

O FINO TECER DE “RETALHOS VARIADOS” EM *TOCATA PARA DOIS CLARINS*, DE MÁRIO CLÁUDIO

THE FINE WEAVING OF “VARIOUS PATCHES” IN *TOCATA PARA DOIS CLARINS*, BY MÁRIO CLÁUDIO

*Mariana Caser da Costa*¹

RESUMO

O romance *Tocata para dois clarins*, publicado em 1992 por Mário Cláudio, coerente com o conjunto da obra do escritor, é espaço de um profícuo diálogo entre a literatura e outras manifestações artísticas. Nele, a história do casal formado por António e Maria, que remete à biografia do próprio Mário Cláudio, revisita o período estadonovista português, contudo, lançando mão de artifícios para a tessitura de enredos que buscam subverter a dureza dos clarins do sistema salazarista. Este artigo, ao visitar o romance da década de 1990 do século passado, pretende destacar os “retalhos variados” que o compõem, demonstrando, a partir da contemporaneidade das discussões por ele provocadas, uma reflexão sobre o papel da literatura na representação do real e nas possibilidades criativas de sua re-elaboração. Esses “retalhos”, a saber, a música, a fotografia, a escultura, a arquitetura e a própria literatura, têm destaque à luz de consagradas leituras críticas do texto marioclaudio, como aquelas empreendidas por Maria Theresa Abelha Alves, Teresa Cerdeira e Dalva Calvão. Além disso, fundamentam esta proposta teóricos das relações dialógicas entre a literatura e outras artes, tais como Karl Erik Schøllhammer, Alberto Manguel e Aguinaldo José Gonçalves, que passam, evidentemente, pelo incontornável nome de G. E. Lessing. Renunciando ao ineditismo de seu objeto de leitura, este artigo recupera textos do passado recente para realçar o caráter metalinguístico, autorreflexivo e (auto)irônico da produção literária portuguesa do pós-74, de que Mário Cláudio é representante.

PALAVRAS-CHAVE: *Tocata para dois clarins*. Mário Cláudio. Literatura portuguesa contemporânea. Literatura e outras artes. Ironia.

ABSTRACT

The novel *Tocata para dois clarins*, published in 1992 by Mário Cláudio, coherent with the whole of the writer's work, is a place where a fruitful dialogue between literature and other artistic manifestations happens. In it, the story of the couple António and Maria, which refers to the biography of Mário Cláudio himself, revisits the Portuguese Estado Novo period, however, using artifices for the weaving of plots that seek to subvert the harshness of the trumpets of the Salazarist system. This article, by revisiting the novel from the 1990s of the last century, intends to highlight the "various patches" that compose it, demonstrating, from the contemporaneity of the discussions provoked by it, a reflection on the role of literature in representation of the reality and in the creative possibilities of re-elaborating it. These "patchworks", namely music, photography, sculpture, architecture and literature itself, stand out in the light of consecrated critical readings of the Marioclaudian text, such as those undertaken by Maria Theresa Abelha Alves, Teresa Cerdeira and Dalva Calvão. Furthermore, this proposal is based on theorists of dialogic relations between literature and other arts, such as Karl Erik Schøllhammer, Alberto Manguel and Aguinaldo José Gonçalves, who obviously go by the unavoidable name of G. E. Lessing. Renouncing the novelty of its object of reading, this article recovers texts from the recent past to highlight the metalinguistic, self-reflective and (auto)ironic character of the Portuguese literary production of the post-74, of which Mário Cláudio is a representative.

KEYWORDS: *Tocata para dois clarins*. Mário Cláudio. Contemporary Portuguese literature. Literature and other arts. Irony.

É como se o texto que se escreve já estivesse escrito e a função do autor fosse apenas transcrevê-lo. Tenho muito essa sensação: não sei o que está no texto, mas tenho o ritmo, aquilo a que se pode chamar a musicalidade do texto. Isso está dentro e é pré-existente ao texto. Parece um conceito muito platónico, mas tenho essa noção. Vejo a escrita como uma espécie de palimpsesto, um texto escrito sobre outro texto que já existe, mas que não é imediatamente visível (CLÁUDIO. *In*: RIBEIRO, 2004).

As reflexões acerca do carácter visual da literatura não são recentes: sabe-se que, desde remotos tempos, artistas partilham códigos e conceitos, num gesto mútuo de inspiração que favorece a repercussão, na história e na crítica de arte, do diálogo entre obras visuais e verbais. Desafiadas a extrapolar suas funções iniciais – a "fala" e a "mudez" esperadas, respectivamente, de texto e imagem –, as diversas linguagens artísticas tangenciam-se em ricos gestos intersemióticos que parecem prementes ao labor da arte. Sendo assim, a inspiração, de mãos atadas às da criatividade e do fazer artístico, tem lugar especial nas galerias babélicas² daquilo que André Malraux denomina o "museu imaginário"³. Quanto às artes verbais, especificamente, pode-se dizer, com Roland Barthes, nas palavras de Teresa Cerdeira, que

um texto é sempre mais que ele mesmo, porque conjuga no corpo da escrita a escrita de outros, porque se cruza sempre com outros textos, porque guarda na sua voz a presença de outras vozes, de tal modo que entre leitura e escrita a passagem é não apenas fluida, mas se faz também como um grande mar que absorve e devolve, transformados, os dejetos da cultura, num imenso e desejável contrabando, ecos concertados de vozes numa Babel feliz (CERDEIRA, 2014, p. 19-20).

Em termos críticos, a obra sobre o *Laocoonte*, de Gotthold Ephraim Lessing, publicada em 1766, exerceu relevante influência no pensamento estético alemão e europeu. O longo ensaio, posicionando-se contrariamente à similitude entre as artes visuais e as literárias, defende a existência de fronteiras bem delimitadas entre poesia e pintura a partir de um estudo comparativo de duas obras de arte: a cena descrita no Canto II da *Eneida*, de Virgílio, e o conjunto escultórico composto por seis peças de mármore que foi descoberto em Roma, quase 300 anos antes da publicação da obra. Remontando à Antiguidade e mantendo-se a relevância das discussões por ele levantadas, Lessing, autor do século XVIII, é leitura obrigatória aos estudos interartísticos, especialmente no que diz respeito à relação entre as artes visuais e verbais. Contemporaneamente, Karl Erik Schøllhammer afirma isto que podemos estender às relações estabelecidas entre imagem e palavra: “as imagens visíveis e invisíveis, as metamorfoses do olhar e o papel do visível na experiência vão entretecendo, através do labirinto de sua obra, o fio de Ariadne que estende sobre ela uma inquietante coerência interna” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 79). O autor destaca o fascínio da literatura dos nossos dias pelo universo visual, coadunando o poder que a palavra tem de despertar no leitor imagens mentais, que tanto se alimentam de suas experiências pessoais quanto da bagagem cultural imagética que ele carrega enquanto ser social.

De forma análoga, em *Leindo imagens*, Alberto Manguel fala sobre arte ao público leigo, mas não por isso aborda o tema de maneira inocente ou descompromissada. Ao contrário, ele persegue, no decorrer dos capítulos, pistas imagéticas deixadas sob diversas formas: como narrativa, ausência, enigma, testemunho, compreensão, pesadelo, reflexo, violência, subversão, filosofia, memória e teatro. Reivindicando ao espectador comum “a responsabilidade e o direito de ler essas imagens e essas histórias” (MANGUEL, 2001, p. 11), Manguel nos lembra de que as imagens que povoam o imaginário de cada um de nós se desdobram em uma “multiplicidade de espirais infinitesimais em cujas moléculas” estariam contidos “cada um de nossos traços e tremores” (*Ibidem*, p. 316). Termina destacando que o sentimento que nos arrebatava quando estamos na companhia de uma obra de arte parece fugir a essa constelação mental, estando “além do alcance de quase qualquer livro” (*Idem*).

Aguinaldo José Gonçalves, em importante artigo intitulado “Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações”, diz ser necessário haver um rigor nas comparações percebidas entre as artes, e que elas devem ser mais que meras analogias. Segundo ele, “todo

pensamento que se dispõe a adentrar devidamente as esferas do estético, sobretudo a estética da palavra, acabará por defrontar-se com o universo dos demais sistemas (GONÇALVES, 1997, p. 60).

Assim, o terreno labiríntico da literatura, propício à convivência entre múltiplos códigos e gêneros, constitui-se de veios comunicantes em que jogos de atração e repulsa, diálogo e rompimento, avanços e retornos favorecem que questões como a *mimesis/ imitatio*, a *ekphrasis*, as releituras e menções a personagens e obras de arte pertencentes a diferentes gêneros e períodos tenham lugar. Nesse profícuo solo acontece o inestimável encontro entre a recepção da obra e os signos da arte, conforme preconiza Deleuze. Gonçalves relembra que Paul Valéry, “ao descrever o sistema plural de Leonardo da Vinci e sobre ele refletir, [...] estava refletindo sobre seu próprio sistema, também plural” (GONÇALVES, 1997, p. 61).

No âmbito da literatura portuguesa contemporânea, a meada ficcional que costura o conjunto da obra de Mário Cláudio revela um recorrente movimento de escrita daquilo que, nas palavras do próprio artista, “mais do que biografia”, pode-se dizer que seja “psico-sociobiografia. Ou biografia da alma. Alma das coisas e dos indivíduos. Do tempo” (CLÁUDIO *apud* ÁRVORE *et al.*, 1999, p. 22). Circulando entre uma diversidade de gêneros, mas, sobretudo, debruçando-se sobre a escrita de romances, seu trajeto como homem de letras visita os nomes e o trabalho de artistas portugueses, portugueses ou de notável relevo no cenário da cultura europeia, local a partir de onde fala, estabelecendo-se na companhia desses pares. Assim, de maneira coerente, fazendo confluírem, nas letras, figuras (ora famosas, ora nem tanto) e lugares que remetem sobretudo ao Norte de Portugal, de onde o escritor é natural, valendo-se, para isso, de um rigoroso trabalho de pesquisa, a literatura marioclaudiana propõe uma profunda reflexão acerca da função da arte, de seu caráter lúdico e do impacto que o gosto apurado, a criatividade e o artifício – no sentido daquilo que é forjado, trabalhado, recriado, enfim, retomando o termo pessoano, fingido – têm sobre a existência humana.

Em suas obras, Mário Cláudio faz referência à arte por meio de automenções que cumprem a função de, no contexto literário, manter vivo um rigor crítico e reflexivo acerca da função da arte que o escritor, com a paulatina revelação do próprio rosto, produz. Para Dalva Calvão, ao retomar e traduzir questões artísticas de variada origem em seus romances, “Mário Cláudio intensifica o potencial reflexivo destas obras, amplia significações latentes, aponta para o leitor espaços de novas significações, possibilitando, por extensão, novas reflexões sobre a arte de modo geral e sobre aqueles que a realizam” (CALVÃO, 2008, p. 229).

Quanto à trilogia da árvore, de que fazem parte, além de *Tocata para dois clarins* (publicado em 1992), *A Quinta das Virtudes* (1990) e *O Pórtico da Glória* (1997), subvertendo a ordem de publicação de tais romances, temos, nos meandros das biografias ficcionalizadas de quem sabemos ser, respectivamente, o trisavô de Mário Cláudio, herdeiro do fundador da Quinta das Virtudes, de seu bisavô castelhano e, por fim, na biografia de seus pais, a verdadeira raiz da estirpe do escritor, que brota da “subfície”⁴ da árvore genealógica marioclaudiana: a relação do artista com a arte.

Tocata para dois clarins volta-se às memórias de António e Maria, casal tripeiro que sela sua união na década de 1930, quando a Europa estava mergulhada na onda fascista que levou a regimes ditatoriais e à II Guerra Mundial. Imersos no contexto da época, os jovens burgueses encenam, no texto, “um painel da sociedade portuguesa, através da rememoração de acontecimentos históricos, ideologicamente programados para habitarem o imaginário lusíada” (ALVES, 1993, p. 14). O par, seguidor da cartilha estadonovista de António de Oliveira Salazar, revela-se, na obra, “manipulado pela ideologia do poder, desprovido do necessário senso crítico diante do regime” e, assim, acredita ter vivido “no melhor dos mundos e sua sensação diante da mudança política e social é a da perda de seus referenciais” (CALVÃO, 2008, p. 34).

Tecendo um palimpsesto de referências composto por menções históricas, memorialísticas e artísticas, o escritor deixa aparentes alguns fios da linha com que cose o texto de *Tocata* e, por meio desse procedimento metalinguístico, confirma o gesto já executado em outros romances de sua autoria. Interpretado como uma colcha de “retalhos variados” (CLÁUDIO, 1992, p. 15) finamente tecida com a meada da ironia, justifica-se essa escolha nas palavras de Roland Barthes, que nos recorda que

*texto quer dizer Tecido; [...] nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha) (BARTES, 2006, p. 74-75. Grifos do autor).*

Esse entrelaçamento eterno, revelador do incansável trabalho de Aracne, capaz de criar, mas também de destruir, aproxima-se do eterno tear da história do próprio Mário Cláudio, agora focalizada em *Tocata para dois clarins*. Nesse romance de título musical, o som do amor é também o da guerra; a arte, por sua vez, pode ser porta-voz tanto da liberdade quanto da repressão, e o batismo, sendo o evento cristão da pureza, faz emergir a face da subversão. Portanto, é equilibrando-se sobre a fina costura irônica dessa colcha de variados retalhos artísticos que buscamos ler a obra em questão. Assim, a teoria marioclaudiana do texto favorece que o tecido literário entrelace elementos históricos e artísticos, questionando-os e, a partir desse questionamento, por sua natural subversão, inevitavelmente gera “um *outro* termo: um terceiro termo, que não seja, entretanto, um termo de síntese, mas um termo excêntrico inaudito” (BARTES, 2006, p. 65).

Portanto, é pensando na ironia como esse “terceiro termo” entre a literatura e as outras artes, que nos voltamos ao texto de *Tocata para dois clarins*. Narração da biografia de António, Maria e de seu filho, Rui Manuel, não é a vida particular do cidadão portuense nomeado ao fim do romance – indício da presença do escritor, cujo nome de batismo é Rui Manoel Pinto Barbot Costa –, nem a de seus pais, o que aqui nos interessa, mas aquilo que “não é imediatamente visível” e que se permite desvendar nos alicerces

da construção textual que o “esforço de recriação” (ALVES, 1993, p. 14) da realidade oferece. Portanto, a “exposição do jogo ficcional”, exacerbada no famoso desfecho do romance, “em que o autor se confunde com uma personagem e relativiza a ficção”, ou na clara alusão a outras artes, como a música, evidente desde o título da obra, denuncia que “o escritor admite a confluência de sua própria história com a história narrada e exhibe a distância que separa duas possíveis maneiras de se olhar para o mesmo passado” (CALVÃO, 2002, p. 51).

A epígrafe do romance, com a menção ao discurso de Salazar exaltando “os homens mais que todos ilustres” que “encheram” os oito séculos do mundo português “com seus feitos”, de forma irônica, lança mão da voz que dominara a Pátria e o universo romanesco, mas, no decorrer da leitura, essa voz eloquente vai sendo deslegitimada, até chegar ao presente da narrativa (década de 1980), no último capítulo, quando esse tempo se confunde com as memórias do batismo do filho de António e Maria. Esse bebê surge de soslaio, contrariando, apesar da falta de palavras, a já tombada potência salazarista e os ilustríssimos varões com que o sistema encenava a história gloriosa de Portugal. Ao final de *Tocata*, cai o ditador, reduzido à imagem de uma “múmia escanzelada” (CLÁUDIO, 1992, p. 193) e, com ele, vão se fragilizando o Império e o Estado Novo, ao passo que vemos emergir da pia batismal a figura da criança que, embora gestada no contexto de repressão, traz consigo o estigma da liberdade e da renovação, muito bem representado pela água do sacramento, que aceita sem estranhar. É Gaston Bachelard quem afirma que “a água é a senhora da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme e ritmos diferentes” (BACHELARD, 1998, p. 193). Portanto, a velha melodia estridentíssima, que vagarosamente alcança seu termo (CLÁUDIO, 1992, p. 191), vai sendo substituída pelo gesto do filho batizado, pela ironia do artista em devir, que representa uma geração contrária aos antigos clarins e que se apresenta como a “poesia que se escoia da fonte” (BACHELARD, 1998, p. 193) da histórica casa portuguesa de onde provém.

Em termos de conteúdo, essa casa ideológica, que o casal ajuda a construir, uma vez que está imerso na longa vaga do regime salazarista, funda-se no tom patriótico, megalomaniaco e grandiloquente forjado para a construção do imaginário coletivo de uma identidade portuguesíssima, segundo Henrique Roriz Alves “capaz de resistir aos horrores da guerra, que explodia pela Europa inteira naquela época” (ALVES, 2001, p. 397). Entretanto, em termos formais, Calvão aponta que “a história de António e Maria e de seus familiares confunde-se sempre com a história do país e com uma certa imagem de pátria que, como melodia repetitiva, forma uma espécie de fundo musical de suas vidas” (CALVÃO, 2002, p. 50). O que Mário Cláudio faz, na escrita desta casa que é, afinal, a sua – a de seus pais –, é, mantendo a coerência no que diz respeito a nomes e datas da árvore genealógica de que descende, reunir os estilhaços de um Portugal sob o jugo de Salazar e, a partir dessas reminiscências, tecer uma peça que revela sua intenção irônica justamente no fino tecer dos elementos que compõem a narrativa.

A literatura, incapaz de reescrever a história, pode, contudo, burlá-la, inscrevendo-se, justamente, nessas fendas e fraturas. A exemplo de suas personagens principais, que se entrincheiravam “ambos, assim, numa felicidade diferida, edificando como que um invisível dique, contra o vendaval desfeito, que se abatia, sem poupar existências, nem haveres, por todo o continente da Europa” (CLÁUDIO, 1992, p. 32), o texto de *TPDC* constrói-se na contramão do sistema, sem ignorá-lo, mas subvertendo-o nos detalhes, nas piscadelas de sentido, no avesso do bordado⁵. Ao invés de serem ignorados, os escombros da pátria, já mal sustentados pelas vozes narrativas, servem como material de reconstrução literária do projeto falido, e aos poucos o texto os vai subvertendo, revelando suas rachaduras sem jamais negar a história. Assim, em vez de alterar os fatos, em *Tocata*, Mário Cláudio parece exacerbar o sentido da verdade, expondo-se, a si próprio, no texto, e se revelando, por meio da biografia de seus pais, como fruto da época retratada.

A narração de *TPDC* alterna-se entre Maria, António e uma voz indeterminada que se posiciona, na segunda seção, como o Sistema, de acordo com o que afirma Maria Theresa Abelha (1993). Nessa narração tripartida, o Sistema, apesar de ter voz em apenas um capítulo, retumba como “ecos dos klaxons roufenhos, soando a todo o instante” (CLÁUDIO, 1992, p. 65) na narração atribuída ao casal. Contudo, é possível entender um desdobramento dessa tríade narrativa, que, com a lembrança da chegada do filho e, sobretudo, com a sua nomeação, em um processo de autorreferenciação, transforma o tom contido frente à castração do regime em uma fala mais lúcida e distante dele no tempo. Maria Theresa Abelha Alves recorda-nos que,

ao matizar os discursos memorialistas de António e Maria [...] com os discursos do regime e da coletividade, evidencia-se a eficácia do sistema sobre a mentalidade do povo. Da interação das diferentes vozes salta, numa cambalhota de gênio, toda a ironia de um texto que, na fotografia da casa portuguesa, vê “um circo inesperado, composto de heteróclitas peças” (p. 156), com “uma múmia escanzelada” (p. 193) no centro (ALVES, 1993, p. 19).

Assim, a discreta presença do escritor na narrativa iça a leitura para a inevitável reflexão pós-moderna sobre o fato de que a “mentira que por tanto tempo anestesiou um país, fazendo-o acreditar numa odisseia de armas e barões assinalados” não passa de “ópera *buffa*” (ALVES, 1993, p. 19). Ao final do romance, a tríade narrativa desdobra-se em um grupo mais fluido, denotador de uma reflexão fundamental sobre a função lúdica da arte e sua capacidade de transformar luto em jogo, capitaneado, agora, pela literatura que Mário Cláudio, pseudônimo do civil Rui Manuel, metonimiza. Portanto, por meio dessa estratégia narrativa, ao reproduzir o discurso de um tempo que se quer negar, mas não esquecer, o romance, ironicamente, fissa a razão sobre a qual se assenta a ideologia reproduzida, desvelando a ficção dos gigantes nacionais que, contudo, não passam ilesos pelo questionamento feito por Maria e que ecoa, como um réquiem, por

todo o romance: “Acha que fomos, na realidade, tão grandes? (CLÁUDIO, 1992, p. 76). Como metáfora do Regime, a Exposição do Mundo Português surge como uma resposta pronta (apesar de prévia, no romance) à pergunta da personagem, já que “em breve”, com o término quer do evento, quer do período ditatorial, “tudo aquilo que nos rodeava se extinguiria, também, nas chamas cinematográficas, que ocupavam, de ponta a ponta, o écran da existência” (*Ibidem*, p. 66).

Conforme mencionamos, o texto de *Tocata para dois clarins* é construído como um palimpsesto de elementos variados, dos quais destacamos, em nossa análise, a costura que ata literatura e outras artes – tais como a fotografia, a escultura e a música – com a meada da ironia. Acerca dessa questão, Dalva Calvão afirma que

nesta biografia, o diálogo com outras formas de expressão artística começa a se evidenciar pelo próprio título, no qual a forma musical evocada, tradicionalmente criada para teclados, órgão, cravo ou piano, aparece provocadoramente modificada para “dois clarins”, numa espécie de dissonância que a forma e a temática do romance parecem explicar. O título remete-nos para outros sentidos de tocata, relacionados ao seu uso para instrumentos de sopro, dentre os quais o clarim, instrumento identificado com estridentes sinais militares, imagem de disciplina e rigor certamente apropriada ao regime ditatorial a que o romance se refere. Além da música, encontramos ainda referências à fotografia e ao cinema, a primeira várias vezes evocada, pelos narradores, em seu duplo papel: o de manter vivo o passado na imagem fixada e o de a testar justamente a perda definitiva deste mesmo passado, no confronto da imagem com a realidade. E o cinema pontua parte do percurso existencial dos nostálgicos narradores, entrevisto como modelo de comportamentos e de moda que, exportado pelos grandes estúdios da América, passa a ser assimilada pela juventude romantizada de todo o mundo. Além disto, este romance mantém vivo o diálogo com o próprio texto, através das referências inequívocas a Camões e a Fernando Pessoa (CALVÃO, 2008, p. 34-35).

A longa citação oferece-nos ferramentas para que pensemos nas relações interartísticas que destacamos. Quanto ao romance sobre o qual nos debruçamos aqui, tomemos o seu título como a primeira dicotomia a ser discutida. Ora, se há, conforme explicita Calvão, uma deturpação do sentido da tocata, que ironicamente se desvia dos originais instrumentos de corda para a acepção relacionada aos de sopro, podemos entender que, na revelação final da narrativa, o ruído estridente dos dois clarins, representantes, em sua estrondosa alienação, do regime ditatorial, se abrandam diante da presença do filho, que aponta, nessa espécie de assinatura final, não apenas à biografia deslocada do escritor, mas, principalmente, a um elogio feito tanto à liberdade (“ficando a chamar-se, assim, *como tínhamos escolhido*, [...]” [CLÁUDIO, 1992, p. 199]) quanto à escrita, à arte da pala-

vra, ao trabalho da mão que escreve (“[...] Rui Manuel” [*Ibidem*], nome de batismo do escritor Mário Cláudio). O texto, afinal, relacionando escrita e música, brinca com os sentidos da tocata, indicados por Dalva Calvão, pois é apropriando-se dos clarins da ditadura que o escritor compõe a sua biografia deslocada, retorcendo o som dos alto-falantes e transformando-o pelo toque da literatura, que usa as mãos, não o sopro, para trabalhar: *Tocata para dois clarins*. Ao final, António e Maria, escapando à ordem do Sistema, finalmente são capazes de fazer valer sua escolha, e esse ato de liberdade, se não é tomado para modificar suas vidas, aponta para as mudanças que afetarão as gerações futuras, representadas pelo filho batizado. A propósito, o escritor que se autorreferencia radicaliza o ato de liberdade ao optar, em seu ofício, pela renomeação, uma vez que não assina suas obras como Rui Manuel, nome de batismo, mas como Mário Cláudio, este que nos olha “um pouco, mas um pouco, apenas, de soslaio” (CLÁUDIO, 1992, p. 199), e que se revela na fratura da história de seus antepassados nesta cena que é a gênese não apenas da escrita autobiográfica, mas, sobretudo, da subversão pela literatura.

Além do título, a música surge em diversas passagens de *Tocata*, seja elemento referenciado, seja colaborando com a musicalidade do texto. Logo no primeiro capítulo, a festa dos Bombeiros no Palácio de Cristal, que acompanhamos na narração da jovem Maria, tanto auxilia na reconstrução textual do antigo aspecto do edifício, feito a partir de uma minuciosa pesquisa levada a cabo pelo escritor⁶, quanto colabora no sentido de incorporar um fundo musical grave à leitura, coerente com o período que a personagem então vivenciava. O frescor da juventude de Maria encontra limites estabelecidos nas ondas sonoras emitidas pelo “órgão solene, a cujo teclado eu imaginava ir sentar-se, de cada vez, o misantrópico Capitão Nemo, tentando esquecer-se do ódio que nutria contra os homens que fazem as guerras” (CLÁUDIO, 1992, p. 12) ou pelos “primeiros compassos do paso-doble *Valencia*” (*Ibidem*, p. 13), estilo musical de origem espanhola muito usado em touradas e desfiles militares.

O texto ainda assume características sonoras no excerto em que Maria narra o momento em que se fechava “a janela, a dias certos, sobre as fases do nosso encontro, e era, então, reconheço eu, que o sonho se inaugurava” (CLÁUDIO, 1992, p. 24). Estando interdita aos encontros com seu amado, a moça traçava, mentalmente,

o retorno do António, até às áreas da sua vida, os rápidos passos, que iam ecoando, até se perderem, na calçada portuguesa, o longo lamento do eléctrico, quase vazio, velozmente disparado, sobre os trilhos, o rangido da cama, por fim, no quarto silencioso, que haveria de o receber (*Idem*. Grifos nossos).

Em sintomático sentido de subversão, a aguda musicalidade do “portuguesíssimo” regime salazarista ecoa nos adocicados sonhos de Maria, amolecendo-se em aliteraões e assonâncias que cumprem a função de

manter o namoro “imperturbado por uma girândola de notícias que, pelos jornais e pela rádio, atingiam o casulo que nos fabricáramos” (*Ibidem*, p. 26). O texto lança mão, portanto, de estratégias criativas que, utilizando a linguagem musical que caracteriza o regime fascista, acabam por transgredir-lo na vida particular das personagens.

Outro importante “retalho” com que Mário Cláudio tece o texto de *Tocata para dois clarins* é a fotografia. Maria Theresa Abelha Alves contextualiza, em seu texto sobre a “fotografia da memória” que o romance dá a ver, que o escritor se vale dos dois narradores principais, António e Maria, para, “reconhecendo que cada intérprete fotografa a realidade criando dela imagens que retém na memória”, recordar, “interfaciados com a saga portuguesa, fatos de suas vidas particulares” (1993, p. 14).

A análise de Abelha leva-nos a entender a fotografia relacionada à memória das personagens e, por extensão, às memórias do escritor que se autorreferencia em *Tocata para dois clarins*. Sabemos que o processo de escrita de Mário Cláudio passa por um meticuloso estudo e que não é raro que seu texto faça remissões diretas ou indiretas a imagens da cultura. Sendo *Tocata* um romance de cunho ancestral, é interessante pensarmos como as fotografias e as memórias guardadas pela família do próprio escritor não só lhe serviram como material de pesquisa, mas também devem ter funcionado como acesso a espaços bastante particulares da própria história. O resgate da memória, ação que vemos acontecer, por exemplo, no gesto empreendido por António de recolher objetos guardados no “fundo de uma velha caixa de suspensórios” (CLÁUDIO, 1992, p. 61), nessa medida, reflete o gesto do filho escritor, que, recolhendo as memórias familiares necessárias à escrita da obra, se associa ao método proustiano de perceber, no resgate de objetos materiais, a imaterialidade da arte⁷. Se a fotografia não é capaz de reconstruir aquilo que representa, ela atesta a veracidade dos fatos registrados e “autêntica o passado que, depois, a memória, esta sim, proustiana, incumbir-se-á de resgatar” (ALVES, 1993, p. 16). A *literatura* de Mário Cláudio vem em socorro do *filho*, *Rui Manuel*, e conduz os fatos registrados por renovados caminhos criativos, ficcionais, fazendo do espaço de formação familiar a tela⁸ onde a história – a sua, a de seu país – ganha novas cores.

Maria Theresa Abelha sugere ainda que a fotografia, sendo a arte que cristaliza a sabedoria grega (que, reconhecendo a supremacia da visão entre os sentidos, faz derivar de *pháos* [luz] a palavra *phantásia* [imaginação]), “permite o olhar competente, instigando o pensar, convocando a fantasia, a imaginação, a memória” (ALVES, 1993, p. 16). Como na obra de Proust, as fotografias em destaque em *Tocata* não se voltam à “exposição da memória”, mas ao “aprendizado dos signos” (DELEUZE, 1987, p. 4) e, pela via desse aprendizado, à “busca da verdade” (*Ibidem*, p. 3). Nessa linha, recuperamos a ideia barthesiana do “terceiro termo” para ratificarmos, com Gilles Deleuze, que “o mundo da Arte é o último mundo dos signos; e esses signos, como que *desmaterializados*, encontram seu sentido numa essência ideal” (*Ibidem*, p. 14).

Desse modo, o cardápio do jantar de núpcias, o guia oficial da Exposição do Mundo Português, o livro em que se registra a “história do bebê” e mesmo os retratos guardados na caixa de lembranças de António auxiliam na construção da narrativa, funcionando duplamente como gatilho de memória da personagem e como dispositivo gerador das imagens que o texto evoca. Se a caixa, bem como as demais fotografias e menções a filmes, que se destacam no decorrer do romance, guardam “uma espécie de privativa história universal” (CLÁUDIO, 1992, p. 79), uma vez que as personagens, submersas na ditadura salazarista, não conheciam outra realidade senão a que se lhes apresentava, o texto lança mão dessas materialidades para colorir a narração de memórias em preto e branco.

Se alguns lugares da cidade do Porto são reconstituídos em *Tocata*, como o Palácio de Cristal, o álbum de memórias do casal, que folheamos através da leitura, possui, como testemunho de sua época, “fotografias ter-ríveis”, que descrevem, por exemplo, londrinos “edifícios esventrados, com uma pequena população, no primeiro plano, removendo destroços”, ou Hitler desfilando “em Paris, com o Arco do Triunfo, lá ao fundo” (CLÁUDIO, 1992, p. 28-29), ou ainda uma “ilustração, retirada do açafrate do tricô, na qual se observavam populações assombradas, de máscara de gás afivelada, corpos queimados, vítimas da deflagração das bombas incinerárias” (*Ibidem*, p. 92). Há, por outro lado, retratos particulares que “constituem a prova visível, diria quase imemorial, daquela viagem de núpcias” (*Ibidem*, p. 77), e que revelam o gesto do autor de fotografar, com seu texto, a imagem de seus pais, cujo texto reproduz como sobreviventes do “amarelo mitológico” (p. 77), na descrição que colore o texto em sépia ao reiterar os tons de bege, a cor-de-chocolate das vestimentas e o aspecto outonal da paisagem, elementos que conferem materialidade ao narrado.

A importância da obra de arte é destacada, em *Tocata*, de maneira bastante irônica nos momentos em que os artistas portugueses são convocados a preparar Lisboa para os festejos do “duplo centenário da Pátria, o da fundação da nacionalidade e o da restauração da independência nacional” (CLÁUDIO, 1992, p. 47)⁹. Tendo a Exposição do Mundo Português como o marco dessas comemorações, grandes escultores, como Canto da Maya e Barata Feyo, pintores renomados como Almada Negreiros e Jorge Barradas, além de arquitetos de relevo, dos quais podemos mencionar Leopoldo de Almeida e Cristino Silva, são convocados ao texto para a “caleidoscópica construção” (*Ibidem*, p. 106) do período retratado. Entre outros, são esses os nomes responsáveis por dar corpo aos desejos da política do espírito, idealizada pelo secretário de Propaganda Nacional do governo salazarista, António Ferro, responsável pelo programa ideológico do sistema quanto à educação cultural.

Valendo-se de um discurso nacionalista, o texto de *Tocata para dois clarins* empreende a reconstrução da Exposição, aludindo, por exemplo, ao conjunto arquitetônico do pavilhão da Honra e de Lisboa, assinado por Luís Cristino da Silva¹⁰. O texto descreve a arquitetura do pavilhão como um

corpo imponente, do qual se destaca uma torre quadrangular. Apresenta-se esta decorada, numa das suas faces, com o brasão da Cidade, a nau e os corvos, e rematada, no topo, por uma agulha, de gótico modelo. Domina a massa predominante um

precioso diadema, como que em bilros de pedra, com a esfera e com a cruz, arraigados símbolos da expansão lusitana, por terras de além-mar e, sobre o pináculo, orgulhosamente se implanta uma nave de ferro. Disseminadas por todo o conjunto, ler-se-ão várias lendas inspiradoras, “Lisboa rainha do Ocidente cabeça e coroa de Portugal”, “Nós demos ao velho mundo novos mundos”, “Somos pátria e nação há oito séculos” (*Ibidem*, p. 48-49).

Outra obra arquitetônica a que o texto de Tocata faz referência é o “triunfal Padrão dos Descobrimentos, que pretende homenagear o gênio do Infante Dom Henrique e daquela plêiade de homens que, sob o seu comando, tornaram Portugal infinito, levando-o a espalhar a luz da Fé da Civilização” (CLÁUDIO, 1992, p. 49). O tom ufanista que possui a voz do Sistema segue em sua escrita *ekfrástica*, descrevendo o monumento executado por Cottinelli Telmo e esculpido por Leopoldo de Almeida¹¹

como a proa de uma barco, com três velas verticais, continuadas num painel quadrangular, sobre o qual se bordaram as armas do Rei Dom João I. E, ao longo das amuradas, agrupar-se-á a multidão dos construtores do Império, agigantadas figuras, [...], mareantes e guerreiros, monges e físicos, capitaneados pelo fundador da Escola Náutica de Sagres, o qual, exibindo e sustentando uma caravela, na mão direita, e exibindo um mapa, na esquerda, imperturbavelmente sonda o horizonte a conquistar (*Ibidem*, p. 49-50).

Além dos arquitetos, a narrativa cede espaço aos escultores, dos quais evidenciamos Canto da Maya e o grupo escultórico formado por Dom Manuel I, Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral¹², “numa evidente alusão às duas inapagáveis efemérides, na epopeia do conhecimento do Mundo, que foram a descoberta do caminho marítimo da Índia e o achamento do Brasil” (CLÁUDIO, 1992, p. 53).

Chamamos especial atenção para o fato de que a escultura que ilustra a imagem de capa da edição em uso de *Tocata para dois clarins* é, também, de autoria de Canto da Maya¹³. Nesse sentido, a longa descrição da obra em que se destacam D. Manuel, Gama e Cabral, empreendida no segundo capítulo do romance, seguida de uma análise crítica, embora possuidora do tom pedante atribuído ao Sistema, vai ao encontro da escultura da capa, como se elas se mirassem em “um espelho [...] da transcendente realização de Portugal” (CLÁUDIO, 1992, p. 54). Se a voz do Sistema destaca o monumento do trio como sendo “uma das peças mais admiradas, dentre as que constituem abundantíssimo acervo” (*Ibidem*, p. 52), é a obra que retrata o casal satisfeito em sua intimidade, em que o “olhar de soslaio” se faz presente, o que a voz do texto ressalta, dando-lhe o espaço da capa como destaque e relembrando-nos, leitores, de que o romance se funda no viés, no silêncio subversivo dos amantes, assim como na careta da criança batizada.

Por fim, destacamos a Exposição do Mundo Português, cuja montagem e desmontagem acompanhamos no romance, e que funciona como eficiente metáfora de um movimento que, com o tempo, foi sendo deslegitimado. Ao exhibir as fraturas da guerra, as falhas do Regime e a sintomática

doença do ditador, o romance sustenta a prática da desconstrução “na articulação entre a desmontagem da Exposição e o retorno dos colonos ultramarinos” (ALVES, 2001, p. 400), estes representados pela irmã e pelo cunhado de Maria, Lídia e Júlio, além da filha e da neta do casal.

O texto da desmontagem atua na desconstrução, por exemplo, ao evocar a dicotomia camoniana que abre e fecha o Canto I d’*Os Lusíadas*. Revisitando o poema fundamental da cultura portuguesa, Mário Cláudio traz a imagem de um “fim de festa”, em que os *barões* assinalados de outrora, afinal bichos da terra tão pequenos, conformam, no presente da narrativa, “brasão exemplaríssimo, mas frágil e precário, conforme são, de irremediável maneira, os produtos do engenho do Homem” (CLÁUDIO, 1992, p. 166). Como o Velho do Restelo bradando contra o projeto ultramarino, “as areias da beira do rio, sopradas por um vento nefasto, voavam à sorte, de encontro aos alicerces daqueles transitórios imóveis” (*Ibidem*, p. 167). Não mais esposas e mães choram as “lágrimas de Portugal”, como na *Mensagem*, de Fernando Pessoa; em seu lugar, na desmontagem dessa encenação da cultura portuguesa projetada por Salazar no imaginário coletivo, “ouviam-se o apito de um barco escangalhado, singrando rumo à barra, como se fosse o lamento de uma carpideira, previamente contratada, por uma comissão de gênios perversos, para acompanhar as grandes exéquias” (*Idem*) da pátria em ruínas. Como que amarguradas, as estátuas, removidas para outros lugares, “miravam o futuro, durante o percurso, com uma crença irremovível, assim, no fado cumprido” (*Ibidem*, p. 168). No mais, “vazios dos eméritos protagonistas da nossa Gesta, ficavam os pavilhões, invadidos pela salsugem corrosiva, bufada pela ventania da foz do Tejo” (*Ibidem*, p. 169): a efeméride marcara-se por ser uma “transitória cidade da virtude e do sucesso da Raça” (*Ibidem*, p. 175).

Uma vez mais, a ironia se faz presente no texto por meio de uma criança, inequívoca representante da liberdade, da renovação e da transitoriedade. Na desmontagem da Exposição, chama atenção o diálogo entre um avô e seu neto: aquele, afetuoso contador das lendas e dos símbolos sobre os quais a nação foi fundada, ao passo que este, alheio às explicações do avô, deixava-se absorver pelo “percurso sonolento, que ia tomando um caracol, sobre a escavacada peanha, onde se erigira uma estátua alegórica” (CLÁUDIO, 1992, p. 178).

Nesse diálogo, a presença subversiva da criança põe em perigo todo o discurso da glória portuguesa sobre o qual se sustentaram as práticas imperialistas. Percebe-se, com ele, que não apenas a Exposição, mas o regime fascista vai sendo corroído pelo sentido da transitoriedade, elemento cada vez mais presente na narrativa. Fazendo referência à história das grandes navegações, de que Portugal fora protagonista, um jovem esboça o desejo de talhar um barco em cortiça, semelhante ao que estava exposto na efeméride, para dar de presente à sua namorada; ela, dizendo-se cansada da massiva exposição a tais assuntos, em decorrência do evento, recusa a oferta. Nesta cena, o romance projeta uma imitação da imitação: se a Exposição teve como objetivo representar as glórias portuguesas de outrora, sublinhe-se, numa Europa dizimada pela guerra, esse desejo de encenação se radicaliza com a rejeição da oferta: a insistência nas caravelas não cabe mais em um tempo farto do ontem e desejoso de renovação.

Ainda na temática da desconstrução do regime, o artista não escamoteia a coesão do tempo ao apresentar à leitura restos humanos de portugueses fugidos de regiões ultramarinas perdidas na guerra das antigas colônias africanas, que também ficaram destroçadas, sempre sob o fundo musical que, como uma “tocata de dor” (ALVES, 1993, p. 18), ecoa das mudas cordas do piano de Lídia e Júlio. O enorme instrumento, vencidas as dificuldades de transportá-lo e tendo passado ileso pelo conflito armado da guerra em Angola, ao contrário da Exposição, que fenece após seus dias de glória, permanece, preenchendo “o lugar donde saíra, com a mesma jarra de Dresde, sobre ele, adornada com os ranços sempiternos da medalha-do-Papa” (CLÁUDIO, 1992, p. 156). Como um gigante calado, o piano mantinha “silenciosa a morada” (*Ibidem*, p. 160) dos pais de Maria, cumprindo sua muda função de lembrar à família retornada que a empresa em África, assim como o projeto estadonovista de nação, foram destinados à ruína¹⁴. Como metáfora do Regime, a Exposição do Mundo Português tornou-se ruína; como metáfora da arte, o piano segue intacto, apesar de forçosamente mudo; como metáfora da escrita, “Rui Manuel” representa Mário Cláudio como a literatura, instrumento pelo qual a tocata pode ser executada em sua plenitude.

Assim, entre referências à fotografia, à escultura, à arquitetura e à música, bem como ao cinema e à literatura, conforme apontado por Dalva Calvão, verificamos a irônica permanência da arte no fino tecer de *Tocata para dois clarins*, que remenda, nesses “retalhos variados”, os estilhaços da pátria. Na “bruma das centúrias” (CLÁUDIO, 1992, p. 36), o que persiste não são os heróis pátrios, nem as estátuas de gesso da Exposição. Caleidoscopicamente, as cores opacas com que se reconstituiu o período vivenciado por António e Maria tornam visível a imagem problematizada pela tocata composta por seu filho, que se deixa nomear ao fim do romance. Se, após a morte de Salazar, o texto se abre ao diálogo, com o compartilhamento da narrativa entre António e Maria, é somente nesse contexto dialógico que a literatura surge, conversando com outras artes e, por ela, reconstituindo o passado para lembrar que “o nome da casa”¹⁵, o nome da casa portuguesa, é escrita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Henrique Roriz Aarestrup. Tocata: a (des)construção de uma nação. Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, 2001, Belo Horizonte. Encontros prodigiosos: *Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2001. v. 01. p. 396-401.

ALVES, Maria Theresa Abelha. *Tocata para dois clarins*: a fotografia da memória. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses da UFMG*, Belo Horizonte, v. 14, n.16, p. 13-20, 1993.

ÁRVORE – COOPERATIVA DE ACTIVIDADES ARTÍSTICAS, C.R.L. *et al.* *Mário Cláudio*: 30 anos de vida literária. 1969–1999. Árvore; Fundação Engenheiro Antônio de Almeida; Livraria Modo de Ler: Porto, 1999.

- BACHELARD, Gaston . *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.
- CALVÃO, Dalva. Da alienação à crítica: um duplo olhar sobre o passado. *In: JORGE, Silvio Renato (Org.). Literaturas de Abril e outros estudos*. Niterói: EdUFF, 2002. p. 45-52.
- CALVÃO, Dalva. *Narrativa biográfica e outras artes: reflexões sobre a escrita literária e criação estética na Trilogia da Mão*, de Mário Cláudio. Niterói: EdUFF, 2008.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *A tela da dama: ensaios de literatura*. Lisboa: Presença, 2014.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- CLÁUDIO, Mário. *A Quinta das Virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CLÁUDIO, Mário. *Astronomia*. Lisboa: Dom Quixote, 2015.
- CLÁUDIO, Mário. *O Pórtico da Glória*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- CLÁUDIO, Mário. *Tocata para dois clarins*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- COUTO, Mia. “A carta”. *In: COUTO, Mia. Cronicando*. Lisboa: Caminho, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução: Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. *Literatura e sociedade: revista de teoria literária e literatura comparada*, São Paulo, n. 2, p. 56-68, 1997.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens de Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RIBEIRO, Anabela Mota. *Mário Cláudio (entrevista)*. 2004. Disponível em: <https://anabelamotaribeiro.pt/mario-claudio-107715>. Acesso em: 3 mar. 2022.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- SILVA, Edson Rosa da. O museu imaginário e a difusão da cultura. *In: Revista SemeaR*. Rio de Janeiro, n. 6, 2002. Disponível em: <http://www.lettras>.

puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_14.html. Acesso em: 3 mar. 2022.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

Recebido para avaliação em 04/03/2022
Aprovado para publicação em 18/04/2022

NOTAS

1 Doutora em Literatura comparada, mestre em Estudos de literatura e especialista em Literaturas e culturas de língua portuguesa (Portugal e África) pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente, é revisora do quadro permanente da Fundação Cecierj. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9457833698345378>. ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0002-0930-6642>. E-mail: caser.mariana@gmail.com.

2 Em referência ao conto “A biblioteca de Babel” (*In*: BORGES, 2007, p. 69-79).

3 “Compreendido não apenas como um mero museu de imagens, ou um museu do imaginário, mas, sobretudo, como um ‘lugar mental’, espaço imaginário sem fronteiras que nos habita. [...] Diferentemente do museu tradicional, o museu imaginário não tem limites: põe em confronto formas de um mundo informe e atemporal, informe e atemporal no sentido em que escapa ao mundo histórico. Na realidade, o museu imaginário descentraliza e des-hierarquiza a cultura. Não busca a totalidade (sempre impossível), mas permite que se completem suas lacunas. Embora sem conseguir em momento algum aproximar-se da totalidade, provoca o imaginário, capaz de concebê-la, e permite ainda pensar a reprodução como uma tentativa concreta, embora precária, de sonhá-la” (SILVA, 2002).

4 Neologismo utilizado por Mia Couto em “A carta”, crônica que remete à guerra colonial em Moçambique e que foi publicada no livro *Cronicando*, de 1991.

5 Não podemos deixar de fazer menção a Teresa Cerdeira e seu livro *O avesso do bordado*. “Como num vórtice infinito, numa espécie de alucinação, cada livro é o eco de uma fonte cuja origem não se pode alcançar, *labirinto* sem centro e sem Minotauro, *mosaico incrustado de espelhos*, *rosa* de que sobrou o nome, abismo de *obliquidades* e de *sorrisos sem gato*, ou *arquivo de uma conservatória* em que se incluem *todos os nomes em estado de dicionário* à espera de que se perceba a pista do verbete tornado eleito (CERDEIRA, 2000, p. 18. Grifos da autora).

6 Conforme as fichas manuscritas disponíveis no Centro Mário Cláudio, no Alto Minho, a que tivemos acesso em outubro de 2017.

7 Ver capítulo sobre “Os signos da arte e a essência” em DELEUZE, 1987.

8 Sugere-se atentar para o fato de que, em alemão, “*bildung*” significa formação, educação (não esquecer o conceito de “*bildungsroman*”, romance de formação), e “*bild*” significa foto, tela.

9 Respectivamente, 1140 e 1640.

10 Disponível em: <https://cutt.ly/2nQ4aFt>. Acesso em: 3 mar. 2022.

11 Disponível em: <http://www.padraodosdescobrimentos.pt/pt/evento/fotografos-do-mundo-portugues-1940/>. Acesso em: 3 mar. 2022.

12 Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ernesto_Canto_da_Maia. Acesso em: 3 mar. 2022.

13 Disponível em: <https://cutt.ly/6nQ45aK>. Acesso em: 3 mar. 2022.

14 Lembramo-nos, aqui, da emblemática cena do filme *Cidade dos sonhos*, de David Lynch, em que, diante do enfático aviso pronunciado, “No hay banda!”, instrumentos e vozes, apesar de anulados, seguem sendo ouvidos pela plateia. Nessa alusão, o piano, embora mudo, interdito pela situação de luto em que se encontravam Portugal e as colônias recém-independentes, faz ressoar a dolorosa melodia da “tocata de réquiem” promovida pela viagem de retorno dos cunhados de Maria, “leitura de toda (des)ventura imperialista, do sonho do éden encontrado ao pesadelo de sua definitiva perda, que se traduz por solidão, doença e morte” (ALVES, 1993, p. 18).

15 Em alusão ao primeiro capítulo de SILVEIRA, 1999.