. É, como diz a autora, um texto sobre um texto, em que justamente se ficcionam as dificuldades da constituição do texto. Para a autora, o texto de Cláudio se assenta na escrita de um texto que é ele mesmo repartido por três planos – que envolvem as notas que se tomam para a redação da pretensa biografia, a “explicação que se dá das circunstâncias que envolvem estas notas complexas”, que só após uma primeira leitura se tornam perfeitamente apreensíveis”, entre as personagens detentoras do poder de narração: Frederico, Papi e Mário Cláudio.” (*Ibidem*, p. 25). É nessa paralela narrativa ficcional, autônoma em relação às biografias em que se vão construindo as páginas dos três livros biográficos (*Amadeo*, *Guilhermina* e *Rosa*), que Mário Cláudio institui suas reflexões sobre o trabalho de pesquisar, reunir, dar coerência e, finalmente, criar uma narrativa que apresente ao leitor a vida do biografado.

2. Obras entrelaçadas

Mas detenhamo-nos na obra que resulta do belo cruzamento entre as artes pictóricas e o intenso estilo literário de Márcio Cláudio: a biografia de Amadeo Souza-Cardoso. De modo sucinto, poder-se-ia dizer que o pintor futurista português Amadeo de Souza-Cardoso teve uma carreira curtíssima em função de sua morte ainda bem jovem, aos 30 anos. Originado em uma abastada família do norte de Portugal, passou boa parte de sua mocidade em Paris, onde foi estudar desenho e pintura e dividiu ateliê com outro Amadeo, o Modigliani (considerado a principal influência da obra de Souza-Cardoso). Por causa da I Guerra, voltou para Portugal em 1914. Morreu em 1918, como uma das de-

⁶SEIXO, Maria Alzira, *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986, p. 25.

zenas de milhões de vítimas da gripe espanhola (estima-se que entre 20 e 40 milhões pessoas morreram nos anos 1918-1919).

Já a biografia escrita por Mário Cláudio sobre Amadeo se descola de relatos objetivos e qualquer pretensão de coerência e linearidade – características tão próprias das biografias – e destaca-se por buscar revelar o pintor, pela obra, mas sem quase nunca explicitamente mencioná-la. Uma sofisticada urdidura textual faz com que descrições de alguns dos quadros do pintor emergem como cenas e circunstâncias do próprio livro, numa rica intertextualidade que entrelaça o relato biográfico à obra do pintor. Em puro fingimento. A leitura de Amadeo revela a perspectiva romanesca assinalada por Mário Cláudio. A narrativa está organizada em, no mínimo, dois níveis: o do “mundo” do biografado e o do(s) próprio(s) biógrafo(s), que, em Amadeo, tem Frederico como narrador/personagem. É interessante perceber que a biografia apresenta-se como metaliteratura. Uma metatextualidade que expõe comentários e reflexões sobre a construção do trabalho biográfico e romanesco. Os caminhos pelos quais optou o autor apontam, entre outras coisas, para o reconhecimento de que a biografia situa-se no campo da verossimilhança, sendo de acentuada opacidade as fronteiras entre o real e a ficção. Além disso, a leitura de *Amadeo* sugere uma narrativa rica na abordagem da cultura e da identidade portuguesa. “O camaleão de Amarante” é como se refere ao pintor uma das biografias sobre Amadeo de Souza-Cardoso. E, para muitos, a busca e, mais até, a falta de um estilo pautaram a trajetória artística de Amadeo. Em *Amadeo*, Mário Cláudio não sintetiza a questão. Pelo contrário, cuida o autor da fazer com que, no transcorrer da narrativa, os caminhos e descaminhos do pintor em busca de sua arte surjam dos aspectos da vida de Amadeo que ali são relatados. Cabe ao leitor, e só a ele, essa percepção que é, no máximo, sugerida por Mário Cláudio, como na referência à pintura “Auto-retrato”. Em sua terceira edição, ainda pela Casa da Moeda/Imprensa Nacional, datada de 1986 (Mário Cláudio passou a publicar pela Editora Dom Quixote a partir de 1993), *Amadeo* traz fotografias do pintor quando criança, jovem e já adulto, pouco antes de sua morte prematura, aos 30 anos. O livro apresenta também fotografias de parentes e amigos do pintor. Merecem destaque, no entanto, os desenhos e, principalmente, as pinturas selecionadas para a edição.

No caso das pinturas indicadas no Quadro 1, Apêndice deste artigo, todas receberam citação no correr do texto biográfico. A leitura cuidadosa do texto pode apontar a referência a outras pinturas, como *Marina de Pont-l'Abée* e

Os cavaleiros, que não são apresentadas nessa edição. Importa, no entanto, é refletir sobre como Mário Cláudio se utiliza das obras e, a partir delas, busca perspectivas que se integram à narrativa sobre a vida de Amadeo. E não faz o autor apenas delas menção, mas procura integrar as cores das pinturas futuristas a esse mosaico biográfico que tece Mário Cláudio. Tenta, ainda, escapar da armadilha – que em nada estaria em sintonia com a proposta da narrativa biográfica – de se utilizar das pinturas para estabelecer, por meio delas, uma crítica de arte, qualificando ou enquadrando a trajetória artística do pintor. Pelo contrário, mesmo nos casos em que a referência às obras é feita explicitamente, a narrativa faz delas objeto e recurso de envolvente fluidez literária, não produzindo para o leitor nenhuma ruptura na narrativa que, até poucas linhas atrás, se dedicava a relatar aspectos da vida de Amadeo. Corroborando a perspectiva de que a *Trilogia* é uma obra de narrativa marcadamente literária e plurissignificativa, cabe observar que, de modos distintos, utiliza-se Mário Cláudio das referências às pinturas de Amadeo de Souza-Cardoso. Se na referência as pinturas como *Entrada* e *Pintura*, ambas de 1917, já no ano anterior da morte do artista, Mário Cláudio trata direta e objetivamente das telas, comentando-as e situando-as em relação à trajetória artística de Amadeo, em outras citações de telas a estratégia é bem distinta. Ao referir-se a *Procissão de Corpus Christi em Amarante*, a narrativa parece detalhar, na verdade, o próprio evento religioso que se dá na cidade onde viveu Amadeo. Assim também se dá quando Cláudio se vale da descrição da *Casa do Manhufe* para abrir o livro ou, mais ainda, na preciosa descrição que faz a partir da tela *Paisagem Belleuve*, se não a primeira, uma das primeiras da fase menos amadora de Amadeo, produzida no atelier de Cité Falguière, onde trabalhava ao lado de Modigliani.

A descrição da tela (*Ibidem*, p. 60) corre em meio à narrativa que dava conta de sua recente visita a Manhufe. O texto, em passagens como essa, parece ganhar um aspecto labiríntico. A *Trilogia da mão*, de Mário Cláudio, apresenta-se, em muitos momentos, como um jogo de muitas chaves, sendo que muitas delas não abrem as diversas fechaduras que se insinuam ao leitor – e que, muitas vezes, sequer fechaduras realmente o são.

A maneira como se vai tecendo a narrativa sobre a vida de Amadeo, de algum modo, explicita o entendimento de Mário Cláudio e as essenciais questões que a própria narrativa enceta sobre a (im)possibilidade de biografar. Aliás, como já assinalamos, das três biografias da *Trilogia*, é em Amadeo

que mais aparecem apontamentos sobre o exercício biográfico, fazendo que este seja recorrente – em diálogos que nunca se efetivam – das diversas vozes narrativas que compõem a parte ficcional do livro. No caso das referências às pinturas de Amadeo, talvez a passagem em que isso se evidencie seja a forma como o texto incorpora a pintura “Auto-retrato”, de 1914. “O auto-retrato como pedinte é uma mentira infame.” (*Ibidem*, p. 105) denuncia-se na narrativa. O retrato, em tons escuros, mostra um homem adulto, com gorro e roupas maltrapilhas e, na visão de Mário Cláudio, “cozida de suores”. O texto faz a descrição do retratado como um “pobre-diabo cinzento e verde”, “pobretanas” e “mendigo”. Uma visão construída que, radicalmente, contrasta com o Amadeo que é apresentado ao leitor durante o percurso biográfico. Em oposição ao “pobretanas” e “enjeitado dos trilhos rurais”, o Amadeo que emerge da biografia aqui em análise é um homem orgulhoso, com uma forte, apesar de dissimulada, aspiração de reconhecimento ao seu talento, e consciente da sua condição social e financeira. Mas é prudente, antes, tentarmos avançar nessa “entre-visão” de Mário Cláudio sobre Amadeo e o que do auto-retrato afirma o biógrafo. Partindo da sentença que faz o autor sobre a “visão de si” que registra Amadeo, Mário Cláudio avança em tecer impressões que possui sobre o pintor. Por toda a biografia, sem enquadramentos sintéticos e exatamente explícitos, mas por meio de rápidos e esparsos comentários a respeito do biografado, vai traçando Mário Cláudio o retrato de um jovem aristocrático, arrogante, *bon vivant* e sem ao menor incômodo em viver exclusivamente às custas da família em Paris, onde não escondia o desprezo pelos compatriotas:

Paris mais e mais se lhe distanciava das coutadas de Manhufe, se corrompia numa cidade enorme onde à sinceridade repugnava matricular-se. Havia a sua arte, é certo, que dela apenas se esperava a cura, mas era pouco para quem ardia no cio de si mesmo, aspirava a deixar no vale-de-lágrimas não apenas o padrão do que realizara, mas esse outro, inerigível, da essência que era. Ao nomear a «colônia portuguesa» não podia reprimir um esgar. Essa comunidade, doentamente trucidada pela ânsia de se apagar, era algo como de elementos de sua guarda pretoriana que se formava. (*Ibidem*, p. 54).

Ou ainda:

Um pintor assim, que de todas as poses selecionou a sua como mais convincente, não conseguirá transferir-se, nem por pose, a esse pobre diabo cinzento e verde, de camisa engoleirada e cozida de suores, onde as pulgas deixaram um picotado de caganitas. (*Ibidem*, p. 105)

Apesar de não se referir diretamente a esse aspecto, Mário Cláudio não deixa de sugerir que, nos últimos anos de vida de Amadeo de Souza-Cardoso, o pintor, claro, sem sequer imaginar sua morte precoce, acelerou, inconscientemente, sua produção de quadros. Pouco antes de morrer, vitimado pela gripe espanhola em 1918 – ano em que chegou ao fim a Primeira Guerra Mundial (voltaria ele para Paris?) – Amadeo dedicou-se intensamente à pintura, e dessa última fase saíram telas como *Casita Clara*, *Paisagem*, etc. Mesmo com críticas à falta de uma linha e coerência estilística ao trabalho do pintor, os historiadores da arte não deixam de reconhecer nele uma rapidíssima evolução, principalmente nos seis últimos anos de sua vida. Mas, certamente, são possíveis sempre hipóteses, não conclusões seguras. As análises da *Trilogia da Mão*, de Mário Cláudio, sugerem que esse conjunto de textos pode bem ser considerado biografias literárias. Nele, são perceptíveis características e recursos de um efetivo investimento literário e a prevalência do estético na composição da escrita, que se sobressai à preocupação essencial dos dados, do curso da vida, como em geral se dá nas biografias. Também na obra de Cláudio pode-se enxergar uma específica contratação proposta pelo escritor em relação a uma “verdade” das vidas dos biografados. São também perceptíveis os indícios de atos de ficcionalização da narrativa e modos bem específicos de abordar e tratar os chamados valores biográficos⁷. Em Mário Cláudio, o biográfico mostra-se, acima de tudo, um mote para que o escritor empreenda seu exercício literário.

Apêndice

Quadro 1. Traduções textuais de pinturas em *Amadeo*

A partir de nossa leitura, esta foi a relação percebida entre texto e as pinturas presentes nessa terceira edição de *Amadeo* (CLÁUDIO, 1986):

⁷ BAKHTIN, Mikhail, *Estética da criação verbal*, São Paulo, Martins Fontes, 2003.

Pintura	Representação na biografia sobre Amadeo
Paisagem Belleuve 1910	Há então casais corridos por arvoredos, manchas de verde que descansam para que se estendam de alto a baixo as mortalhas da calça. E a folhagem se destaca num vapor muito denso, mas não é a impressão que se trata, do concreto apenas do conceito dela. Acrescentam-se corcos de frescura por onde se passa rebentado de lidas, e é uma espessa tonalidade formando um depósito no fundo do ouvido. Em tal cegueira de direcções, tudo é possível. E sobre si mesmas se fecham as cores, incansáveis ventarolas.
Casa de Manhufe 1911-1912	A Casa é uma teoria volumétrica, por entre a vegetação, maior do que o Mundo, impossível de arrumar. Por torres e telhados se levanta, paredes de cal alternando com panos de muralha. (p. 11).
Cozinha da Casa de Manhufe 1913	Reconhecerá isto Amadeo quando pinta a «Cozinha da Casa de Manhufe». [...]. O ocre terno do reboco, que o castanho húmido das madeiras povoa de uma confiança temperada de seriedade, a negra crosta dos potes de três pés, onde se confeccionam riquíssimas substâncias ora gomosas ora enxutas, ora papudas ora rechinantes de gordura que a si mesma rapidamente se come, tudo faz parte desta geografia vital. (p. 62).
Procissão de <i>Corpus Christi</i> , em Amarante 1913	Assim era na vila de Amarante e seus arredores, com uma economia gizada para a utilização qualitativa do talento e da frugalidade. O Diabo e a Diaba, negros de piche, escapavam-se sazonalmente de suas grutas oleosas que os tições acendiam de um bronze avermelhado. Saracoteavam pelas ruas, a todos se pedindo que os seguissem em cortejo, para que pudessem voltar enfim a suas furnas secretas, os trabalhos e os dias se retomassem com acerto. (p. 67).

- Auto-retrato
1914
- O auto-retrato como pedinte é uma mentira infame. Esse enfeitado dos trilhos rurais, da ralé dos que se quedam lamuriando um padre-nosso às terças-feiras, por detrás das grades do portão, eis o que nunca Amadeo se quis. Um pintor assim, que de todas as poses selecionou a sua como mais convincente, não conseguirá transferir-se, nem por pose, a esse pobre diabo cinzento e verde, de camisa engoleirada e cozida de suores, onde as pulgas deixaram um picotado de caganitas. (p. 105).
- Oceano Vermelhão
Azul Cabeça Azul
1915
- Máscaras como esta, de «Oceano Vermelhão Azul Cabeça Azul», de mil novecentos e quinze, presidiram a rituais de que sugaram a magnética pulsação, dádivas de pomos fermentados e cordeiros sacramentais que neles acabaria por se reflectir. O mar é todavia a divindade perfeita, com sua face impalpável e desmedida onde o disco solar vai crescer. E às funduras nenhum eco chega, nela moram só as promessas incumpridas. (p. 95).
- Expositions
Mouvantes
Corporation
Nouvelle – 1915
- «La Corporation Nouvelle» ficaria vago lugar de conversação, empenhamento e troca, espécie de cortes-de-amor dos acoçados da peste, que sempre aparecem como primeira iluminura de certas obras antigas. Ser membro dela corresponderia a adiar o fim, como quando juramos preparar a circum-navegação a bordo de um veleiro, ou nos comprometemos a estudar em toda a minúcia as óperas de Meyerbeer. O que revela é o que denomina «fúria» ou «ardência» que no puro facto de existir tem a corporação assegurado um público e a eficácia bastante a sobreviver. (p. 100).

Pintura – 1917
Entrada – 1917

Sobe-se os grandes patamares de mil novecentos e dezesse-
te, «Entrada» e «Pintura» com a magna serenidade da
quase perfeição. Sinal disso é a assinatura da conquista
por um carimbo de mester oficializado, no que deságuam
variados tentames da firma que se demanda. Arrumam-
-se em distintivos as certezas, peras ou aracnídeos, cigar-
ros ou espelinhos de bolso, siglas de um pacto com a
criação. E a paz se espraia por lâminas de tinta rugosa,
madeiros de instrumentos de corda, verberações do giz
do giz sobreposto. Descalçadas, desenham as letras o ró-
tulo da verdade total, e nada falta senão o repouso, nada
existe, nem o sofrimento nem o prazer, nem o instinto de
articular palavras, que é por si só alfabeto a interpretar.
Agora, com a guerra atingindo o auge, vai o ano chegar a
seu termo. (p. 107).

Nota Biobibliográfica

Mozahir Salomão Bruck é professor e pesquisador do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC Minas, onde desenvolve pesquisas sobre narrativas biográficas e sobre a mídia e os contextos complexos na contemporaneidade. Tem doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e Mestrado em Comunicação e Cultura pela UFRJ. É autor dos livros *Jornalismo radiofônico e vinculação social*; *Biografias e literatura* e *O Jornalismo diante de novos cenários sociais*; é co-autor dos livros *Jornalismo Cenários e encenações*, *Radiojornalismo: retórica e vinculação social* e *Interações Plurais*.



Tânia MOREIRA
CITCEM

XV. *Camilo Broca*: Crónica de Malditos

1. A Soberania do Mal

Camilo Broca de Mário Cláudio interroga o ofício de escritor e a essência da Literatura através da exploração das fecundas metástases que configuram a turbulência humana. Nesta narrativa, o autor ensaia a escrita da saga dos Brocas por aquele que deveria ter sido o seu “depositário fiel”¹, Camilo Castelo Branco. Desde a gênese, *Camilo Broca* oferece-se como um romance impossível, lá onde a impossibilidade resulta de um desejo irreprimível alimentado pelo espanto e pelo escândalo de uma atividade perversa no sentido em que a escrita procede a um *désœuvrement*² da linguagem desviando-a da sua função e normas ordinárias do mesmo modo que o escritor é desviado das obrigações sérias do trabalho e da coletividade. O percurso de Mário Cláudio consiste exatamente em explorar essa inoperatividade afim à soberania do homem num jogo literário através do qual o evento humano se arrasta para o seu propósito mais autêntico ao experimentar, na fricção entre a vida e a morte, o sabor impune da intensidade máxima e da angústia que lhe assiste. E assim, mais do que levar a cabo as memórias de família que o escritor Camilo Castelo Branco não logrou cumprir, embora esse projeto integrasse os planos

¹CLÁUDIO, Mário, *Camilo Broca*, Lisboa, Dom Quixote, 2006, p. 47. Quando oportuno, as referências bibliográficas indicam entre parênteses retos o título e a data da edição original. A tradução das passagens citadas a partir de obras em língua estrangeira são da minha responsabilidade.

²Consagrado por Maurice Blanchot, o conceito foi explorado com fecundidade por autores como Georges Bataille, Jean-Luc Nancy e Giorgio Agamben.

da fertilíssima oficina camiliana³, o autor de *Camilo Broca* leva mais longe esse intento na medida em que sublinha a falência de todo o desígnio autoral. O que está aqui em causa é, de facto, a condição de possibilidade de um acontecimento – designadamente *um livro por escrever* –, cuja passagem ao ato, em vez de o exaurir da sua dimensão de eventualidade, lhe amplia a potência do evento sustentada como *potência negativa*⁴. Em suma, o romance atualizado no século XXI priva de cumprimento o romance planeado no século XIX porque, no seu âmago, se encontra a problematização da natureza inesgotável que preside a toda a obra humana, em geral, e artística, em particular. *Os Brocas* permaneciam então, como permanecerão ainda, um romance suspenso pelo desejo daquele que se propõe como o seu Autor Modelo⁵.

Assombrado e seduzido pela “mancha antiqüíssima”⁶ dos antepassados do maldito de Seide, Mário Cláudio com o seu *Camilo Broca* ativa a materialização desse desejo garantindo a preservação da sua chaga identitária, a de permanecer uma obra insustentável, esmagada pelo *facies* incomum de uma raça espantosa e por isso fatalmente sujeita à desdita. Daí que o romance espelhe uma obsessiva deriva pelo problema da nomeação do herdeiro testamentário da gesta familiar. A atribuição da personagem que dá nome ao romance para se incumbir de tamanha empresa é toda ela equacionada a partir de dentro da obra. Conspirando para que seja Camilo, e só Camilo, a empreendê-la, o repto parece avançar de várias frentes: do episódio místico no Bom Jesus do Monte diante da imagem de Cristo crucificado às cartas do pai e da tia, passando pelos incentivos da contadora de histórias que o criou e do padre que o instruiu nas Letras. A essa conjuração acresce ainda a natureza perplexa da criança que é Camilo, frequentemente alheada do real, entregando-se a contínuos jogos mentais, alimentando uma pródiga tendência para inventar mistérios, fecundando sonhos noturnos e perdendo-se na absorta atenção aos mais insignificantes pormenores.

³Sobre *Os Brocas*, romance projetado por Camilo mas nunca concretizado, ver COSTA, Júlio Dias da, «À Margem da Bibliografia», in *Palestras Camilianas*, Lisboa, Empresa Literária Fluminense, 1925, pp. 48-51.

⁴Cf. AGAMBEN, Giorgio, *Bartleby, ou Da Contingência* [*Bartleby o della Contingenza*, 1993], in *Bartleby: Escrita da Potência*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, p. 13 e *passim*.

⁵A expressão de Umberto Eco tomada de empréstimo, embora compreenda aqui uma estratégia textual, não cobre o alcance operativo que lhe atribui o semiólogo nos termos da sua pragmática do texto.

⁶*Camilo Broca*, *op. cit.*, p. 46.

Camilo tem então 10 anos e dispõem dele como um objeto. Pura passividade, é tratado como um peso morto, mudo e inerte⁷. Sobre si recaem as maiores suspeitas de fragilidade física e de incapacidade mental. É um “pelém”⁸. Um olho, um grande Olho, que o fere a partir do olhar dos vivos e sobretudo da pálpebra semicerrada do cadáver paternal, atravessa-o e desfecha-lhe o golpe trágico que cinde a consciência de Si e a consciência do Outro. Esse olhar deíctico reclama-lhe o Ser. O seu mundo interior, ninguém o adivinha, é enorme e ele preserva-o com a maior das pudicícias. Quando certa vez a irmã lhe segreda ao ouvido a promessa de recortar gaiotas em papel de lustro colorido, Camilo ruboriza-se ao ver-se surpreendido no mais inconfessável dos desejos. Na escola, recebe dos pares o epíteto de “o Pasmado”⁹, e quando ainda bebê já a avó se lhe referia como “pasmadinho de todo”¹⁰. O isolamento da criança, que começa por ser involuntário, passa a ser intencionalmente cultivado por ela como causa eficiente do gênio. À semelhança do que Sartre escreve sobre a infância do *santo maldito* que foi Jean Genet, “inicialmente sofrida”, a solidão de Camilo é *escolhida*, “e, ao ser escolhida, torna-se o Mal”¹¹. Camilo inicia-se por sua conta e risco na aventura do Mal, outro nome para o “Imaginário”, visto que o Mal, para recorrer ainda às palavras do autor de *Saint Genet*, “é a ausência de motivos que me sugere inventar os meus próprios motivos, é a destruição do ser concebida como criação da aparência”¹². Ora, a solidão de Camilo aliada ao permanente espanto pelo Ser-no-Mundo fomenta as evasões constantes, umas motivadas pela pura intransitividade lúdica, outras por uma premente necessidade de consolo. Em lances inesperados, a imaginação da criança dispara instantaneamente e as fronteiras entre sonho e realidade esbatem-se até se fundirem. As imagens assomam dos lugares mais inusitados: das cinzas da braseira forma-se o rosto jovem da mãe; de um portão fechado escancara-se um portão aberto; do corpo do pai morto exposto no esquife deriva uma visita ao Éden; dos monumen-

⁷Vejam-se, a título de exemplo, as seguintes passagens: “Conduziram-me ao quarto”, “Tinham-me entrouxado em casacos”, “Dois braços ampararam-me pelas axilas, e puseram-me de pé”, “Colocaram-me no canapé” (*ibidem*, pp. 13, 14 e 16).

⁸*Ibidem*, p. 18.

⁹*Ibidem*, p. 73.

¹⁰*Ibidem*, p. 34.

¹¹SARTRE, Jean-Paul, *Saint Genet: Comédien et Martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 155.

¹²*Ibidem*, p. 154.

tos funerários no cemitério emerge uma festividade lucífuga; de um monte de terra surge uma caveira imponente; de uma procela acode um anjo salvador; de uma confusão entre a “dor ciática” ouvida e a “dor asiática” percebida nascem imagens lúbricas de uma corte oriental dirigida por uma luxuriante tia Rita Emília... E os seus bonecos, assíduos companheiros, ensaiam já as personagens que o futuro maestro efabulador irá manipular, apresentando de antemão nomes, caracteres e histórias de vida bem definidos.

Ao chegar à juventude, o indigitado memorialista há de reclamar para si próprio esse destino reafirmando a sua nomeação originária: “Hei-de escrever a história dos grandes Brocas, e isto ainda que seja a única coisa que realize em minha vida”¹³. Sob a vigilância atenta de um escritor fantasma que lhe chega da posteridade, Camilo escreverá a história dessa “raça de víboras”¹⁴ que o lança no confronto com os seus próprios monstros. Nomeado para iluminar o passado dos ascendentes de forma a orientar pelo *exemplum* o itinerário dos vindouros, o cronista digladiava-se com as potências do Mal, forças maiores que não logra controlar. Como *dissipar as trevas* de um passado prenhe de figuras terríveis, de feitos tão extraordinários quanto diabólicos, de almas pútridas condenadas ao escândalo do Mal? Justamente só um Broca, com o espinho do Mal cravado na carne, detém o poder oculto para dirimir esses mistérios.

A segunda e maior parte do romance, “Os Viajantes”, dá forma a essa reconstituição dos antepassados de Camilo¹⁵ pela voz de um narrador de terceira pessoa que estabelece um contraponto com as duas restantes partes onde predomina o discurso autodiegético. A ação desenvolve-se diacronicamente a partir do dealbar do século XVII, desbravando a epopeia dessa geração torcionária por meio de um elemento masculino forte que se destaca na progénie. Heróis e assassinos, mobilizadores sociais e misantropos, usurários e perdulários, lúbricos e místicos, os Brocas vão-se descobrindo numa dialética donde ressumam as capacidades de resiliência e de reinvenção como os traços distintivos do seu caráter. São personagens que escapam assombrosamente à

¹³ Camilo Broca, *op. cit.*, p. 315.

¹⁴ *Ibidem*, p. 56.

¹⁵ A influência do estudo genealógico de Pedro de Azevedo, fonte de autoridade na matéria, resulta aí bem evidente: cf. AZEVEDO, Pedro A. de, “Os Antepassados de Camilo”, *Arquivo Historico Portuguez*, vol. V, n.ºs 5 e 6 (maio e junho de 1907), pp. 171-191; vol. V, n.º 9 (setembro de 1907), pp. 327-344; vol. V, n.ºs 10 e 11 (outubro e novembro de 1907), pp. 384-410; e vol. VI, n.ºs 1 e 2 (janeiro e fevereiro de 1908), pp. 1-20.

fatalidade dos acontecimentos e que se reinventam a si próprias, dom que lhes permite reescreverem ininterruptamente as suas vidas e a partir delas a saga da sua família, pondo assim a toda a prova qualquer previsão do fio condutor da intriga biográfica.

Esse poder, substanciado na capacidade contínua de metamorfose que os Brocas detêm, nunca se aparta das mãos da *gens*, mesmo em certos momentos deflacionários. Com efeito, ao longo do trânsito geracional, a fortuna familiar sofre dissipações cíclicas. Engrenada por melancólicos matizados pelo humor sanguíneo, a história económica da família move-se também ela por um motor ciclotímico de acumulação-dissipação radicado num fundamento moral¹⁶. Na verdade, a alienação cíclica dos bens da família, por esbanjamento ou usurpação, assinala o prestígio dos Brocas, a sua superioridade esmagadora e brutal. A esmola de que são pródigos assíduos reitera esse domínio sobre o donatário cuja humilhação e dependência se manifesta em proporção da grandeza e liberdade do doador. Só uma estirpe assim determinada e superior se pode submeter a perdas à partida irreparáveis que, como que por um passe de mágica, voltam a ser ressarcidas em redobrada abundância e sumptuosidade. Os Brocas possuem portanto o soberano “poder de perder”¹⁷ que se exerce para além da noção de utilidade regulada pelos princípios da aquisição e da conservação inerentes ao mundo prosaico. Enquanto despesa improdutivo, esse consumo apresenta-se como insígnia do excessivo, do tumultuoso e do excêntrico, predicativos dos Brocas que refletem a sua crise patológica e animam o seu prazer violento. É o caso de Martinho quando, numa iniciação ao vício do jogo, descobre o seu âmago visceral: “Nunca lhe acontecera fosse o que fosse de semelhante àquilo que experimentava agora, a arrebatadora sus-

¹⁶Sobre o fundamento moral da economia do dispêndio, cf. MAUSS, Marcel, *Essai sur le Don: Forme et Raison de l'Échange dans les Sociétés Archaiques* [in *L'Année Sociologique*, 1923-1924], Paris, Presses Universitaires de France, 2007; BATAILLE, Georges, *La Notion de Dépense* [1933], in *Œuvres Complètes – I*, Paris, Gallimard, 1970; e, do mesmo autor, *La Part Maudite* [1949], in *Œuvres Complètes – VII*, Paris, Gallimard, 1976.

¹⁷BATAILLE, Georges, *La Notion de Dépense*, *op. cit.*, p. 311. “Os demoníacos”, corrobora Stefan Zweig, “vivem numa economia de jogadores, apostando continuamente todo o seu ser, toda a sua existência, numa única carta do baralho, contra o mundo, com soberano desinteresse, ganhando o infinito para logo de seguida o voltarem a perder, porque o demónio não tolera a lentidão do mealheiro, do lucro calculado” (*O Combate com o Demónio: Hölderlin, Kleist, Nietzsche* [Der Kampf mit dem Dämon: Hölderlin, Kleist, Nietzsche, 1925], Lisboa, Antígona, 2004, p. 18).

peita de um êxtase pecaminoso”¹⁸. Ao perder tudo o que tinha num lance de cartas, o pudico beato vê-se sacudido por estremecimentos e palpitações, manifestações dessa exuberância emergente que o religa ao Ser. A excitação inaudita instigada pelo prejuízo avassalador impulsiona-o para “o voo da existência, independentemente de qualquer conformação aos ditames do bem, ou do mal”¹⁹. O pulsar da vida atinge o clímax perante a abertura ao ilimitado que a ignição da morte invoca pela imposição da perda sumária em detrimento da lógica racional que regula a necessidade e à qual a soberania humana é estranha. Como escreve Georges Bataille, justamente em *La Souveraineté*, o soberano “começa quando, estando a necessidade assegurada, a possibilidade da vida se abre sem limite”²⁰. É a partir dessa soberania enquanto abertura ilimitada à vida que o destino fatal desta família deve ser entendido.

Materialistas místicos dados ao êxtase, os Brocas comungam da dimensão do milagre. Possuem o dom do verbo, que desce sobre eles como o mistério do fogo do Espírito Santo, e à hora do passamento são visitados por imagens maravilhosas que lhes franqueiam a passagem ao mundo sobrenatural onde estes seres prodigiosos contactam com o divino que neles opera a revelação. O Mal confunde-se com o sagrado e resplandece numa aura de santidade. Semelhante fenómeno observa-se no corpo de Lázaro depositado no féretro, quando a podridão obscena que exhibia momentos antes de perecer se transfigura numa intocada frescura e nobreza:

Qualquer um que, vencendo a repugnância natural pelos fedores que se disputavam o domínio, se acercasse do cadáver assistiria ao mais extraordinário dos prodígios. A pele do rosto, e das mãos, do defunto, adquirindo como que vida autónoma, apresentava-se agora lisa e fresca, convidando ao toque como a pétala da rosa recém-collida. As marcas das bexigas tinham desaparecido por milagre, e a expressão do jacente era a de um velho preclaríssimo, de lúcido coração, redimindo gerações de réprobos, de tarados, de

¹⁸ Camilo Broca, *op. cit.*, p. 121.

¹⁹ *Ibidem*, p. 122.

²⁰ BATAILLE, Georges, *La Souveraineté*, in *Œuvres Complètes – VIII*, Paris, Gallimard, 1976, p. 248.

brancos, e de facínoras, e rasgando caminho talvez, quem ousaria afirmá-lo? ao génio desconforme que haveria de despontar²¹.

Recorrentes na obra, estes fenómenos contranaturais concorrem para assinalar o hiper-realismo das figuras, cuja superlativização vem assistir a sua soberania. A hipérbole destaca-se assim enquanto tropo que expõe em evidência fulgurante o *excesso* que os Brocas transportam consigo. Os protagonistas da saga familiar participam portanto não de uma *anti-physis*, mas de uma *hyper-physis*, desmesura característica de uma raça de génio extraordinário cuja excecionalidade vem traçada na configuração dos genes.

Somada aos seus “vícios trágicos”²², a potência camaleónica dos Brocas alastra o seu cariz demoníaco. Contra a impassibilidade do Bem – representado na cultura ocidental, desde Platão, pela estase harmónica da Ideia consumada no Uno e no Belo –, a metamorfose introduz aqui a implacável dimensão do Tempo, esse *diabolo* que manipula a matéria na dispersão disruptiva. A labilidade destes caracteres joga-se assim numa turbulência actancial que corresponde *de facto* à observância dos mandamentos sentenciados pelo juiz Domingos Correia Botelho à sua prole: “matai e esfolai, roubai e violai”²³, valores morais de que este facínora da pior espécie concede irrepreensível exemplo. Trata-se, com efeito, de crimes que os livram de todo o mal banal porque os transportam para a esfera da *intensidade extrema* que erotismo e santidade partilham²⁴. Um Brocas é um *fora da lei* – situa-se não *acima* dela, mas *fora* dela — porque tocado de prodígios que o livram da perseguição judicial e de toda a punição legal. *Homo sacer*, ele está condenado a ser santo e é abençoado por ser maldito. A história dos Brocas espelha também por isso um hagiológico. Um Génio do Mal protege-os contra o julgamento a que estão sujeitos os comuns dos mortais. É essa condição extraordinária que se oferece à aguda interrogação de Carolina ao refletir sobre a conduta impune do irmão:

²¹ Camilo Broca, *op. cit.*, p. 261.

²² *Ibidem*, p. 47.

²³ *Ibidem*, p. 256.

²⁴ Na senda do estudo de Sartre já mencionado, Bataille elucida: “não nos devemos esquecer de que o sentido da palavra ‘santo’ é ‘sagrado’ e de que o sagrado designa o interdito, aquilo que é violento, que é perigoso, e cujo contacto anuncia o aniquilamento: é o Mal” (*La Littérature et le Mal* [1957], in *Œuvres Complètes – IX*, Paris, Gallimard, 1979, p. 296). Cf., do mesmo autor, *L’Érotisme* [1957], in *Œuvres Complètes – X*, Paris, Gallimard, 1987, pp. 246-258.

“Que demônio poderoso velaria por ele, afastando-lhe todos os castigos do caminho por onde enveredara, e atraindo-lhe extraordinárias benevolências, isto ainda quando perpetrava as mais celeradas das malfeitorias?”²⁵. A justiça humana e sobretudo a Justiça divina sucumbem diante destes seres de exceção a quem compete dar corpo ao atavismo genial que os persegue, para o bem e, sobretudo, para o mal. Na síntese acutilante da tia Rita Emília, os Brocas “praticaram em suma aqueles crimes que transformam as pessoas em muito mais, posto que de quando em quando em muito menos, do que aquilo que se julgaria estar-lhes determinado”²⁶. A ação dos Brocas configura-se pois na órbita de uma *hipermoral* que cauciona a sua soberania, como se vê neste passo penetrante sobre a relação incestuosa entre Manuel e a madrastra: “Todos estariam porventura ao facto da perfídia que lhes animava o procedimento, mas tinham-na por atestado de uma arte de administração de ideias e emoções, com a qual se mostrava impossível ombrear”²⁷. O *daemon* que os acompanha provê um diadema de indulgência que os eleva à condição excepcional que é razão da sua superioridade. Eis por que, “em vez de carregarem a sua marca de infâmia com vergonha”, os Brocas “se pavoneiam com orgulho”²⁸. A impunidade de que beneficiam reafirma a soberana dignidade da liberdade que jogam à margem do enquadramento da Moral. Numa palavra, os Brocas são livres porque são malditos, e a crônica da sua errância revela-os numa via sinuosa, tão sagrada quanto maléfica²⁹.

²⁵ *Camilo Broca, op. cit.*, p. 314.

²⁶ *Ibidem*, p. 81.

²⁷ *Ibidem*, pp. 206-207.

²⁸ SARTRE, Jean-Paul, *op. cit.*, pp. 59-60.

²⁹ Não obstante, assinala-se que o Mal praticado por estas criaturas não implica a abolição da ideia do Bem, muito pelo contrário, é em relação a ela que o Mal se lança, no sentido em que “o Bem, que é a decência, é justamente (...) a própria razão que temos para fazer o Mal” (BATAILLE, Georges, *La Littérature et le Mal, op. cit.*, p. 299). Com efeito, proliferam no seio da família os discursos que exortam à prática da virtude. E os Brocas praticam um pouco de Bem para afiançarem o muito mal cometido: Lázaro da Costa, “negociante de carnes” (*Camilo Broca, op. cit.*, p. 158), dono de um alcouce e de “um punhado de escravos” (*ibidem*), dedica-se à filantropia; Domingos Correia, o Picheleiro, assassino da mãe de seus filhos, ministra consultas de magia branca que granjeiam vasta fama pela garantia do seu sucesso; Manuel Correia, amantizado com a sua madrastra, colhe grande prestígio social graças ao extremoso zelo que emprega na profissão e sobretudo às admoestações ultramorigerantes que dirige aos que o procuram em busca de conselho; e Carolina recorta para Camilo gaiivotas em papel de lustro colorido a fim de se compensar do repugnante asco que o irmão lhe inspira. Além disso,

2. A Chaga do Espírito

De caráter abjeto, os Brocas chafurdam na imundície. As substâncias mais vis manifestam, no sensível, a mácula do Mal que esta casta de réprobos sustém. À medida que se desfia, o texto tresanda às repugnantes matérias segregadas pelas porosidades escatológicas: a espuma regurgitada, o fluxo do monco, o sangue coagulado, o corrimento das carnes gangrenadas, a acre sudação, a urina expelida, o fedor excrementício. Ao invés do que frisava Barthes ao tratar da rasura olfativa da linguagem sadiana, aqui o leitor acede aos substratos sensíveis da matéria verbal³⁰. Por meio de uma eficaz hipotipose, a úlcera genética alojada no espírito dos Brocas dá-se a ver pelos materiais dejetíveis numa representação dinâmica das formas repelentes do Mal. A náusea provocada pela vertigem da hediondez cria um lastro insuportável e por isso impossível de ignorar. Uma eminente possibilidade de catástrofe vai gerando uma insatisfação tensional no leitor fascinado pelo perigo e pela vontade de avançar mais além. A estesia do Mal arrasta-o tornando-o refém da angústia que o incita a continuar. Trata-se, é certo, de uma energia magnética, de uma moção vertiginosa devoradora dos limites e cuja violência extrema gera um efeito de desopressão.

A exalação abjecional que se destila do caráter maligno dos Brocas assinala o perigo tanto mais mortífero quanto se presta, pela contaminação sensível, à vulnerabilidade dos que não são tocados pelo prodígio do Mal. Na carta que Camilo conjectura que o pai lhe houvesse escrito, chama-se a atenção para o risco em que incorrem aqueles que cruzam os caminhos dos Brocas:

Mas é em relação a uma *mancha antiquíssima* que sobretudo pretendo precaver os passos do menino, *mancha* de que umas vezes me envergonho, mas de que outras vezes, confesso sem reboço, me comprazo numa espécie de infame altanaria. É necessário que compreenda que no íntimo da nossa cepa jazem *águas negras* e

o esgotamento do Mal percutido até à exaustão inibe a experiência sensível e reclama o Bem em seu auxílio, como se prova neste passo sobre Martinho: “Continuava a frequentar o bordel onde fornicção e jogo constituíam a rotina diária, mas fazia-o como quem cumpre um fado necessário ao reconhecimento do bem” (*ibidem*, p. 137).

³⁰Cf. BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 140. O ensaísta sublinha aí dois poderes do discurso, o da evocação e o da anulação (ou dissociação do real), chamando atenção para o segundo.

abissais, as quais águas, ainda quando não se agitam, não cessam de despedir *pútridos vapores, soprados pelas mais diabólicas das entidades, habitantes dos círculos do Inferno*. Nos nossos avós, e de uma maneira genérica em toda a nossa parentela, detecta-se uma como que *chaga do espírito*, sempre aberta, ardendo na impaciência de *contaminar* quem dela se acerque³¹.

O mistério indomável que os Brocas suportam conforma o seu domínio sobre os outros seres humanos, vergados à lei do útil, da finalidade e da Moral. Precisamente, é enfrentando essa ameaça de frente – usando o medo contra o medo, porque é esse temor que o faz avançar mais longe – que um vindouro se destaca como autêntico membro da família.

Ao reconhecer-se identificado com um “pelém”, a criança que é Camilo concentra o seu autorretrato numa natureza morta onde confluem os tons da morte e a estremeção da vida, projetando-se na imagem de um coelho morto preparado para a deglutição: “Um ‘pelém’ seria alguma coisa assim, nua e lilás, e suavemente engelhada, besuntada de um visco sangrento, de pescoço fininho, destroçado por um rapidíssimo golpe”³². Esta autorrepresentação da debilidade ascorosa assume-se como tónica na aparência da personagem, permanentemente associada aos diminutivos que expressam a fragilidade física, psíquica e moral, e a conseqüente falta de préstimo. “Camilinho” é um “rapazinho”, um “filhinho”, um “pequenino órfão”, um “fraquinho”, mas também um “cepozinho” de “ar deslavado”, um “mono” “murcho e insosso”, “encolhidíssimo”, “murchito” e “efeminado”, um “pulhazinho” “branquinho” com “voz fininha” de “tom sibilino”³³. Ele é a “lesma branca”³⁴, desfibrada e mole na lassidão melancólica da vontade mórbida.

A experiência da morte chega-lhe aos 7 anos, durante o surto epidémico na cidade de Lisboa, sob os cheiros ao ranço dos óleos da extrema-unção, ao suor e ao vômito, ao estrume despejado pelos cavalos que puxam as contínuas carroças funerárias. Desde tenra idade, Camilo percorre um panorama gnoseológico das frequências relativas da morte e da vida, desde a visão aterradora da malvadez sádica do pai assistindo morbidamente ao decesso lento das

³¹ *Camilo Broca, op. cit.*, p. 46; itálicos meus.

³² *Ibidem*, p. 18.

³³ *Ibidem*, respetivamente, pp. 40, 18, 45, 22, 71, 300, 295, 265, 295, 301, 302, 323 e 304.

³⁴ *Ibidem*, pp. 301, 305, 312 e 315.

moscas aterradas no vinagre ao ritual meticuloso a que se entrega na quinta da tia matando pequenos patos cujo pescoço torce não sem antes os afagar para sentir, numa vez derradeira, a sua palpação vital. Ainda em Trás-os-Montes, Camilo manipula caracóis que lhe besuntam os dedos, e o seu séquito de admiradores, para lhe colher maior afeto, exhibe diante de si inúmeras proezas de crucificação de insetos, aves e répteis.

Essa iniciação nos segredos da mortificação, amiúde associada à intimidade com os instrumentos cortantes, vem de longe na história dos Brocas. Elói, o primeiro assassino da família de que há registo, degola um velho por motivo de ciúmes passionais. Manuel Joaquim treina a delicada técnica de enfiar a navalha numa garganta sem verter sangue pela veia jugular. Simão António, qual *Ecce Homo* pervertido, posiciona-se de modo a poder “sentir o calor do sangue que se ia desatando”³⁵ daquela longa fenda desferida no próprio rosto e cuja cicatriz, mais tarde, viria a excitar a lubricidade das suas amantes. E Carolina supre a raiva de não se sentir autora do seu destino cravando a ponta da tesoura no sabugo do polegar. Mas o auge da experiência sacrificial, que transborda para outros momentos da saga familiar, ocorre pelo punho de Lázaro. Dono de um alcouce e futuro açougueiro, Lázaro da Costa é o *crítico* das carnes. O seu conhecimento altamente especializado, fruto de paciente observação, de vasto empirismo e de erudição fisiológica, confere-lhe a *autoritas* do corte que separa as matérias, que distingue o fundamento das sobras, que lamina, portanto, de feição. A personagem exhibe, deste modo, os aferidores do gosto que David Hume preconizava para o crítico modelar³⁶. Não esqueçamos que esta qualidade é apanágio do “Grande Separador”, o Diabo, “o primeiro e o maior dos críticos”³⁷. O alcance discretivo de Lázaro resulta aliás bem evidente no título da monografia que escreve³⁸, cujos saberes parti-

³⁵*Ibidem*, p. 270.

³⁶São eles a delicadeza da imaginação, a experiência, a comparação, a ausência de preconceito e o bom senso. Note-se que, para o filósofo, apesar de os princípios do gosto serem universais, o crítico perfeito é raro: cf. HUME, David, “Do Padrão do Gosto” [“Of the Standard of Taste”, in *Four Dissertations*, 1757], in *Ensaio Morais, Políticos e Literários*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, pp. 219-220.

³⁷SOUSA, Eudoro de, *Mitologia* [1980], in *Mitologia / História e Mito*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 97.

³⁸A saber, *Elucidário da Cútitis, e da Carnadura, das Concubinas de El-Rei, com a Explicação do seu Timbre, e da sua Consistência, das Fragilidades a que se Encontram Sujeitas, e do Modo de as Prevenir*.

lha benemeritamente com meretrizes e respetivos clientes. A perícia rigorosa em selecionar cortesãs para o seu lupanar estender-se-á com naturalidade ao *studium* apaixonado que há de dedicar à escarpelização do gado bovino.

É durante um espetáculo de chega de bois, experiência sublime de confronto com o terror e com a morte, que uma apoteose brutal arrebatada o “príncipe de açougues”³⁹ convencendo-o súbita e imperiosamente a associar-se ao negócio dos animais. Os conhecimentos de anatomia humana que detinha contribuem para aprofundar o novo objeto de estudo, e aos seletos requisitos que exigia aos clientes do bordel corresponde agora, no mesmo eixo paradigmático, o fino recrutamento dos magarefes. Em ambos os casos, trata-se de uma carne posta a uso, pronta a ser vivissecada. É nesse sentido que “a nudez do bordel reclama a faca do talhante”⁴⁰, uma vez que ambos os ofícios convocam a mesma experiência do sacrifício. Eis por que, na preparação das carnes que não de posteriormente ser servidas em repasto, se denota um especial cuidado em disfarçar “a mortuária sugestão”⁴¹ como meio de evitar produzir a náusea que, em Lázaro, reverbera o fascínio.

Com semelhante intuito, numa Quaresma, o Marchante decide fazer uma visita à Misericórdia para se entregar a um ritual de lavagem das chagas dos enfermos. Fá-lo numa ambiguidade de dever e tentação, de repulsa e desejo – ambiguidade, e não contradição, que todo o sacrifício encerra. Neste rito, o movimento contínuo da chaga em putrefação e em contínua necessidade de supuração, tal como o sangue das carnes animais que ferve no derramamento, convoca a regeneração da vida impulsionada pela vitalidade da morte que o nome da personagem ostenta a partir da tradição bíblica⁴². Em qualquer dos casos, o corpo fendido e em decomposição inocula o *êxtase*, o *estar fora*, à margem do mundo profano e da moral coletiva. O interesse pela matéria, que começa por ser de cariz analítico, trans-substancia-se em motivo passional. Ao emocionar-se com o desmancho da carne dos bovinos e ao contemplar,

³⁹ Camilo Broca, *op. cit.*, p. 159.

⁴⁰ BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda* [1941], in *Œuvres Complètes – III*, Paris, Gallimard, 1971, p. 22.

⁴¹ Camilo Broca, *op. cit.*, p. 157. “O abate ou esfolamento do gado”, observa Bataille, “provocam geralmente a náusea nos homens de hoje em dia, por isso nada os deve recordar nos pratos apresentados à mesa” (*L’Érotisme, op. cit.*, p. 93).

⁴² Em duas narrativas do Novo Testamento, o nome “Lázaro” está associado à chaga física como ponto indicial da sublimação da matéria pelo Espírito: cf. Lucas 16: 19-31, e João 11: 1-44 (ed. ut.: *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Difusora Bíblica, 1992, pp. 1387-1388 e 1419-1420).

em gestos dedicados, a deterioração do corpo humano, Lázaro consuma a *experiência interior*, ponto culminante da dissolução do sujeito e do objeto, categorias relativas que se destituem enquanto tais numa coincidência de que resulta o arroubamento do Ser subsumido no Nada⁴³.

Anos mais tarde, essa mesma morte, que o açougueiro se habituara a olhar de frente, começará a lavar nos tecidos moles do seu próprio corpo. Na miséria da carne lacerada por um flegmão, Lázaro entende um castigo divino acreditando-se mártir do seu ofício de carniceiro: “Tanta vaca morta, tanta rameira fornicada!”⁴⁴... Consumpta ou autoflagelada⁴⁵, a carne dos Brocas convoca, pela violência que irradia, a profundidade da experiência interior. Tal como o corpo de Lázaro que vai apodrecendo aos poucos, também o de Domingos se vê paulatinamente decepado: o pé direito primeiro, depois os dedos do pé esquerdo. Mas a gangrena, imparável, continua a avançar... No estertor do leito de morte, recebe a visita fantasmática do sogro, uma das castigadas vítimas da sua crueldade, que aponta com insistência para as excisões. A somar aos apêndices que lhe caem como excesso de espírito, Domingos perde ainda a visão. Estropiados, os Brocas representam-se como unidades discretas, acintemente descontínuas. Amiúde são designados ou designam-se eles mesmos por “cepos” e, por duas vezes, se alimenta a ideia de se cozinhar um arroz de cabidela com bocados de um Broca⁴⁶. Reduzidos a peças de carne, os Brocas não passam de “coisas”, isto é, “pedaços dispersos de ‘símbolos’ diabolicamente destruídos”⁴⁷. O pedaço, unidade distintiva do ímpar, singulariza o indivíduo catapultando-o na instância metafísica em que a excisão ganha um valor iniciático nos domínios do mistério e do sagrado, ao mesmo tempo que sinaliza a capacidade de regeneração da carne na sua po-

⁴³Sobre a *experiência interior*, à qual Bataille dedicou a primeira parte da sua *Suma Ateológica*, cf. BATAILLE, Georges, *L'Expérience Intérieure* [1943], in *Œuvres Complètes – V*, Paris, Gallimard, 1992.

⁴⁴*Camilo Broca, op. cit.*, p. 170.

⁴⁵Para os exemplos de autoflagelação, cf. *ibidem*, pp. 96, 139, 270 e 300.

⁴⁶Precisamente Lázaro e o seu bisneto Domingos, o Bexiga (cf. *ibidem*, pp. 153 e 260).

⁴⁷SOUSA, Eudoro de, *Mitologia, op. cit.*, p. 107. Nesta sequência, o autor acrescenta: “O Diabo está conosco, a nosso lado, enquanto coagentes da fragmentação de nós e do Mundo em ‘coisas’, o que somos durante a maior parte da nossa vida” (*ibidem*, p. 112).

tencial transubstanciação. O exílio da carne na abjeção crescente descobre aí a sua saúde, a sua salvação⁴⁸.

3. Da Essência Maldita da Literatura

A girândola de vozes em *Camilo Broca* cria um movimento abissal em que angústia e volúpia se fazem corresponder. A farsa predomina nesta história de farsantes em que os múltiplos narradores se desmentem uns aos outros e a si mesmos, levantam suspeitas e reafirmam dúvidas, declaram a falsidade de relatos ao mesmo tempo que os legitimam. A afluência dos diferentes pontos de vista que constantemente se desautorizam entre si, imiscuindo-se e atropelando-se em várias orientações interpretativas, assenta numa promiscuidade inexpugnável que é o fundamento da narrativa, terra queimada pelo demónio da linguagem. Esta dispersão fragmentária sustém o romance de Mário Cláudio, que pugna pela dissociação entre a figura de Camilo Broca e o escritor Camilo Castelo Branco. Na verdade, o drama ficcional estende-se às demais obras em que o autor jogou com o universo camiliano numa multiplicação de ambiguidades, equívocos e inconsistências, quer na relação intratextual e intertextual das narrativas que produziu, quer na relação destas com a matéria romanesca e biográfica que lhes serve de motor⁴⁹.

Com efeito, sobre *Camilo Broca*, Mário Cláudio insiste numa entrevista: “isto não é um romance sobre o Camilo”⁵⁰. A sustentar a afirmação acorrem várias estratégias textuais: além da credibilidade periclitante e desarmonica das vozes, veja-se o irromper de lances mágicos que suspendem as leis da verosimilhança e arrebata as expectativas da lógica inferencial no movimento da intriga, a emergência assídua de apontamentos metapoéticos ou a ingerência do autor. Esta intromissão culmina, no fecho da obra, com a desconcertante referência espaço-temporal relativa às coordenadas da escrita do livro: “Porto, 13 de Agosto de 2004”, inscrição tão escandalosa e luxuosa quanto

⁴⁸Como escreve Julia Kristeva, o corpo abjeto “quanto mais se extravia, mais se salva” (*Pouvoirs de L’Horreur: Essai sur l’Abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 16).

⁴⁹Cf. CLÁUDIO, Mário, *Tiago Veiga: Uma Biografia*, Alfragide, Dom Quixote, 2011; idem, “O Canalha”, *Colóquio / Letras*, n.º 181, setembro de 2012; e idem, “Uma Carta Inédita de Camilo Castelo Branco”, *Ler*, n.º 105, setembro de 2011.

⁵⁰“Camilo Broca Não É Camilo Castelo Branco [Mas Pode Ser]”, Entrevista de Jorge Marmelo a Mário Cláudio, *Jornal Público / Mil Folhas*, 10 de junho de 2006, p. 6.

o efeito de real de que é perversão⁵¹. Mário Cláudio constrói, em suma, um eficaz engenho literário através de uma série de dispositivos de natureza vária – poética, estética e retórica, mas também ontológica e moral – que gera perplexidade ao expandir a indefinível membrana entre a ficção e a realidade cujos fluidos se deixam fertilmente interpenetrar. De facto, *Camilo Broca* não é um romance sobre um escritor ou sobre os seus antepassados, mas *a inscrição de uma escrita*, de uma genealogia literária, de resto assumidíssima pelo autor: “O Camilo para mim é antes de mais nada uma entidade totémica. É uma espécie de mestre. Mas antes de ser o mestre da narrativa, da linguagem, é o mestre do estatuto do autor. É uma figura que está ali a escrever”⁵². É, portanto, como *figura da escrita* que Camilo Castelo Branco é convocado no romance, avatar de uma autoridade que coincide com o próprio texto, que deriva dele e que nada é fora dele, isto no sentido em que o expressa Abel Barros Baptista no capital ensaio *Camilo e a Revolução Camiliana*: “não existe, não existiu nunca uma experiência privada que correspondesse ao nome Camilo, mas apenas uma experiência romanesca, aberta a múltiplos sentidos, partilhável por todos nós, e que só existe na medida em que é partilhada”⁵³.

De resto, o título do livro denuncia desde logo a viabilidade dessa leitura. Se, por um lado, “Camilo” é facilmente assimilável à assinatura autoral de um repertório romanesco, figura e obra maculadas ambas pelo tópico literário do escritor maldito – várias inferências que partem desde o conhecimento das psicografias cultivadas pelo autor até ao fascínio que este denota pelo génio camiliano, aliadas ao modo de tratamento prosaico denunciado no uso singular do nome “Camilo”, delimitam o leque de possibilidades referenciais –, por

⁵¹Cf. BARTHES, Roland, “L’Effet de Réel” [1968], in *Le Bruissement de la Langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 168.

⁵²“Tiago Veiga Não Sou [Mas Acreditem no Pai Natal]”, Entrevista de Carlos Vaz Marques a Mário Cláudio, *Ler*, n.º 105, setembro de 2011, p. 87. Mário Cláudio exhibe amiúde a pertença a essa linhagem: “Eu sou desta gente: a Agustina, o Aquilino, o Camilo, o Tomaz de Figueiredo” (*ibidem*), pondo Camilo à cabeça dessa descendência: “Camilo é um mestre insuperável, foi-o de Aquilino, e é-o de Agustina. Não se trata de escrever como ele escreveu”, mas “de o seguir no arrebatamento da portugalidade” no sentido em que “Camilo está presente como elo de uma tradição da ficção portuguesa que é a única realmente portuguesa que a nossa história literária regista” (“Portugal Visto através dos Brocas”, Entrevista de José Carlos de Vasconcelos a Mário Cláudio, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 26 de abril a 9 de maio de 2006, p. 10).

⁵³BAPTISTA, Abel Barros, *Camilo e a Revolução Camiliana*, Lisboa, Quetzal, 1988, p. 147.

outro lado, o cognome “Broca” vem reforçado por esse património enciclopédico – trata-se, a um tempo, de um composto bioficcional e metaliterário –, que o contamina semanticamente preenchendo-o com marcas do primeiro termo. Reciprocamente, também o nome próprio é afetado e enriquecido por semantemas que lhe chegam retroativamente do substantivo adjunto com função de modificador. Esta antevisão exposta no título é depois coadjuvada por uma pista deixada na carta em que Camilo projeta no redator, o seu pai, a explicação do significado do apelido *Broca*: “Se consultar o menino um bom dicionário, encontrará como sinónimo deste vocábulo ‘verruma’, e ‘alavanca’, e ‘furador’, e ‘patranha’. Confiro à sua imaginação que desde já se me antolha riquíssima o encargo de decidir da justeza de tal antonomásia”⁵⁴. Não por acaso, o primeiro da família a receber a alcunha é exatamente Manuel, o *Escrivão*, enquanto o primeiro a assumi-lo na autoapresentação é o próprio Camilo⁵⁵. Ao tributar este protagonismo à figura do *escritor*, *Camilo Broca* impõe-se como um romance acerca do artífice que usa o instrumento incisivo da sua pena para penetrar a realidade e esculpir imaginários. Mas também como a aventura de um nome que, qual testemunho transferido de mão em mão, preserva ao longo dessa *trans-missão* a volubilidade de uma energia ir-resistível, magnetismo misterioso que se arrasta e nos arrasta no magma do Mal. Foi desse rasto maligno que Mário Cláudio quis dar conta na obra por meio de uma escrita vibrátil, manifestação de um impulso vital que irrompe dos lugares mais obscuros e temíveis da nossa memória individual e coletiva, conforme deixou expresso:

Temos sempre a tendência para embelezar os antepassados e foi isso a que eu dei livre curso, a essa capacidade de, a partir de dados muito escassos, *reinventar* as figuras, não só embelezando-as, mas, muitas vezes, *diabolizando-as* e *transformando-as em figuras tenebrosas*, mas com uma *vitalidade* muito especial e com uma *turbulência* que eu julgo que era a *turbulência* de Portugal dos séculos XVIII e XIX⁵⁶.

⁵⁴ *Camilo Broca, op. cit.*, p. 47.

⁵⁵ Cf. *ibidem*, p. 304.

⁵⁶ “Camilo Broca Não É Camilo Castelo Branco [Mas Pode Ser]”, entr. cit., p. 6; itálicos meus.

Se a Literatura *dá a ver*, isto é, se ela restitui à sensibilidade o que a lógica da atividade mundana nela comprometeu, o seu dom consiste, então, nessa capacidade sensível que ela devolve ao sujeito apartado do mundo através da separação imposta pelo prosaísmo das coisas. Nessa essência, é o Mal que detém o poder soberano, porque só ele permite ao sujeito experimentar a intensidade vital. Portanto, sendo por inerência uma categoria ético-moral, o Mal torna-se um imperativo aferidor do juízo de gosto, instrumento inalienável no conceito que se faz da melhor Literatura, como demonstra Georges Bataille em *La Littérature et le Mal*. Camilo Broca de Mário Cláudio afina por esse diapasão.

Mais tarde ou mais cedo, nenhum escritor tem como escapar à evidência de que escrever é, acima de tudo, lidar com o Mal. Não apenas no propósito aristotélico de tornar imune o espectador expondo-o a uma espécie de vacina que, de forma inofensiva, o prepara para os desafios tumultuosos da vida, mas arrojando todo aquele que experiencia a Literatura para o seu âmago mais perigoso onde perde involuntariamente o controlo entregando-se como sujeito passivo e fascinado. A soberania do escritor advém-lhe da coragem de experimentar esse medo primordial que o confronto com o demónio, tenha ele o nome que tiver, exige, envolvendo-o ao mesmo tempo no mais irresistível dos fascínios⁵⁷. A ameaça pende a todo instante sobre a sua cabeça, e todavia, ou até mesmo por isso, ele não cessa de continuar. Dois ou três dias sem escrever são-lhe fatais e, no entanto, a escrita é uma matéria da perturbação e do sobressalto que agita as águas turvas da consciência de um homem diante da sua miséria – admite Mário Cláudio ao encarar a escrita como uma espécie de tratamento homeopático⁵⁸. Escreve-se para não adoecer e escreve-se para encontrar a morte.

Sob esse ponto de vista, escrever não visa um *trabalho* no sentido batailliano do termo, mas antes a marcha isolada e perdida de alguém que é levado

⁵⁷Stefan Zweig, no já citado *Der Kampf mit dem Dämon*, descreve o confronto particular que três monstros criativos (Hölderlin, Kleist e Nietzsche) tiveram, cada um à sua maneira, com esse *demónio*, o qual define como “a substância levedante, o fermento inquieto, torturante, em permanente tensão, que impele o ser para fora da sua quietude habitual em direcção a tudo o que há de perigoso, em direcção à desmesura, ao êxtase, à renúncia e aniquilamento de si mesmo” (*op. cit.*, pp. 9-10).

⁵⁸Cf. “Tiago Veiga Não Sou [Mas Acreditem no Pai Natal]”, *entr. cit.*, pp. 30 e 87; e S/título, Entrevista de Miguel Sousa Tavares a Mário Cláudio, *Ler*, n.º 59, verão de 2003, pp. 22-23 e 26-27.

a transgredir, um ser de desejo que ousa correr riscos em nome de uma revelação incessantemente instigada. Para essa obra de pura *despesa* em que persegue o contínuo, o escritor está munido da fúria de escrever que o faz sucumbir à própria vergonha do seu ofício, à má consciência que ser escritor lhe inculca⁵⁹. Perversamente assediado por esse medo que o perturba, o escritor avança em busca de um *resto* nascido do excesso compreendido por uma incansável interrogação. Um *excesso* que o lança para o impossível da experiência poética com que recupera por instantes – se for abençoado – a ligação ao contínuo, à vivência difusa de sujeito e objeto que se consuma no milagre da própria morte. O confronto com o horror permite àquele que escreve aceder a uma centelha da natureza humana. Dá-se, então, o tumultuoso encontro com a vitalidade da escrita e da vida. Por isso é abençoado aquele que logra vislumbrar o Mal.

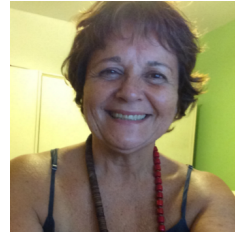
Quando atravessamos o lastro maligno de *Camilo Broca* de Mário Cláudio não só presenciamos a filiação genealógica que este estabelece com a estética camiliana eivada por um Mal genético, como testemunhamos uma escrita consagrada pelo Mal, que é a marca da grande Literatura. Herança transmitida pelo sangue do verbo a um escritor do terceiro milénio que a reivindica para o seu destino, *Camilo Broca* oferece o acesso à soberania da experiência poética. Transido pelo estupor, o leitor avança nele, de espanto em espanto, numa moção irreparável em que a energia continuamente se transfere, tal como na passagem de testemunho entre um Broca e um descendente eleito. Alimentado pela mão que escreve com as próprias vísceras, aquele que lê não se furta também ao confronto com a finitude, ao invés, convoca-a em lances reiterados na procura de uma consumação que o arremessa no rasto dinâmico em direção ao infinito. Donde o romance de Mário Cláudio se anuncia radicalmente perturbador e inebriante. Numa palavra, turbulento.

Nota Biobibliográfica

Tânia Moreira licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2007), instituição onde tem desenvolvido o seu percurso académico. Em 2013, obteve o grau de mestre

⁵⁹Cf. CAILLOIS, Roger, “La Honte d’Écrire”, in *Babel: Orgueil, Confusion et Ruine de la Littérature*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 21-24.

na especialidade de Estética Literária, com uma tese intitulada *O Sublime em Amor de Perdição de Camilo Castelo Branco*. Encontra-se, atualmente, a preparar o seu doutoramento sobre a Literatura e o Mal na ficção camiliana. Desde 2015, é bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e investigadora integrada do Centro de Investigação Transdisciplinar *Cultura, Espaço e Memória*. A sua investigação na área dos estudos literários tem-se refletido na participação em congressos nacionais e internacionais, bem como na publicação de artigos em volumes da especialidade.



Teresa CERDEIRA

Universidade Federal do Rio de Janeiro / CNPq

XVI. Mário Cláudio à Sombra do Banquete

Serei mais precisa, Sócrates. Fecundos são todos os homens, no corpo e na psique. Nossa natureza deseja dar à luz. [...]. Gerar é um ato divino, a presença do imortal na vida mortal compreende gerar e dar à luz. (Fala de Diotima no Banquete)

A epígrafe do *Banquete* de Platão serve de ilustração à minha proposta de ler o premiado romance de Mário Cláudio – *Retrato de Rapaz* – como uma educação para o amor. Uma educação, insisto, que pressupõe a necessidade de se deixar fecundar por uma iluminação, num processo exigente que produz no aprendiz o espanto de saber que nada sabe, para só então dar à luz o conhecimento.

Numa Renascença italiana reinventada em ficção, Mário Cláudio se apropria da figura de Leonardo da Vinci cuja vida atraíra já, antes dele, renomados biógrafos e historiadores da arte, sem esquecer é claro, a engenhosa leitura psicanalítica de Freud em “Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci”¹. No que tange a Mário Cláudio, o seu lugar de leitor é antes um entre-lugar, a meio caminho entre a pesquisa e a invenção, isentando-se de uma submissão às referências biográficas mais ou menos consensuais sempre que elas pudessem impor limites à composição da sua personagem.

Essas fontes e documentos, que incluem as já referidas biografias, o famoso caderno de notas de Leonardo, o jogo de cartas de tarô por ele ilustradas,

¹FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Volume XI – “Cinco lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos (1910)”.

a presença de referências verbais e visuais aos desenhos e quadros do artista, a referência ao modelo do homem vitruviano, servirão ao romance como uma espécie de base de fidedignidade nunca excluída, mas sempre pronta a ser ultrapassada, metamorfoseada, mercê das perguntas que o romancista será capaz de fazer diante do material a que é possível aceder: a origem familiar do artista, suas pesquisas científicas, suas ousadas investigações no campo da anatomia humana, a geografia das cidades em que viveu e, *last but not least*, a sua polêmica relação com jovens rapazes que a ele se ligaram durante a sua vida, e cujos nomes mais conhecidos são os de Gian Giacomo Caprotti e Francesco Melzi.

As contraditórias interpretações sobre esses relacionamentos homoeróticos do artista terão certamente servido a Mário Cláudio como apoio para a invenção de *Retrato de Rapaz*, romance que se permitirá acrescentar, ao manancial de informações que a longa história acumulou, a parte de ficção com que se constrói a verossimilhança interna de uma obra, capaz de garantir a consistência de uma personagem romanesca. Isto significa desde já que, se a biografia oficial de Leonardo da Vinci privilegia, em geral, a figura de Francesco Melzi, discípulo que terá acompanhado os últimos anos de vida do artista, herdando dele a massa documental legada à posteridade, outra será a opção do romancista na composição dos afetos do seu personagem.

Para tal exercício voluntariamente desviante, a escritura vai-se permitir inferir devaneios, recuperar diálogos privados, reinventar enfim aquela parte de vida que está excluída dos arquivos eruditos por ficar fora de uma narrativa biográfica credível, plausível, confiável, e que não são outras coisas senão os sonhos, os desejos, as sensações, os medos, as frustrações, as lágrimas.

*Retrato de Rapaz*² é portanto um romance, uma ficção, que faz o relato de uma prática amorosa e que ilustra um certo conceito de amor não apenas experimentado, mas oferecido ao outro como um modo de conhecimento. Entre os seus dois personagens centrais, Leonardo e Gian Giacomo, cedo batizado como Salai, o diabrete, se tece portanto uma história de amor.

Belo, jovem, cabelo em caracóis, olhos negríssimos, Salai tinha dez anos quando foi oferecido pelo pai a Leonardo, o artista, para ir viver em sua casa, em princípio para servi-lo, em gesto de abandono que vinha acompanhado de

²CLÁUDIO, Mário, *Retrato de Rapaz*, Lisboa, Dom Quixote, 2014. Todas as citações do romance serão indicadas com a sigla RR seguida do número da página.

“uma botelha de vinho e duas fogaças acabadas de cozer, numa espécie de paga pela aceitação do valdevinos” (RR,13). Apesar da tenra idade o rapaz sabia já, dirá o narrador, “o que sabiam da vida as putas do Borghetto” (RR,14), de tal modo que quando os olhos azulíssimos de Leonardo se pousaram nele, que varria o chão,

[...] foi com alegria que Giacomo ouviu esta ordem mais, carregada do condão de dissipar nele quanto de temor lhe restasse, ‘Despe-te lá!’ Despojou-se dos andrajos que voltara a enfiar a seguir ao banho, e colocou-se a três quartos, impúbere de pele branquinha, e de mão na cintura, conforme ao que supunha agradecer aos que o levassem consigo. (RR, 15)

Se a demanda de Leonardo tinha sido feita tão somente para usar o rapaz como modelo de um anjo que desenhava, os gestos extravagantes e não condizentes de Gian Giacomo cedo o fizeram abdicar do projeto:

O azulíssimo olhar do patrão fitou por instantes o negríssimo do criadito, mas logo se assombrou, e amachucando a epístola, em cujas costas gatafunhara a figura infantil, genuflectida num místico cenário, descerrou a porta da fornalha, e arremessou-a lá para dentro. E possuído por uma irritação que de imediato amainaria, desabafou nestes termos: “Não vale a pena teimar, meu Menino, nunca mais tentarei espetar-te asas nas espáduas porque o que diz bem contigo, meu Mafarrico, é um bom par de corninhos, e passarás a chamar-te Salai, mas não te vistas por enquanto, vou comprar-te a fatiota que de ti fará um ser humano, nem do Paraíso, nem do Inferno. (RR, 15)

Um artista, um quase adolescente, um projeto de educar, e parece que mergulhamos sem amarras e sem véus no *Banquete* de Platão, com a presença de um erasta e de um erômeno, no mais estrito jogo da socrática sedução. Essa proposta de aproximação vem, aliás, inscrita no discurso do narrador ao referir a relação de Francisco I de França com Leonardo, com quem priva em “colóquios” e “longuíssimos diálogos” sobre o amor, sabedor que era das “socráticas preferências do artista, atinentes ao amor profano” (RR, 99). Sem

aludir em nenhum momento à concretização de uma literal e efetiva sexualidade entre os dois principais personagens masculinos – Leonardo e Salai – o romance é todo ele invadido por Eros como se fora um lento aprendizado amoroso.

O exercício da prática socrática, que o erasta (Leonardo) utiliza para conduzir seu erômeno (Salai) à intuição do conhecimento, fica evidente na estrutura tripartida do romance. Trata-se, na primeira parte – “A Lição” –, de um exercício do modelo de “ensino”, o qual se evidencia como uma hipótese falhada para aquilo que seria o aperfeiçoamento do amado à semelhança do amante. Leonardo idealizara para Salai o lugar de anjo “genueflectido num místico cenário”, mas a lição não chegaria a se cumprir. Em seguida, despe-o dos trapos e compra-lhe roupas dignas que tornassem possível o seu convívio na sociedade florentina, mas, apesar dos seus esforços, percebe que o rapaz rouba-lhe dinheiro da bolsa, o que leva o Mestre a inscrever no seu caderno de notas essas referências pouco dignas que, aliás, o romance de Mário Cláudio não hesita em recuperar literalmente: “Ladrão e mentiroso, obstinado e cheio de ganância” (RR, 20). Leonardo tenta fazer do seu jovem discípulo um artista ensinando-lhe as artes da pintura, mas descobre-o “mediocrementemente dotado” e de “magro talento” (RR, 49).³ Tenta fazê-lo escapar ao vício, mas não consegue dissuadi-lo da fascinação pela essência do lápis lázuli. O que sobra desses desencontros é tão somente o pacto de amor que, não raro, Leonardo experimenta como se fora uma via de mão única.

A segunda etapa da pedagogia amorosa recebe como título “O Voo”, e parte evidentemente das pesquisas concretas de Leonardo, homem do Renascimento, observador contumaz dos pássaros nisso que seria uma pré-ciência da aviação e que o ligava a uma ancestralidade filosófica de órficos, pitagóricos e platônicos, que faziam do espaço das estrelas a pátria das almas. Num romance que permite justamente que o sonho ultrapasse o projeto do desenho e se torne viável num outro papel que é a matéria física da história contada, o

³Quantas e quantas vezes não tomaria Leonardo na sua mão esquerda, canhoto que era, a mão direita de Salai, seu pupilo, guiando-a no contorno de um desenho ou no acerto de um tom [...] o mestre empenhava-se em sentir entre os seus dedos os dedos do aluno, cedendo primeiro à natural fraqueza, mas logo a disciplinando em obediência ao império silencioso a que não conseguia furtar-se. E deste modo se fechava entre ambos um novo pacto de amor, estabelecido sobre a consciência do amante que do serviço ao amado deriva a sua única e incondicional liberdade”. (RR, 51-52)

livro, essa será uma experiência radical em que Leonardo e Salai convivem em verdadeira fusão de sentidos, e que funciona para Leonardo como uma tentativa a mais de fazer nascer no seu discípulo a disposição para o conhecimento do amor. O fato de chegarem juntos aos ares se configura para ele como uma experiência amorosa da mais pura aspiração platônica, capaz de inscrevê-lo no gozo do alto, permitindo-lhe obliterar qualquer possível dimensão mundana: a desgraça das intempéries, os fracassos e as misérias pessoais, tudo aquilo que ficava, assim, literalmente distante, pequeno e miseravelmente reduzido diante da magnitude do vivido. Daí que o socrático Leonardo diga a Salai: “Considera como o voo aspira ao Absoluto [...] Voemos pois, meu Filho, que nos importa a derrota na Batalha de Anghiari?” (RR, 74)

Ressalve-se aqui o sentido da referência à “derrota”, que não é evidentemente a da batalha – em que os Florentinos saem vitoriosos no enfrentamento com os Milanese – mas a do afresco encomendado a Leonardo para imortalizá-la no Palazzo Vecchio e do qual só restaram, durante séculos, alguns esboços, tendo o cartão inicial do projeto ficado perdido. Mário Cláudio recupera esse mistério recriando uma cena em que os desenhos em cartão são destruídos por uma inundação, e é a esta “derrota” que o personagem de Leonardo se refere quando clama a Salai que se deixe iluminar pelo gozo de voar que supera em força e maravilha toda e qualquer possível derrota.

O projeto de voar de Leonardo da Vinci deixou não poucas provas documentais: desenhos, estudos, anotações. Mas a concretização desse ato num “engenho volante” só ao Leonardo de Mário Cláudio seria dado viver, numa experiência que por ele é percebida como um modo de redenção dos seres e como uma prática amorosa entre erasta e erômeno, que naquele momento, e apenas em metáfora, surge enfim plenamente realizada em *Retrato de Rapaz*.

Aí deitados de bruços, e de maneira a articularem entre si o movimento das mãos, necessário à descolagem, mestre e discípulo ocupariam os diferentes níveis, Leonardo o superior, e Salai o inferior. [...] Alojaram-se nos lugares que lhes competiam, o pintor no mais elevado, e o moço no que se lhe subpunha, e houve uma trepidação como se a ventania em crescendo protestasse contra a arrogância de semelhante cometimento. [...] “Cá vamos, meu Filho, porque nada existe de mais digno das estrelas do que o amor de quem o sente como nós. [...] Olha lá no fundo, repara bem,

como são tristes, e como são inúteis os despojos da Batalha de Anghiari!” (RR, 77-8)

Não haverá, a meu ver, mais bela descrição para um orgasmo – ambos de braços, um sobre o outro, com as mãos livres para os movimentos desejados – do que esse planar vitorioso sobre a pequenez das coisas tangíveis, dos julgamentos objetivos, das referencialidades, das verdades tão comprováveis quanto banais a que Leonardo se refere com evidente ironia: “Dirão um dia que não conseguimos, mas cada voo a si mesmo se inventa, e nenhum se repete”. (RR, 79)

Só que o poder de enfeitiçar seu discípulo através de uma experiência que a tal ponto se assemelha ao ato amoroso não chega a gerar em Salai o espanto do conhecimento, possivelmente porque, ainda ali, o discípulo continuava a secundar o Mestre, voando em posição inferior, como um observador de coisas que não entendia, enquanto Leonardo, mais alto do que ele, orienta a sua vista desejando brindá-lo “com a mais sublime das lições”(RR, 78). Leonardo continua a ser o “sábio” que se debruça sobre a Toscana como se fora “sobre os seus livros, ou sobre as suas lentes”. É ainda ele quem explica, quem demonstra, quem faz ver, de tal modo que a euforia do voo não se traduz em saber efetivo para o aprendiz, incapaz até então de dar à luz, ou de fazer o parto do saber amoroso.

O resultado que sobrevém àquela ascensão orgástica se desenha na verdade em Salai como um movimento às avessas, uma “descida ao inferno”, espécie de catábase que, na narrativa de Mário Cláudio, coincide aliás com a inesperada aparição do outro discípulo, Francesco Melzi, advindo da aristocracia local, culto, educado, capaz de atrair, por evidente espelhamento, o interesse do Mestre e que, tanto na vida como no texto, herdará de Leonardo todos os seus bens. Abalado assim o tempestuoso núcleo de afeto que Salai mantivera, até então, de modo privilegiado com Leonardo, radicaliza-se no discípulo o descabro de uma orgiaca degradação, a que Leonardo assistia, “com um soluço na garganta”. Acentuam-se nesse momento as contradições do afeto do Mestre pelo “místico cordeiro demoníaco” (RR, 92), espécie de “Satanás escatológico” (RR, 93), e o moço aprendiz, exaurido pela vida devassa, parece chegar ao limiar da morte, assemelhando-se, na visão de Leonardo, aos fetos nascituros que “por essa época estudava na morgue do Hospital de Santo Spirito” (RR, 95).

Nesse momento o mestre teria ainda para com o seu discípulo um último aceno da salvação, oferecendo-lhe, depois do voo amoroso, o conforto inócuo de um Eros não fálico mas materno. Busca-o na mais profunda perdição pelas ruas de Roma, que o embriagava como “um teatro de delícias opulentas e de irresistíveis relaxações entremeadas pelo balanceio dos turíbulo exaladores do incenso (RR, 88-89) e, “deitando-se colado ao seu rapaz, incrustou-o em si como numa concha, envolvendo-o num abraço de transfusão do calor que a idade lhe consentia” (RR, 95). Salai, no entanto, furta-se a esse amor e, como um “cordeirinho que ninguém se lembrara de abater, balindo num desamparo, foi amochar aos pés da cama onde a respiração do mundo prosseguia. (RR, 95)

Essa segunda parte do romance, em que a experiência amorosa chega mesmo ao orgasmo, falha contudo, ainda uma vez, como modo de ensinamento da liberdade e do amor ou da liberdade no amor, de tal modo que só a terceira parte do romance – “O Anel” – dará conta, de forma mais aprofundada e conseguida, dos efeitos positivos de uma verdadeira maiêutica socrática. Sem oferecer um ensinamento (“A Lição”), sem tentar demonstrá-lo pela experiência (“O Voo”), será então o momento de fazer nascer no outro a disponibilidade para intuir ele próprio a verdade. Esta lhe chegará como um enigma a ser decifrado, em que o discípulo há de se expor ao espanto (*thauma*), passando portanto da *amathia* (nada saber mas crer que sabe) para a *sophia* (saber que nada sabe), único modo de olhar além.

O anel, eixo metafórico da terceira parte do romance *Retrato de Rapaz*, é o exemplo perfeito da alegoria benjaminiana, na medida em que, contrariamente ao símbolo unívoco cuja tradução deve ser descodificada, ela se vai desdobrando em sentidos mais complementares do que contraditórios que multiplicam os modos de acesso ao conhecimento. No romance, o anel é antes de tudo o presente que Leonardo envia a Salai, separados que estavam, um em Amboise outro em Florença. Esse estranho anel é uma espécie de “instalação”, diríamos hoje em linguagem contemporânea, uma circunferência formada por três víboras a morderem uma a cauda da outra, que chega às mãos do seu destinatário – “inclinado como era à crença na feitiçaria” – muito simbolicamente em plena sexta-feira da Paixão, em tempo portanto de morte e ressurreição. Esse espantoso enigma que obseda Salai leva-o, em gesto de demanda, ao mestre e ao manoir de Clos Lucé, a fim de entender a críptica mensagem.

A partir de então é como se a sua travessia enveredasse por uma série de delírios em que o estranho anel se multiplicaria em visões incompreensíveis: “um trio de raparigas de cabeça diademada por essas flores a que dão o nome de ‘chagas’” e que, evaporadas fantasmaticamente na festa da Paixão, reaparecem metamorfoseadas na casa do pintor, já agora diademadas por “um toucado de heras que se lhes apegassem aos cabelos, aquando da travessia de uma paisagem em ruínas”. Da aparente virtualidade de figuras fantasmáticas, ora por desaparecerem ora por reaparecerem refletidas num espelho convexo, o estranho trio ganha materialidade ao serem as raparigas convocadas por Leonardo para acompanharem seu antigo discípulo: “São as Três Graças que te recebem, meu Filho” e nesse momento Leonardo, como Sócrates, ousava colocar-se à beira do abismo, tocava ele próprio o limite da bruxaria, levando o discípulo às raias da suportação do incompreensível, ao limite de um vazio sem rede e sem maternidade. As três víboras ironicamente concebidas como as três graças⁴ radicalizam e concentram a experiência de todos os vícios, ou dos sete pecados capitais, como uma teia que obrigasse Salai a mergulhar num vórtice fatal a que ele parecia não poder escapar.⁵ Atravessava ele metonimicamente, nessa concentração temporal e espacial preparada teatralmente por Leonardo, toda uma vida de perdições a que se mantivera preso – gula, usura, luxúria, ira, inveja, preguiça, soberba – e que culmina com a aceitação passiva de um “anel” de casamento que o lançaria para sempre para dentro do círculo infernal da submissão aos vícios do corpo e às tentações libertinas da sociedade. Tocava ele em metonímia a prisão definitiva da alma e desta vez não seria a mão de Leonardo a reconduzi-lo para fora da perdição, mas a sua voz que, sem dar resposta ou oferecer saída, o adverte através de outro enigma que ou seria decifrado ou o devoraria para sempre.

Leonardo, nesse momento, já não tenta corrigir ou denunciar a perdição. Em lugar disso refere, numa fala esotérica, porque destinada nesse caso a um único ouvinte capaz de entendê-la, um modelo de amor da liberdade cuja descodificação necessitava da garantia de uma reminiscência partilhada, alo-

⁴Essas três mulheres diabólicas, fêmeas no cio, ironicamente referidas como as Três Graças aparecem duas vezes ilustradas no romance por desenhos de Leonardo – “Três figuras de raparigas dançando e estudo de cabeça” (1504-08) e “Cabeças grotescas” (1494-1510).

⁵“E eis que Salai cairia assim na teia de enganos das Três graças, ora visão impalpável, ora efectiva presença, manifestando-se por transparências sedutoras, ou por teias sem escapatória” (RR, 117).

jada na infância, como se este tempo primevo tivesse podido guardar ainda o substrato da alma, de que ele se esquecera, quando o corpo que tem a viera habitar, quando fora levado para fora da casa da mãe, quando entrara por via do desprezo do pai, num mundo que não era o seu:

“Admito-te tudo, meu Filho, menos que consintas na degradação dos pombos-correios, pobres deles, nascidos para a liberdade, e que amiúde fomos soltar das gaiolas nos mercados de Florença, quando aninhavam nos excrementos de que se lhes atascava a palha da cama, e de pata apertada pela anilha com que os perversos lhes controlavam o roteiro do voo”. (RR, 121)

Retrato de Rapaz, já o dissemos, é um romance sobre modos de ensinar e de aprender a liberdade como fundamento do amor. A travessia de suas etapas transforma o erasta e o erômeno, e constitui para ambos uma ascense na escala do conhecimento. Diante da fala de Leonardo a lembrar-lhe o gesto simbólico de libertação, Salai consegue enfim tirar a venda que o impedia de aceder à luz, desfazendo-se de todos os anéis, concretos e virtuais, como se só então percebesse que até aquele momento vinha vivendo, ele próprio, como um pombo-correio degradado já que, nascido para a liberdade, chafurdava na lama dos mais baixos instintos, preso pela anilha dos perversos que lhe controlavam o roteiro do voo, entre os quais – suprema ironia – não estavam apenas os gananciosos e os exploradores, os invejosos e os aproveitadores, mas também, paradoxalmente, o próprio artista-amante que infere, ali mesmo, a necessidade de deixar seu erômeno recuperar o fio da vida que se romperá quando abandonara há quase 40 anos o seu mundo da terra e de intimidade com a terra para ir habitar o desejo de um outro que o recebia para educá-lo.

O adolescente perpétuo corou perante desta diatribe [...] e retirou o anel com a ligeireza de quem nunca o houvesse enfiado. E só nesse momento ascenderia ele à absoluta contemplação dos objetivos do Homem, expressos na oferta da macabra coroa de víboras. Não se tratara de facto de o atrair a uma funesta dança de perversidades femininas, nem de reiterar a angústia que nele provocara a cegueira do menino que num dia de Florença tomara sob sua égide. O estranho artefacto simbolizava na realidade a

tragédia que iria fulminar o que saíra de Oreno, e não para que o adentrassem na arte da pintura, mas para trabalhar para um amo ilustre. (RR, 122)

A figura de Leonardo, tal como a concebe Mário Cláudio, pressupõe dois atributos comumente atribuídos a Sócrates: ele é o *bruxo*, que enfeitiça, e a *parteira* que deixa que o outro dê à luz. Desfazia-se ali a relação de poder entre mestre e aprendiz, como a garantir que o conhecimento verdadeiro não é ensinável, mas nasce sempre de uma revelação que tem obrigatoriamente que partir do pasmo que ilumina.

O fecho do romance é todo ele de revelações. Ele se centra no cuidado de Salai diante da decadência sem retorno de Leonardo, cuja morte acompanha até o fim, quando a prevê em sonho, o que lhe permite então partir antes mesmo que ela acontecesse na sua degradante fisicalidade: “Fugiu por fim à morte que invadia o que lhe talhara a vida, não como desistem os covardes que não podem amar, mas como os heróis que entregam o coração para além da caducidade dos dias” (RR, 130). E parte para recuperar a origem da vida que lhe fora roubada, outra vez homem da terra, para viver numa “hortazinha de Milão” que o amado e sábio pintor lhe deixara como única herança.

Nenhuma biografia seria capaz de explicar o gesto paradoxal do artista que deixa ao orgulhoso e jovem secretário – Francesco Melzi – todos os seus bens materiais. Só o romance justifica uma outra lógica, não contábil mas amorosa, que o fazia legar ao sempre amado Salai “a condição de camponês sem cheta, livre porém, e alodial, capaz de talhar o seu destino sem o impedimento de coisas e loisas, e limpo do medo de vir a perdê-las” (RR, 135). Só um romance, como este *Retrato de Rapaz*, seria capaz de restituir a lógica do delírio de um artista que morre ao fazer sua declaração de amor, dirigindo-se apenas virtualmente a Francisco I^o, rei de França, necessariamente concebido pela

⁶A biografia de Leonardo reserva a Francisco I o lugar do amante da arte, do mecenas protetor do artista, que o convida a viver em França, junto ao seu castelo de Amboise. Contudo sabe-se que o rei, que o visitava com frequência, não esteve presente no momento da morte. Mas a cena entrevista por Mário Cláudio não nasce de uma fantasia falaciosa, já que a ideia de Leonardo ter morrido nos braços do rei fora tornada célebre no quadro de François Guillaume Ménageot (XVIII) e posteriormente no de Ingres (XIX). Assim, Mário Cláudio joga em duplo registro: o da verdade e o da ficção inscrevendo um encontro não acontecido mas já previsto em imagens que lhe facultaram a criação.

narrativa como um interlocutor sem face, de modo a permitir que o artista visse nele, refletida, a imagem do amante de sua vida:

“Meu Filho”, foi balbuciando o velho, e os que os rodeavam deduziram que não se dirigia ele ao monarca que acorrera a ampará-lo no fim de uma viagem, e no início de uma outra. “Meu Filho, retomou o sábio, e prosseguiu, “voltaste para atravessar, guiado por mim, as águas deste rio, e não no corpo em que ainda ficas, uma vez acenado o eterno lenço da memória, erguidos ao céu os olhos que não divisam o além, e enxugada a lágrima que por si mesma secaria. [...] Nunca na verdade abandonaste esse que te foi casa e janela do mundo, messe e colheita, cama e sombra, olhar e livro da vida, cárcere e paisagem, festa e mudez. [...] “meu Filho, meu Companheiro”, meu Irmão, meu Eu, meu Tudo” (RR, 132-3).

Retrato de Rapaz perverte a biografia de dentro da biografia: faz voar um engenho volante que tinha sido apenas a hipótese de um sonho; mas mais que isso, inventa pelo “logro magnífico”⁷ da literatura, nos vazios que a história factual não conseguiria recuperar, senão a verdade (que não seria sua pretensão), uma verossimilhança que obriga o nosso pacto de leitura a alargar consideravelmente o conceito de realismo. A biografia passa a ser assim um gênero maravilhosamente impuro quando atravessada pelo gozo da literatura.

Neste ano de 2015, que é também o do centenário do nascimento de Roland Barthes, permitam-me evocar a proposta com que ele encerra a sua aula inaugural no Collège de France, aposta ética sobre o ato de ensinar em que se podem ler, sem temor de truncá-la, os três ingredientes com que a literatura consegue deslocar o fascismo genológico sobre a pureza gêneros e sobre a autoridade da asserção documental, em sua pretensa apreensão de verdade: “nenhum poder, um pouco de saber e o máximo de sabor possível”.

⁷BARTHES, R. Aula. São Paulo, Cultrix. (Trad. Leyla Perrone-Moisés), s/d.

Nota Biobibliográfica

Teresa Cristina Cerdeira é professora titular de Literatura portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), atuando com ênfase nos séculos XX e XXI, sobretudo em temas relacionados à intertextualidade, relações intersemióticas, autobiografia, literatura e história. Foi regente da Cátedra Jorge de Sena e editora da Revista *Metamorfoses*. Pesquisadora do CNPQ. Autora dos seguintes Livros de Ensaio: 1. *José Saramago: Entre a história e a ficção, uma saga de portugueses*. Lisboa, Dom Quixote, 1987; 2. *O Averso do Bordado*. Lisboa, Caminho, 2000; 3. *A Tela da Dama*. Lisboa, Presença, 2013; 4. *A Mão que escreve*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra/Leya, 2014. Organizadora e co-organizadora de 3 coletâneas de ensaios: 1. em homenagem a Cleonice Berardinelli: *Cleonice, clara em sua geração*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1990; 2. sobre Helder Macedo: *A Experiência das Fronteiras*. UFF, Niterói. 2002; 3. em homenagem a Helder Macedo. *A Primavera toda para ti*. Lisboa, Presença. 2004.

Galeria de Imagens



Paulina Fonseca

Exposição



Paulina Fonseca, in *Tipografia: Exposição Mário Cláudio*, Disponível em <https://paulinafonseca.myportfolio.com/tipografia-exposicao-mario-claudio> [acedido a 25-12-2016]. Tal como explica a própria autora destas imagens: “Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do meu estágio curricular, numa unidade de investigação inserida no curso de mestrado de Design Multimédia, Universidade da Beira Interior, proposto pela Professora Doutora Carla Sofia Gomes Xavier Luís, uma das organizadoras do “Colóquio Internacional: Vida e Obra de Mário Cláudio”. Neste caso, o meu papel foi criar imagens para uma exposição, com o tema base do último livro do autor: *Astronomia*, uma autobiografia ficcional”.

Vida e Obra de Mário Cláudio, pp. 297-319.



O Colóquio Internacional Vida e Obra de Mário Cláudio nos *Media*

Centro de Estudos Mário Cláudio

Colóquio Internacional Vida e Obra de Mário Cláudio – Novembro de 2015

Disponível em

<http://cemarioclaudio.blogspot.pt/2015/11/coloquio-internacional-vida-e-obra-de.html>



A Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (Covilhã) acolheu, nos dias 12 e 13 de novembro de 2015, o Colóquio Internacional Vida e Obra de Mário Cláudio. Este evento, que celebra os mais de quarenta anos de trabalho literário do escritor contemporâneo Mário Cláudio, organizado por Carla Sofia Luís, Alexandre Luís, Miguel Real, André Barata, Gabriel Magalhães e Martinho Soares e com o competente e ótimo auxílio de uma vasta equipa que vai deste a Secretária da Faculdade, Dr.^a Mércia, a todos os Funcionários do CREA, passando ainda pelos alunos do Curso e do Núcleo de Ciências da Comunicação, teve o apoio financeiro da Faculdade de Artes e Letras da UBI (na pessoa do Professor Doutor Paulo Serra), do Departamento de Letras da Universidade da Beira Interior (na pessoa do Professor Doutor Paulo Osório) e do Centro de Investigação LabCom.IFP da UBI (nas pessoas dos Professores Doutores João Carlos Correia e Paulo Serra). A Câmara Municipal da Covilhã, a Câmara Municipal de Belmonte (Empresa Municipal de Belmonte) e os Vinhos Dois Ponto Cinco (Belmonte, Caria) contribuíram com um importante apoio logístico e com a oferta de certos produtos regionais.

Além do próprio escritor homenageado, que se mostrou muito sensibilizado com o presente colóquio, tendo participado ativamente nos trabalhos, em concreto no dia 13, marcaram ainda presença alguns dos grandes especialistas da obra claudiana, oriundos de diversas Universidades de Portugal, Brasil, França e Itália, a saber: Agnès Levécot (Universidade Sorbonne

Nouvelle – Paris 3), Álvaro Manuel Machado (Universidade Nova de Lisboa), Ana Paula Arnaut (Universidade de Coimbra e Centro de Literatura Portuguesa), Brunello de Cusatis (Università Degli Studi di Perugia), Carla Sofia Gomes Xavier Luís (Universidade da Beira Interior e LabCom.IFP), Daniel-Henri Pageaux (Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Gabriel Magalhães (Universidade da Beira Interior e CEC da Universidade de Lisboa), João Morgado (escritor), José Vieira (Universidade de Coimbra), Manuel Frias Martins (Universidade de Lisboa), Maria Luisa Cusati (Cônsul Honorária de Portugal em Itália), Maria Theresa Abelha Alves (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Martinho Soares (Universidade Católica Portuguesa/CLEPUL), Miguel Real (Centro de Literaturas e Culturas Europeias e Lusófonas da Universidade de Lisboa), Mozair Salomão Bruck (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais), Paulo de Jesus (Universidade Portucalense/CFUL), Tânia Moreira (Universidade do Porto), Teresa Cristina Cerdeira da Silva (Universidade do Rio de Janeiro/CNPQ).

De resto, convém mencionar que a ligação deste escritor à Universidade da Beira Interior, como refere Gabriel Magalhães, remonta ao ano de 2004, sendo que marcou presença na segunda edição do congresso de Literatura e Cultura no Espaço Ibérico. Voltou a visitar esta instituição, concretamente a 13 de maio de 2005, num evento que o juntou a António Colinas. No seguimento destes dois acontecimentos, Ana Belén Cao Míguez, docente do Departamento de Letras da UBI, concluiu uma tradução para o espanhol do romance *Gêmeos*. Posteriormente, Carla Sofia Luís realizou, na UBI, a primeira tese de doutoramento feita em Portugal sobre o escritor, sob a orientação dos Professores Doutores João Malaca Castelleiro e Gabriel Magalhães. O lançamento da publicação desta tese aconteceu a 12 de abril de 2013 na BMEL, na cidade da Guarda, colóquio que contou com a participação do escritor Mário Cláudio e do qual resultou o livro Mário Cláudio e a Portugalidade, Edições Fénix (apresentado durante esta homenagem). Por fim, nas Jornadas organizadas na Universidade Portucalense, Porto, no dia 12 de maio de 2015, foi delineada a intenção de levar a cabo um evento com uma dimensão internacional que juntaria diversos especialistas da obra claudiana. E eis que a 12 e 13 de novembro de 2015, num clima soalheirento, se concretizou tal intenção que será eternizada através de mais uma publicação. Além das profícuas comunicações, de uma pequena exposição interativa sobre a vida e obra do escritor, de um ponto de venda de livros, da responsabilidade da Leya, foram ainda, neste colóquio internacional realizado na UBI, apresentados os livros *Astronomia*, autobiografia ficcional de Mário Cláudio, e *Mário Cláudio e a Portugalidade* (coordenação de Carla Sofia Luís, Alexandre Luís e Miguel Real), obra coletiva sobre o escritor que veio, como refere Alexandre Luís, aquando da sessão de encerramento, solidificar o papel central que a Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior tem vindo a desempenhar, a nível Nacional e Internacional, no âmbito da promoção dos estudos claudianos.

Publicado 20th November 2015 por Centro de Estudos Mário Cláudio

Etiquetas: 2015 mário cláudio ubi



Fonte: Jornal *O Interior*, 26 de novembro de 2015, p. 13.

À nossa volta

Covilhã

Vida e Obra

de Mário Cláudio

A 12 e 13 de Novembro, vai decorrer na Universidade da Beira Interior, Covilhã (Anfiteatro da Parada), o Colóquio Internacional Vida e Obra de Mário Cláudio. Este evento, que celebra os mais de 40 anos de trabalho literário de “uma das mais brilhantes mentes da cultura portuguesa contemporânea”, dando continuidade a um outro de menores dimensões realizado a 12 de Abril de 2013 na BMEL, Guarda, é organizado por Carla Sofia Luís, Alexandre Luís, Miguel Real, André Barata, Martinho Soares, Gabriel Magalhães e tem o apoio do Departamento de Letras da UBI, do Centro de Investigação LabCom.IFP, bem como do CLEPUL. Esta iniciativa, além do próprio escritor homenageado, contará com a presença de alguns dos maiores especialistas da obra Cláudia (oriundos de diversas Universidades de Portugal, Brasil, França e Itália), com o lançamento dos livros *Mário Cláudio e a Portugalidade* (coordenação de Carla Sofia Luís, Alexandre Luís e Miguel Real) e *Astronomia*, autobiografia ficcional de Mário Cláudio, com uma pequena exposição sobre a vida e obra do escritor, com a exibição do filme documental sobre *Tocata para Dois Clarins* e ainda com um ponto de venda de livros.

Fonte: Jornal *A Guarda*, 15 de outubro de 2015, p. 6.

Vida e Obra de Mário Cláudio recordada

A Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior (Covilhã) acolheu, nos dias 12 e 13 de Novembro o Colóquio Internacional Vida e Obra de Mário Cláudio. Este evento, que celebra os mais de quarenta anos de trabalho literário do escritor contemporâneo Mário Cláudio, organizado por Carla Sofia Luís, Alexandre Luís, Miguel Real, André Barata, Gabriel Magalhães e Martinho Soares. Além do próprio escritor homenageado, que se mostrou muito sensibilizado



com o presente colóquio, tendo participado activamente nos trabalhos, em concreto no dia 13, marcaram ainda presença alguns dos grandes especialistas da obra claudiana, oriundos de diversas Universidades de Portugal, Brasil, França e Itália.

De resto, convém mencionar que a ligação deste escritor à UBI, como refere Gabriel Magalhães, remonta ao ano de 2004, sendo que marcou presença na segunda edição do congresso de *Literatura e Cultura no Espaço Ibérico*. ||

||Escritor mostrou-se sensibilizado com a homenagem de que foi alvo||

Fonte: Jornal *Notícias da Covilhã*, 26 de novembro de 2015, p. 15.

COLÓQUIO

Vida e Obra de Mário Cláudio

A UBI acolheu nos dias 12 e 13 o colóquio Vida e Obra de Mário Cláudio, mais de 40 anos de trabalho literário de uma das mais brilhantes mentes da cultura portuguesa contemporânea. Organizado por Carla Sofia, Alexandre Luís, Miguel Real, André Barata, Martinho Soares, Gabriel Magalhães, com o apoio do Departamento de Letras, do LabCom.IFF e do CLEPUL, contou com especialistas de universidades de Portugal, Brasil, França e Itália. O programa incluiu o lançamento de livros de Mário Cláudio, bem como uma exposição sobre a vida e obra do escritor, exibição do filme documental sobre Tocata para Dois Clarins e ainda com um ponto de venda de livros.

Fonte: *Jornal do Fundão*, 19 de novembro de 2015.

Colóquio Internacional Vida e Obra de Mário Cláudio

Mónica Simão e Urbi · quarta, 18 de novembro de 2015 · UBI

Os mais de 40 anos de trabalho literário de Mário Cláudio estiveram em debate na Faculdade de Artes e Letras num Colóquio Internacional sobre a vida e obra de um dos "mais importantes escritores da cultura portuguesa contemporânea".



O escritor Mário Cláudio

46

[Facebook](#)

0

[Email](#)

0

[Twitter](#)

51

[LinkedIn](#)

727 visitas

O Colóquio Internacional Vida e Obra de Mário Cláudio juntou na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior os principais e maiores especialistas na obra claudiana. Durante dois dias foram muitos os temas abordados mas sempre com o mesmo denominador, "um dos mais importantes escritores da cultura portuguesa contemporânea".

O evento, que celebra os mais de quarenta anos de trabalho literário do escritor, foi pensado depois de um colóquio de menor dimensão, que ocorreu em 2013 na Biblioteca Eduardo Lourenço, na Guarda, e que deu origem a um livro sobre Mário Cláudio. Carla Sofia Luís, uma das organizadoras do evento, realça que "havia uma enorme intenção de se fazer um evento de maiores dimensões dedicado a este escritor. Juntámos o útil ao agradável, unimos esforços e assim surgiu este evento na Universidade da Beira Interior".

A vontade dos docentes da UBI era grande e o facto de ter sido na instituição que, no contexto nacional, surgiu a primeira tese de doutoramento sobre Mário Cláudio, foi apenas mais um motivo que reforçou a importância de realizar um evento de maior dimensão sobre o escritor.

Os organizadores realçaram que o trabalho de Mário Cláudio fala por si, mas lembraram a importância de prestar reconhecimento aquele que consideram ser uma figura incontornável da literatura portuguesa, ao lado de nomes como Augustina Bessa Luís, Virgílio Ferreira, entre outros. "Temos a convicção de que as homenagens devem ser feitas em vida, os homenageados devem sentir-se acarinhados, devem ter oportunidade de ver o seu trabalho acarinhado e reconhecido", referiu Carla Sofia Luís.

Além das várias comunicações acerca da vida e obra de Mário Cláudio, o colóquio contou também com a exibição do documentário "Os dias de Mário Cláudio, Tocata em Fuga" e com a apresentação dos livros "Mário Cláudio e a Portugalidade", escrito por vários docentes da UBI mas também de outras universidades, e "Astronomia", o mais recente romance do autor.

Mário Cláudio esteve presente no segundo dia do colóquio, que contou também com investigadores e docentes vindos de três universidades do Brasil, mas também de Itália e França, o que acabou por mostrar a expressão e a importância da obra claudiana. Carla Sofia não tem por isso dúvidas que foi um "colóquio internacional de muita qualidade tendo em conta a excelência dos investigadores envolvidos". Foi também por isso que a organização decidiu que "não há conferências, é tudo comunicações, tentámos não fazer distinções na medida em que realmente os especialistas da obra claudiana são reconhecidos", esclarece a docente da UBI.

Carla Sofia Luís, autora da primeira tese feita em Portugal sobre o autor não esteve sozinha na organização do evento, que contou também com Alexandre Luís, Miguel Real, André Barata, Martinho Soares, Gabriel Magalhães e o apoio do Departamento de Letras da UBI, do Centro de Investigação LabCom.IFP, e do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas Europeias (CLEPUL).

Depois da presença na UBI, o escritor Mário Cláudio vai continuar pela Beira Interior, participando entre os dias 20 e 22 de novembro no Diaspora - Festival Literário de Belmonte.

Palavras-chave/Tags:

[Mário Cláudio](#) [Colóquio](#)
[Internacional](#) [Vida e Obra](#)

Fonte: *Urbi et Orbi*, 26 de novembro de 2015.

Disponível em www.urbi.ubi.pt/pag/14542. Consultado em 26-11-2015.

CULTURA

OBRA CLAUDIANA DISTINGUIDA NA UBI

A faculdade de artes e letras da universidade da Beira Interior homenageou Mário Cláudio com a realização de umas jornadas dedicadas à vida e à obra do escritor. Uma iniciativa que contou com a presença de vários especialistas nacionais e internacionais e onde foram abordados aspectos específicos da obra de um dos autores que é apontado como sendo um dos maiores vultos da cultura portuguesa contemporânea.

Por Nuno Miguel em 13 de Nov de 2015

Mário Cláudio é o pseudónimo literário do escritor Rui Manuel Costa, que ao longo da sua carreira já venceu por duas vezes o grande prémio de romance e novela da associação Portuguesa de escritores. Foi prémio Pessoa em 2004 e venceu o prémio literário "Virgílio Ferreira" em 2008. Carla Luis, responsável da comissão organizadora destas jornadas, refere que "a imponência da sua obra justifica este e muitos outros eventos científicos, muitas mais publicações e muitas outras homenagens. As suas publicações espalham-se pelos mais variados géneros, como a poesia, a biografia, o romance, o teatro, o conto, a crónica, a novela ou a



literatura infantil que lhe valeram um enorme número de prémios arrecadados e a sua distinção como um dos maiores vultos da nossa cultura".

A docente da universidade da Beira Interior refere que a realização desta homenagem na universidade da Beira Interior faz todo o sentido "foi na UBI que foi redigida e defendida em Portugal a primeira tese de doutoramento sobre este escritor; além disso nós temos a convicção de que as homenagens devem ser feitas em vida e os homenageados devem sentir-se acarinhados e devem ter oportunidade de ver o seu trabalho valorizado e reconhecido".

Fonte: *Rádio Cova da Beira*, 26 de novembro de 2015.
Disponível em www.rcb-radiocovadabeira.pt/pag/29738.
Consultado em 26-11-2015.

Fotografias do Evento¹



Fig. 1 – Sessão de Abertura

Vice-Reitor da Universidade da Beira Interior, Doutor João Canavilhas; Representante do CLEPUL, Doutor Miguel Real; Representante da Comissão Organizadora do evento, Doutora Carla Sofia Luís.



Fig. 2 – Sessão de Abertura

Presidente da Câmara Municipal de Belmonte, Dr. António Dias Rocha; Vice-Reitor da Universidade da Beira Interior, Doutor João Canavilhas; Representante do CLEPUL, Doutor Miguel Real; Representante da Comissão Organizadora do evento, Doutora Carla Sofia Luís.



Fig. 3 – Sessão de Abertura

Vice-Presidente da Faculdade de Artes e Letras, Doutor Alexandre Luís; Presidente do Departamento de Letras, Doutor Paulo Osório; Vereador da Cultura da Câmara Municipal da Covilhã, Dr. Jorge Torrão; Presidente da Câmara Municipal de Belmonte, Dr. António Dias Rocha; Vice-Reitor da Universidade da Beira Interior, Doutor João Canavilhas.

¹A leitura das figuras será sempre feita da esquerda para a direita.



Fig. 4 – Sessão de Encerramento
Gabriel Magalhães, Martinho Soares, Mário Cláudio, Carla Sofia Luís, Alexandre Luís.



Fig. 5 – 1.º painel
Gabriel Magalhães, Miguel Real, Álvaro Manuel Machado, Daniel-Henri Pageaux.



Fig. 6 – 1.º painel
Álvaro Manuel Machado, Daniel-Henri Pageaux.



Fig. 7 – 2.º painel

Miguel Real, André Barata, Ana Paula Arnaut, Teresa Cerdeira.



Fig. 8 – Apresentação de Livros – 3.º painel

Gabriel Magalhães, Álvaro Manuel Machado, Mário Cláudio, Maria Luisa Cusati, Martinho Soares.



Fig. 9 – Apresentação de Livros – 3.º painel

Mário Cláudio.



**Fig. 10 – Apresentação de Livros –
3.º painel**
Mário Cláudio.



**Fig. 11 – Apresentação de Livros –
3.º painel**
Álvaro Manuel Machado, Mário
Cláudio.



**Fig. 12 – Apresentação de Livros –
3.º painel**
Mário Cláudio e Maria Luisa Cusati.



Fig. 13 – 5.º painel

Mozair Salomão Bruck, Urbano Sidoncha, Maria Theresa Abelha Alves, Bunello de Cusatis.



Fig. 14 – 5.º painel

Mozair Salomão Bruck, Urbano Sidoncha.



Fig. 15 – 6.º painel

Paulo de Jesus, Martinho Soares, Manuel Frias Martins, João Morgado.



Fig. 16 – 6.º painel

Paulo de Jesus, Martinho Soares, Mário Cláudio, Manuel Frias Martins, João Morgado.



Fig. 17 – 6.º painel

Martinho Soares, Manuel Frias Martins, João Morgado (na mesa); Mário Cláudio a participar na Sessão de debate do 6.º painel; Alexandre Luís, Carla Sofia Luís na Assistência.



Fig. 18 – 6.º painel

Mário Cláudio a participar na sessão de debate do 6.º painel; Gabriel Magalhães, Carla Sofia Luís, Alexandre Luís na Assistência.



Fig. 19 – 6.º painel

Mário Cláudio a participar nas sessões de debate, Paulo de Jesus e Martinho Soares.



Fig. 20 – 7.º painel

Teresa Carvalho, Gabriel Magalhães, Carla Sofia Luís.



Fig. 21

Mário Cláudio na Sessão de Autógrafos.



Fig. 22 – 7.º painel
Ana Paula Arnaut nas Sessões de Debate.



Fig. 23
Alexandre Luís, Carla Sofia Luís e Mário Cláudio na Assistência.



Fig. 24
Alexandre Luís, Carla Sofia Luís, Mário Cláudio, Gabriel Magalhães na Assistência.



Fig. 25
Brunello de Cusatis, André Barata,
Urbano Sidoncha e Idalina Sidoncha
na Assistência.



Fig. 26
Teresa Cerdeira, Maria Theresa
Abelha Alves, Ana Paula Arnaut e
José Vieira na Assistência.



Fig. 27
Paulo de Jesus, Martinho Soares, Tâ-
nia Moreira, André Barata, Teresa
Cerdeira, Ana Melo, Agnès Levécot
e João Morgado na Assistência.



Fig. 28
Maria Theresa Abelha Alves e Teresa Cerdeira na Assistência.



Fig. 29
Brunello de Cusatis na Assistência.



Fig. 30
Paulo de Jesus, Gabriel Magalhães, Mário Cláudio, Carla Sofia Luís, André Barata e Martinho Soares na Assistência.



Fig. 31
Daniel-Henri Pageaux e Mozair
Bruck na Assistência.



Fig. 32
Filomena Oliveira e Mércia Pires na
Assistência.



Fig. 33
Mário Cláudio e Teresa Cerdeira no
jantar do Colóquio.



Fig. 34
Maria Theresa Abelha Alves e Carla
Sofia Gomes Xavier Luís no almoço
do Colóquio.



Fig. 35
Agnès Levécot e Teresa Cerdeira no
almoço do Colóquio.



Fig. 36
Lizandra Maravilha e Ana Melo
(alunas do Núcleo de Ciências da
Comunicação que auxiliaram na
organização do Colóquio).



Fig. 37
Venda de Livros de Mário Cláudio
(Leya).



Fig. 38
Imagens alusivas à Vida e Obra de
Mário Cláudio expostas no átrio de
acesso ao anfiteatro onde decorreu o
Colóquio.



Fig. 39
Assistência.