



EDICIÓN 18
JULIO-DICIEMBRE 2023
E-ISSN 2389-9794



Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Sede Medellín



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

ARTÍCULO

“Ver a cidade”: o Porto artístico de Mário Cláudio

Mariana Caser da Costa



Edición 18 (Julio - diciembre de 2023)

E-ISSN 2389-9794



“Ver a cidade”: o Porto artístico de Mário Cláudio*




 DOI: <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n18.101701>

Mariana Caser da Costa**

Resumo: em *Meu Porto* (2001), o escritor português Mário Cláudio apresenta sua cidade natal não apenas sob os vieses turístico e literário, que, inevitavelmente, a leitura traz à tona, mas opta por inscrever o Porto em uma profícua recolha afetiva. Assim, ruas, construções, monumentos, pinturas, narrativas, receitas culinárias e filmes, além de efabulações, anedotas e memórias, tripeiras e pessoais, constituem o Porto artístico de Mário Cláudio. Para “ver a cidade” sob o óculo marioclaudiano, a presente leitura baseia-se nas ideias teórico-críticas de, entre outros, Georges Didi-Huberman, Maria Theresa Abelha Alves e Dalva Calvão, além de na produção do próprio escritor, bem como na de outros artistas portuenses, como Helder Pacheco e Manoel de Oliveira – respectivamente, cronista e realizador, que contribuem, na obra, com a elaboração dessa espécie de mapa afetivo-estético da cidade Invicta. Com este texto, pretende-se demonstrar que Mário Cláudio, escritor da contemporaneidade, cria visualidades complementares ao texto literário, que dialoga intensamente com outras formas de expressão artística, quer pelo destaque dado ao caráter autorreflexivo de sua literatura, quer pelos recortes artísticos da cidade e sobre ela, que a referida obra dá a ler/ver.

Palavras-chave: cidade; diálogos interartes; literatura; literatura portuguesa contemporânea; Mário Cláudio; *Meu Porto*.

* **Recibido:** 18 de marzo 2022 / **Aprobado:** 28 de septiembre de 2022 / **Modificado:** 16 de noviembre de 2022. Artigo de investigação derivado da pesquisa intitulada “A cidade como estirpe: literatura e outras artes no percurso autobiográfico de Mário Cláudio”, levada a cabo no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, subárea Literatura Comparada, da Universidade Federal Fluminense (Niterói, Brasil). A pesquisadora foi financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e teve apoio do Centro Mário Cláudio (Venade, Paredes de Coura, Portugal), onde foi recebida como investigadora residente.

** Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (Niterói, Brasil). Revisora do quadro permanente da Fundação Centro de Ciências e Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro (CECIERJ) (Rio de Janeiro, Brasil)  <https://orcid.org/0000-0002-0930-6642>  caser.mariana@gmail.com  mcosta@cecierj.edu.br

Cómo citar / How to Cite Item: Caser da Costa, Mariana. “Ver a cidade’: o Porto artístico de Mário Cláudio”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 18 (2023): 159-186. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n18.101701>





“See the City”: Mario Claudio’s Artistic Oporto

Abstract: in *Meu Porto* (2001), the Portuguese writer Mário Cláudio presents his birth town not only under tourist and literary points of view, which are inevitably brought up by reading, but also chooses to inscribe Oporto in a fruitful affective collection. Thus, streets, buildings, monuments, paintings, narratives, recipes and cinema, in addition to stories, anecdotes and memories, local and personal ones, constitute the artistic Oporto of Mário Cláudio. In order to “see the city” under Mario-Claudian lens, this reading is based on the theoretical-critical ideas of, among others, Georges Didi-Huberman, Maria Theresa Abelha Alves, and Dalva Calvão, in addition to the writer’s own production, as well as other Oporto artists, such as Helder Pacheco and Manoel de Oliveira – chronicler and director, respectively, who contribute in the book for the elaboration of this kind of affective-aesthetic map of Invicta. With this text, we intend to demonstrate that Mário Cláudio, a contemporary writer, creates visualities complementary to the literary text, which dialogues intensely with other forms of artistic expression, either by the emphasis given to the self-reflexive character of his literature, or by the artistic frames of the city and about it, which the referred work allows us to read/see.

Keywords: city; contemporary Portuguese literature; interartistic dialogues; literature; Mário Cláudio; *Meu Porto*.

“Ver la ciudad”: el artístico Oporto de Mário Cláudio

Resumen: en *Meu Porto* (2001), el escritor portugués Mário Cláudio presenta su ciudad natal no sólo desde los puntos de vista turísticos y literarios, que la lectura inevitablemente saca a la luz, sino que opta por transformar Oporto en una valiosa obra afectiva. Así, calles, construcciones, monumentos, pinturas, narraciones, recetas culinarias y películas, además de fabulaciones, anécdotas y recuerdos, locales y personales, constituyen la perspectiva artística de la descripción realizada por Mário Cláudio. Para “ver la ciudad” bajo el lente mario-claudiano, la presente lectura se apoya en las ideas teórico-críticas de, entre otros, Georges Didi-Huberman, Maria Theresa Abelha Alves y Dalva Calvão, además de la producción del propio escritor, así como en la de otros artistas portuenses, como Helder Pacheco y Manoel de Oliveira – respectivamente, cronista y cineasta, que contribuyen, en la obra, a la elaboración de este tipo de mapa afectivo-estético de la ciudad Invicta. Con este texto, se busca demostrar que Mário Cláudio, escritor



contemporâneo, crea visualidades complementarias al texto literario, que dialoga intensamente con otras formas de expresión artística, ya sea por el énfasis dado al carácter autorreflexivo de su literatura, o por los fragmentos artísticos de la ciudad y sobre ella, que la citada obra invita a leer/ver.

Palabras clave: ciudad; diálogos interartísticos; literatura; literatura portuguesa contemporánea; Mário Cláudio; *Meu Porto*.

“E depois, como por magia, o nosso olhar transforma a cidade. Transforma-a, dilui-a, decompõe-na em miríades de luzes e de sombras, misturando os momentos de consciência do ambiente visível com o universo inacessível da ilusão e da fantasia. E a cidade transfigura-se em imagens, sensações da passagem dos dias pela nossa vida. Transfigura-se. É sonho. Azul e cinza. É ilusão. Num espaço (re)construído de memória. Atravessando o tempo. Magicamente. (A cidade existe ou - não mais do que isso - é a persistência das nossas utopias?)”.¹

O caráter híbrido de *Meu Porto*, obra do escritor português Mário Cláudio publicada em 2001, torna-o um texto excepcional entre os trabalhos mais conhecidos do artista, inclusive por ser o produto de uma encomenda feita naquele mesmo ano, quando se celebrava o Porto, junto com Roterdã, nos Países Baixos, como as capitais europeias da cultura. Sobre seu processo criativo, o escritor afirma em entrevista:

[...] Todos os meus livros são apaixonados, parto para eles com uma grande dose de paixão e a tendência é que ela vá crescendo à medida que o livro se vai fazendo. Não acredito muito em livros feitos por outros motivos. A história do livro veio ao meu encontro, não fui eu que a procurei.²

Nessa perspectiva, ele parece reverter o sentido de encomenda do texto de *Meu Porto* ao escrever sobre a cidade optando por tecer, afinal, “[...] um tributo à cidade, um tributo ao passado, um tributo à vida e, principalmente, um tributo à arte, a todas as artes que, ao longo do tempo, a edificaram e a celebraram”³. Elegendo o Porto como a

1. Hélder Pacheco, *Porto, memória e esquecimento* (Porto: Afrontamento, 2002), 190.

2. Laura Castro, coord., *Mário Cláudio. 30 Anos de Trabalho literário (1969-1999)* (Porto: Cooperativa Árvore – Fundação Eng. António de Almeida - Livraria Modo de Ler, 1999), 18.

3. Maria Theresa Abelha Alves, “A cidade do porto na página e no écran”, *Metamorfoses – Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros* 12, nos. 1/2 (2013): 25, <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2013.v12n0a21843>



cidade “entre todas as cidades”⁴, a obra, por meio de sua tessitura cuidadosa e atenta, apoia-se em remissões à memória do artista que (re)cria o burgo no livro. Com isso, no decorrer do texto, percorremos a história cidadina, seus espaços, sua paisagem, obras de arte e artistas relacionados ao Porto, em uma espécie de visita guiada pelo autor. Nesse sistema dialógico e elogioso, Mário Cláudio, “sem um adjetivo a que pudesse”⁵ se apegar para denominar a cidade que seu texto nos convida a visitar, desloca o pronome “meu” de uma carga semântica basicamente possessiva para destacar a adjetivação, assim conferindo, talvez, a única característica possível ao burgo que homenageia. De início, o leitor já fica ciente de que não percorrerá, nas páginas do livro, um roteiro meramente turístico, histórico ou mesmo ficcional da cidade, mas que o passeio ocorrerá por vias alternativas desta que se deixa ver como o Porto artístico de Mário Cláudio.

Como na crônica de Hélder Pacheco que ajuda a intitular este artigo, “ver a cidade” é um ato que conjuga memória e leitura. No texto, um dos que compõem *Porto, memória e esquecimento*, a cidade é vista pelo óculo oitocentista da obra de Júlio Dinis - *Uma família inglesa* - em que “cenas da vida do Porto” sustentam o costume dos tripeiros mais antigos de contemplar a *vera cidade*, de modo a “[...] captar a vida e ler os significados do que existia à nossa volta”⁶. De forma análoga, em *Meu Porto*, vemos a cidade a partir de uma profusão de elementos artísticos reveladores do Porto que o artista considera verdadeiro, real, porque nele se identifica. Nesse espaço reconstituído, imagens, referências e, sobretudo, incursões textuais ao universo imagético conduzem ao entendimento de que a obra, por seu caráter visual e dialógico, abre-se a novas possibilidades de leitura e de conhecimento da cidade por um percurso afetivo e crítico. Esse trajeto ajuda a inscrever a literatura marioclaudiana

[...] numa longa tradição, na qual se evidencia o interesse de escritores em estabelecer relações entre a palavra escrita e outras manifestações estéticas, permitindo ao texto literário, das mais diferenciadas maneiras, constituir-se como espaço de acolhimento, de divulgação, de diálogo e de reflexão sobre a produção artística em suas múltiplas realizações, bem como de indagações sobre o estatuto daquele que produz a obra de arte.⁷

Considerando essa herança cultural, levantamos algumas questões pertinentes ao diálogo entre a literatura contemporânea, de que Mário Cláudio é representante,

4. Como no texto de Renato Cordeiro Gomes, *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana* (Rio de Janeiro: Rocco, 2008).

5. Mário Cláudio, *Meu Porto* (Lisboa: Dom Quixote, 2001), 11.

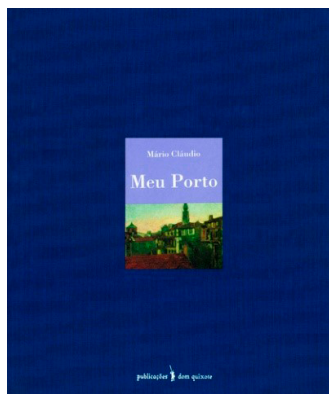
6. Pacheco, *Porto*, 44.

7. Dalva Calvão, *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, 2008), 189.



e outras linguagens artísticas, como as que são convocadas ao texto de *Meu Porto*. Neste exercício de visão, comecemos pela capa da obra: a pequena tela reveladora de um detalhe da cidade, o quadro *Traseiras da Rua do Almada*, de autoria de Armando de Basto, emoldurada por um tom de azul que define os limites da visão no sentido do pormenor. Esse direcionamento do olhar coaduna o recorte explicitado no título, de modo que o leitor fica ciente de que havendo, em cada cidade, “mais do que a vista alcança”, “mais sons do que o ouvido pode ouvir” e “sempre um novo cenário em contínua e mutável sucessão de imagens à espera da análise”⁸, o Porto de Mário Cláudio se estabelece de maneira assumidamente enviesada, garantida pela subjetividade do pronome possessivo que o adjetiva e, já no interior da obra, por meio das escolhas imagético-textuais que a compõem. Logo de início, sabemos tratar-se *Meu Porto* de um livro que dialoga com a cidade “[...] de modo que a representação histórica externa, que só adquire significados a partir da consciência individual que transmite valor a fatos históricos e a objetos artísticos”, é construída como uma “pessoal cidade, uma pessoal história, um pessoal museu e uma pessoal biblioteca”⁹.

Figura 1. Capa de *Meu Porto*



Fonte: Foto da autora.

No apêndice de *Diante da imagem*, “Questão de detalhe, questão de trecho”, Georges Didi-Huberman menciona a “modalidade sempre defectiva do nosso olhar”¹⁰, visto que, para saber mais, é preciso ver em detalhe; *ver*, não olhar,

8. Alves, “A cidade”, 26.

9. Alves, “A cidade”, 27.

10. Georges Didi-Huberman, *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte* (São Paulo: Editora 34, 2013), 297.



“pois *ver* sabe melhor aproximar-se, antecipar ou então imitar por mímica o ato, supostamente soberano, do saber”¹¹. Saber, portanto, exige atenção ao detalhe, ao pormenor, àquilo que apenas o olhar de relance, diversamente do ver, não seria capaz de captar. A propósito, o saber contemporâneo, que se aproxima, segundo Omar Calabrese¹², de um gosto neobarroco, incita o jogo, a ideia da incompletude, a presença ilusória que se manifesta na falta. Portanto, o olhar detalhado passa a se constituir não como mero fragmento, mas como “um novo corpo para o qual ‘o inteiro está *in absentia*’”¹³. A cidade, duplamente apresentada na capa da obra a partir do pormenor – o Porto que é “meu” e que se vê a partir de um ponto específico, traseiro e não convencional –, é convertida em um “[...] exercício subjetivo de tentar pensar o todo através de suas pequenas possíveis manifestações, por meio de desejadas pistas sugeridas muito mais pela intuição ou pela imaginação do que por certezas históricas”¹⁴. Nessas pistas, incluem-se tanto as imagens que, com o texto, compõem a obra, numa combinação em que se lê e se vê o Porto artístico do escritor, quanto as referências, especialmente as menos explícitas, a que o texto, diante da imagem, acede.

Pensamos ser produtivo intuir um diálogo elogioso ao cinema a partir das referências aos filmes de Manoel de Oliveira diretamente citados em *Meu Porto*, como *Aniki-Bobó* (1942) e *Amor de Perdição* (1979). À capa do livro, que se assemelha, ainda, à luminosidade da tela cinematográfica destacada na profundidade de uma sala de projeção, seguem-se imagens que podem ser lidas como referências ao trabalho do tripeiro, ou seja, o cidadão comum do Porto, ao trabalho do realizador e, enfim, ao trabalho da arte, em que Mário Cláudio, coerente com seu já habitual exercício de autorreferenciação e metalinguagem, se insere¹⁵. Funcionando como

11. Didi-Huberman, *Diante*, 297. Grifo do autor.

12. Semiólogo italiano autor de *A idade neobarroca*, ensaio que se dedica, entre outras dicotomias próprias do Barroco, ao pormenor e ao fragmento. Omar Calabrese, *A idade neobarroca* (Lisboa: Edições 70, 1987).

13. Calvão, *Narrativa*, 146.

14. Calvão, *Narrativa*, 150.

15. Mário Cláudio é conhecido por produzir obras em que a literatura é posta em diálogo, seja com outras obras literárias, seja com as mais diversas formas de expressão artística, seja, ainda, com figuras e eventos históricos. O escritor também demonstra um gosto pela escrita de trilogias, entre as quais, a título de breve ilustração dessa relação dialógica, citamos: a *Trilogia da Mão* (publicada em 1993) – composta pelos romances *Amadeo*, *Guilhermina* e *Rosa*, as respectivas biografias ficcionalizadas do pintor Amadeo de Souza-Cardoso, da violoncelista Guilhermina Suggia e da ceramista Rosa Ramalha –; a chamada trilogia familiar, ou da árvore, composta por *A Quinta das Virtudes* (1990), *Tocata para dois clarins* (1992) e *O Pórtico da Glória* (1997), que elabora um panorama autobiográfico, uma vez que visita a história de seus ancestrais, do século XVIII aos anos 1940, mas o faz sem olvidar o cenário histórico-artístico do Norte de Portugal, espaço de onde inequivocamente fala, além da trilogia que aborda a vida de três personalidades de grande relevância à cultura ocidental, bem como a relação desses artistas com pessoas mais jovens: Fernando Pessoa, sob o pseudônimo Bernardo Soares, em *Boa noite, senhor Soares* (2008), Leonardo Da Vinci, em *Retrato de rapaz: um discípulo no estúdio de Leonardo Da Vinci* (2014), e Lewis Carroll, em *O fotógrafo e a rapariga* (2015).



epígrafes imagéticas, o conteúdo pré-textual representado por *As carvoeiras*, de Abel Salazar, *Vista do Porto tirada de Santa Catharina*, de Abdon Ribeiro de Figueiredo e *Rio Douro*, de Manuel Maria Lúcio, reforçam o tom pomenorizado de *Meu Porto*, pois direcionam o ato de ver a cidade para específicas vias artísticas, inicialmente representadas pela sétima arte.

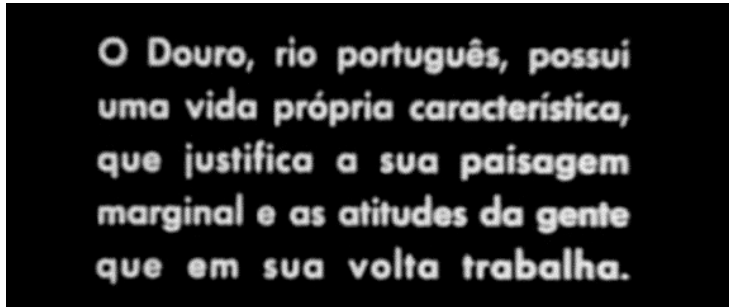
Manoel de Oliveira, grande nome do cinema português, assim como Mário Cláudio, fora solicitado a fornecer um tributo à cidade do Porto quando da efeméride cultural de 2001, segundo esclarece Maria Theresa Abelha Alves (2013). Como produto desse trabalho, que beirou a impossibilidade devido às obras pelas quais a cidade passava, Oliveira precisou recorrer tanto a filmes antigos quanto a outros recortes memorialísticos para a realização de *Porto da minha infância*. Assim como a obra literária que analisamos, os retalhos da memória se constituem, nesse filme, “[...] por meio de outros retalhos: obras artísticas de escultura, de arquitetura, de pintura, de poesia, de teatro, de música, fotografias da época e, principalmente, de cinema, esta impura ‘sétima arte’ que se faz a partir de todas as demais”¹⁶. Igualmente assumindo esse caráter interartístico, o texto de *Meu Porto* rende tributos ao cinema e à pintura e, entre página, écran e tela, faz lembrar, no trabalho representado no óleo de Salazar e no aspecto dourado do *Rio Douro* de Lúcio, aquele que fora o primeiro documentário de Manoel de Oliveira, *Douro, faina fluvial* (1931). O trabalho ribeirinho, garantia da “dourada permanência”¹⁷ da cidade, ganha novos contornos pelas mãos dos artistas, coconstrutores da metrópole que se eterniza nas artes. O documentário de menos de vinte minutos reúne *frames* num todo poético, cuja música, acompanhando a passagem das imagens, dá o tom: o tranquilo das águas durienses, o compassado das máquinas ferroviárias e carvoeiras, o pesado trabalho das peixeiras e dos carvoeiros. A “paisagem marginal”, mencionada na epígrafe da película, se faz lembrar na pintura de Manuel Maria Lúcio, ao passo que o trabalho das carvoeiras, homenageadas na tela de Abel Salazar, recorda os *frames* que, no filme de Oliveira, destacam a função que se apresenta no espaço de duplo sentido marginal que a faina do Douro então abrigava: as margens ribeirinhas e as sociais, dadas as condições de trabalho que o filme retrata.

16. Alves, “A cidade”, 25.

17. Cláudio, *Meu Porto*, 11.



Figura 2. Captura de tela. Epígrafe de Douro, faina fluvial



Fonte: Manoel de Oliveira, dir., *Douro, faina fluvial*, 1931, min 00:30, <https://vimeo.com/58729763>

Figura 3. Captura de tela de Douro, faina fluvial



Fonte: Manoel de Oliveira, dir., *Douro, faina fluvial*, 1931, min 01:05, <https://vimeo.com/58729763>

Figura 4. Captura de tela de Douro, faina fluvial



Fonte: Manoel de Oliveira, dir., *Douro, faina fluvial*, 1931, min 05:46, <https://vimeo.com/58729763>



Nova referência aos pioneiros do cinema português pode ser apreendida da imagem de Abdon Figueiredo, em que se vê o burgo a partir de um ponto na rua de Santa Catarina, local já visitado por Aurélio Paz dos Reis, entusiasta da fotografia e considerado o primeiro nome do cinema português pela realização de *Saída do pessoal operário da fábrica Confiança* (1896). A película, uma das primeiras produzidas em Portugal, espelha o filme francês dos irmãos Lumière, *La sortie del’usine Lumière à Lyon* (1895), e, com menos de um minuto de duração, revela a força de trabalho a movimentar a cidade duriense na saída dos operários da fábrica que outrora se situava, justamente, na Rua de Santa Catarina.

A correspondência entre as mídias ocorre não apenas devido ao local para onde ambas apontam, ou à coloração em preto e branco que caracteriza tanto a imagem quanto o filme, mas também à passagem, da direita para a esquerda, de uma charrete de passageiros, que se repete nos registros em questão. A leitura que fazemos, assumindo a coincidência entre as obras de Figueiredo e de Paz dos Reis, justifica-se na referência ao trabalho, elogio feito em múltiplos aspectos: o trabalho braçal, o artístico e o da citação, garantindo que, “dentro da produção literária ou fora dela”, exista “diálogo com as outras artes” e “indagações sobre a especificidade do trabalho do artista”¹⁸. Elogia-se, ainda, o trabalho do leitor, que, imerso no contexto meta-artístico da obra, tem também provocada sua subjetividade, sendo solicitado, em sua memória e em sua percepção, a reconstruir o espaço da cidade com o material que o escritor lhe oferece.

Figura 5. Litografia de Abdon Ribeiro de Figueiredo (Porto, 1845)



Fonte: Foto da autora, a partir de imagem em *Meu Porto*, 2001.

18. Calvão, *Narrativa*, 191.



Figura 6. Captura de tela do filme Saída do pessoal operário da fábrica Confiança



Fonte: Aurélio Paz dos Reis, dir., *Saída do pessoal operário da fábrica Confiança*, 1896, min 00:08:20.

Na segunda parte de *Meu Porto*, novamente podemos correlacionar “Quadros” de ordem escrita e visual. O capítulo, que começa com um mergulho mnemônico, desdobra-se em uma sequência em que o texto se constitui como uma colagem. A “vista em plongée” de que nascia a “Ribeira mais antiga” da voz narrativa descreve-se por

[...] Dois ou três rabelos sobreviventes, arvorando a enorme vela da viagem lancinante, algumas barcaças de carvão, semelhando esquifes de cavaleiros comparsas de um soturno Príncipe Negro. Escalava o casario a encosta da Pena Ventosa, e as outras que se lhe quedavam por vizinhas, a lembrar as casas de papelão, pintadas a cores crudelíssimas, cenário de fundo da cascata que se armava num recanto do quintal.¹⁹

O resgate da memória esgarça os limites do literário e ganha apelo visual graças ao caráter descritivo do texto, já que sua tessitura não apenas recupera imagens do passado, como também recorre a outros aparatos artísticos para com eles dialogar. O tom memorialístico de “a minha Ribeira mais antiga” ganha contornos ficcionais na semelhança das embarcações a “esquifes de cavaleiros comparsas”. A retomada da memória ocorre “num recanto do quintal”, espaço atravessado metaforicamente por cacos da paisagem local, “um resto de muralhas”, as fernandinas, muralha primitiva do Porto, “apelando a um realismo que punha os cabelos em pé”. Arquivados no “álbum dos prodígios citadinos”²⁰, os elementos que compõem essa imagem remetem não somente à tela de Alberto Souza, constante na página

19. Cláudio, *Meu Porto*, 21.

20. Cláudio, *Meu Porto*, 21.



seguinte, em que igualmente temos uma vista que mergulha no cais da Ribeira, ou à memória infantil que reaccessa o quintal da casa familiar, mas também a uma antiga tomada *en plongée*, também realizada por Manoel de Oliveira, no início do filme que será mencionado, em *Meu Porto*, páginas adiante. “Um realizador que se atrevesse nos dias de hoje a recontar as façanhas da trupe de ‘Aniki-Bobó’ teria de alicerçar o seu enredo em figuras diversas, não aqueles ingênuos Carlitos e Teresinha, desinteressantes aos olhos dos mais puros da atual geração”²¹.

O dito realizador ressurge na vista mais antiga da Ribeira do escritor como memória e como imagem. Assim, a memória de uma imagem cinematográfica faz o texto recuar aos inícios da década de 1940, época do nascimento de Mário Cláudio (1941), e da estreia de *Aniki-bobó* (1942), primeiro longa-metragem de Manoel de Oliveira, cuja rápida tomada, logo após os créditos iniciais, oferece uma vista da Ribeira e da “encosta da Pena Ventosa”²², local que testemunhou as origens históricas da cidade do Porto. Assim, os “Quadros” que sucedem o capítulo sobre a cidade que é “Pátria Mãtria”, um “burgo masculino e feminino”²³, remetem ao nascimento da metrópole, mas também ao metonímico nascimento das artes que, representadas, novamente, pelas letras e pelas telas, remontam às memórias mais antigas do escritor e do cinema, linguagem que Mário Cláudio convida ao seu texto. A *Ribeira* de Alberto Souza complementa a imagem do local e reafirma a questão do labor, anteriormente mencionada, e que se oferece, aqui, em um olhar sobre o local não como espaço turístico, mas de trabalho.

Figura 7. Captura de tela de *Aniki-Bobó*



Fonte: Manoel de Oliveira, dir., *Aniki-Bobó*, 1942, min 01:43.

21. Cláudio, *Meu Porto*, 27.

22. Cláudio, *Meu Porto*, 21.

23. Cláudio, *Meu Porto*, 20.



As aproximações entre a escrita de Mário Cláudio e a obra de Manoel de Oliveira, em *Meu Porto*, confirmadas por Maria Theresa Abelha Alves em “A cidade do Porto na página e no écran”, são vastas. Na menção que o texto faz ao primeiro longa-metragem do realizador, salienta-se “a diferença entre a geografia humana da Ribeira dos dias de hoje e a do tempo de sua adolescência”, de modo que o filme dispara a crítica de um escritor que elogia sua cidade pela via artística, sem, contudo, cerrar os olhos para os problemas sociais. Segue a análise cuidadosa da ensaísta:

Através do tributo à arte cinematográfica, as maleitas urbanas se evidenciam. Não é apenas nessa passagem que o cineasta é referência do Porto de Mário Cláudio. Numa outra, o escritor se faz acompanhar por Camilo Castelo Branco num passeio pelas ruelas da cidade histórica, em demanda de Simão Botelho e Teresa de Albuquerque, mas as imagens, com que traça o roteiro de sua cidade até chegar ao convento de Monchique para relembrar a saga dos amantes de perdição, são as do filme de Manoel de Oliveira. E também, ao referir-se aos habitantes ingleses da cidade, sintetiza a estória de Fanny Owen e de José Augusto Magalhães, que o cineasta já eternizara no magnífico *Francisca*: “Enlouquece uma inglesinha, suicida-se um impotente”.²⁴

Consciente do próprio fazer artístico, Mário Cláudio opta – assim como fez Manoel de Oliveira em *Porto da minha infância* – por fazer “a apologia da urbe” “como apologia à própria arte que a erigiu”²⁵. Desse modo, buscando ver a cidade sob a ótica de outros artistas, o escritor se coloca como herdeiro da urbe e, assim, irmana-se a esse grupo de construtores dos signos da arte portuense. Tal gesto autorreferencial aquece a ideia de que escritor se entende como pertencente a uma tribo artística que não só encontra a sua origem na cidade, como também contribui com a sua originalidade cultural, confirmando que “a cidade favorece a arte, é a própria arte”²⁶. Outro detalhe que antecede o texto de *Meu Porto* e que merece destaque é a dedicatória do livro, paratexto que nos oferece pistas exegéticas sobre a “revelação do rosto”²⁷ da cidade que o livro exalta. Mário Cláudio dedica a obra aos cronistas e historiadores Germano Silva e Helder Pacheco e, com isso, indica-nos alguns caminhos a serem seguidos em nossa visita à sua cidade.

24. Alves, “A cidade”, 31.

25. Alves, “A cidade”, 33.

26. Lewis Mumford citado em Giulio-Carlo Argan, *História da arte como história da cidade* (São Paulo: Martins Fontes, 1993), 73.

27. Cláudio, *Meu Porto*, 9.



Como máscara a cobrir de literatura o cenário de uma cidade documental, a função de cronista sobrepõe-se à do historiador e, paradoxalmente, a revelação da face cidadina ocorre, como em *Meu Porto*, na *dissimulatio*, na presença da máscara, pois é com os artistas que a homenagearam – Pacheco e Silva historiadores e, sobretudo, escritores –, citados e referenciados no decorrer da obra, que a cidade se ergue como o Porto possível. Entre um grande elenco formado por pintores, desportistas, poetas, romancistas e cineastas, eles revelam o rosto da cidade pela via da crônica, do gesto literário que torna único o documento histórico. Lembramo-nos, aqui, do questionamento de Helder Pacheco no excerto que nos serviu de epígrafe: “A cidade existe ou – não mais do que isso – é a persistência das nossas utopias?”. A ironia comparece nos elementos paratextuais de *Meu Porto* como uma presença que “[...] também vigora na arte e da arte nasce”²⁸, e se estende pela obra relativizando certezas históricas, como se depreende da preferência pela escrita cronística de Helder Pacheco, sublimadora da função do historiador. *Porto, memória e esquecimento*, cuja primeira edição data de 1994, frequenta intertextualmente a obra de Mário Cláudio em questão, ilustrando a *cidade enquanto cenário*²⁹, que “tem visões, tem maneiras de ser vista [...]”. Impõe-se, neste ou naquele aspecto que atrai ou cativa a nossa atenção, às vezes tempos a fio, desde que nos conhecemos a ver as coisas”³⁰.

Como memória resgatada de memórias, como a *mise en abyme* do texto que se desdobra em outros textos, a organizada Babel de Mário Cláudio revela a pessoal face da cidade buscando inspiração em outros integrantes de sua tribo artística, sujeitos que “nos legaram o que o registo da história mais atenta não ousará elidir”³¹. O fio textual segue pelas *ruas da memória*³² ignorando as caves e demais estabelecimentos que atraem turistas, mas vagueia pela Ribeira guiado pela memória de personalidades e eventos locais, como a “casa onde nasceu o bravo Carvalho Araújo”³³, oficial da marinha portuguesa, e o monumento das Alminhas da Ponte, “alminhas [...] comemorativas do mais espectacular desastre a que assistiram tropas de Napoleão Bonaparte”³⁴. O trajeto é (foi) percorrido

28. Maria Theresa Abelha Alves, “O óbolo de Caronte: Ursamaior de Mário Cláudio”, em *As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas*, org. Lélia Parreira Duarte (Rio de Janeiro: Bruxedo; Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006), 273.

29. “Da cidade, enquanto cenário”, crônica de Pacheco em Pacheco, *Porto*, 15-17.

30. Pacheco, *Porto*, 15.

31. Cláudio, *Meu Porto*, 111.

32. Referência à crônica “Ruas da memória” em Pacheco, *Porto*, 35-37.

33. Cláudio, *Meu Porto*, 23.

34. Cláudio, *Meu Porto*, 23-25.



pelo “jovem que estas linhas haveria de escrever”³⁵, que ainda transita por Miragaia, que “conforma um plano de matéria pictórica, brilhos e transparências, reflexos e osmose, tutelados pelas duas presenças senhoriais, o Palácio das Sereias e a Quinta das Virtudes”³⁶, sendo, esta, casa relacionada à biografia do escritor, inspiração para a escrita de romance homônimo. Ainda em Miragaia, é a Tomás Antonio Gonzaga, ilustre residente do local, a quem o escritor dedica alguns versos transcritos na página 36³⁷. O autor que se inscreve na obra como transeunte segue à Alfândega, onde, na esteira do filme de Manoel de Oliveira, visita os *amantes de perdição* de Camilo Castelo Branco; também menciona lugares marcados pela presença de personalidades notórias, por exemplo, Matosinhos e o escritor Raul Brandão, a Foz Velha e a fundista Rosa Mota, entre outros. No registro desse passeio, os “Quadros”, como se intitula o segundo capítulo de *Meu Porto*, são povoados por artistas e por memórias vividas pelo escritor ou por ele imaginadas. Aí, Mário Cláudio dedica poemas, recorda espaços da infância e concebe encontros com figuras públicas já desaparecidas. Por esses quadros, o trabalho das personalidades referenciadas guia o cordão textual pelos arruamentos da memória cidadina, que fazem lembrar que

A memória das ruas, quero dizer, a memória que mantemos da nossa passagem, breve ou continuada, pelas ruas, é, de muitas maneiras, memória da construção da cidade interior que nos acompanha. Anos fora, a cidade, os lugares e os seus acontecimentos vão connosco. Vivem e morrem connosco. Porque, afinal, os lugares somos nós. São nosso investimento. São nossa baliza de estarmos e de sermos de um sítio (pertença dele e seus senhores, estranha relação).³⁸

35. Cláudio, *Meu Porto*, 33.

36. Cláudio, *Meu Porto*, 34.

37. “Na malícia das mulheres de/ Miragaia,/ de roupa salina apertada,/ entre/ as pernas,/ respirara o primeiro sobressalto.// Da varanda estreita,/ contra/ as tentações da adolescência,/ ouvira o sino da igreja de São Pedro, os apitos das naus que/ abalavam para o Brasil.// Um dia,/ escondeu o rosto,/ numa folha branca,/ deixou cair,/ sobre/ ela os caracóis.// E invadiu-lhe o sexo o sangue dos quadris das mulatas doces,/ e tocou-lhe o ombro a língua de uma menina de engenho.// Soube as cordas do pulso, o baque do coração, o esperma derramado,/ na estopa do lenço” em Cláudio, *Meu Porto*, 36. Adiante, na página 42, Mário Cláudio dedica novos versos à fundista Rosa Mota, em que o tom erótico percebido no poema a Tomás Antonio Gonzaga cede vez à “intimidade vivida” no espaço da Foz, onde a atleta nascera, lugar que se descreve com tom memorialístico e imagens bem definidas, como as de uma fotografia, objeto de recordação: “Nas tardes amarelas da nortada,/ uma toalha de areias ia entrando,/ pela frincha da porta,/ e nela o mecanismo do relógio de parede se dissolvía.// Chegava-nos o apito de um vapor,/ a sair a barra,/ e vinha o gato enroscar-se,/ debaixo dos nossos pés.// Que sabíamos do Mundo,/ na casinha baixa,/ com as janelas emperradas,/ na humidade de Fevereiro?// O bisavô ponteara redes,/ o Tio Gervásio morrera afogado,/ na sépia do retrato,/ sobre/ o antigo *psyché*.// E quanto ao que/ nos sobrava,/ a China permanecia,/ atrás/ da rebentação,/ e não parava a draga de escavar as goelas do nosso Cabedelo” em Cláudio, *Meu Porto*, 43.

38. Pacheco, *Porto*, 35.



E (de)termina Pacheco: “As memórias das ruas são, vejo-os nitidamente, percursos da nossa própria memória. Porque, embora seja difícil de entender, e, ainda mais, de aceitar, de uma forma ou de outra a cidade (esta cidade?) também é um reflexo das recordações”³⁹. Pertença e senhor da cidade que “nasce e morre connosco”⁴⁰, Mário Cláudio indica, na dedicatória que resvala por toda a obra, que vê o Porto como local feito de memória e esquecimento, local que se dissimula sob a máscara da literatura e das outras artes que, afinal, compõem a essência de sua história. Enquanto olhar, a cidade⁴¹ estetiza-se por seu colorido “azul e cinza”, por suas “brumas opacas, impenetráveis no correr do Inverno”, oferece-se à vista em “transparências suaves como aguarelas, na beira-rio, ou claros-escuros contrastados nos bairros das ruas antigas e graníticas onde pairam silêncios”⁴². Depois, “como que por magia”, “o universo inacessível da ilusão e da fantasia” transfigura a cidade “num espaço (re)construído de memória”⁴³. Enquanto palavra, *Meu Porto*, ou a cidade do escritor, é dita⁴⁴ no entrelugar do abismo, onde “não se encontra” “o definível da planície, nem o claro-escuro da meridionalidade”, mas “uma espécie de amiba” que recolhe em sua essência realidade e devaneio, pois é nos precipícios que “acontecem as cousas de que nos recordamos, que deixam em nós a mais profunda das impressões”⁴⁵.

Mário Cláudio, como artista oriundo da burguesia operária portuense, fala da cidade como alguém que não se esquivava de valorizar as cenas e personagens prosaicas e cotidianas, revelando, em seu texto, um cuidado com o apuro estético e um diálogo tão generoso quanto necessário entre as “magnas figuras autóctones” e a simplicidade do nortenho comum. Irmanando-se aos gigantes durienses – não apenas os do Reno, os wagnerianos Nibelungos, mas também os nomes, famosos ou não, da cultura local –, o escritor constrói a cidade que vemos neste livro, “fadário de evanescências”⁴⁶ meta-artísticas, traduzindo em palavras o salutar convívio entre a “solidez de uma cidade pétrea, não raro acusada de brutalidade setentrional” e a “carga de imponderabilidades”⁴⁷ que a caracteriza. Dando voz, também, à cultura e à realidade cotidianas, o escritor “compõe o retrato de uma

39. Pacheco, *Porto*, 37.

40. Cláudio, *Meu Porto*, 11.

41. Referência à crônica “A cidade enquanto olhar” em Pacheco, *Porto*, 189-190.

42. Pacheco, *Porto*, 189.

43. Pacheco, *Porto*, 190.

44. Referência à crônica “Dizer a cidade” em Pacheco, *Porto*, 191-193.

45. Cláudio, *Meu Porto*, 13-15.

46. Cláudio, *Meu Porto*, 15.

47. Cláudio, *Meu Porto*, 16.



raça⁴⁸ ao conjugar o popular e o erudito, o rural e o urbano, o antigo e o moderno, antinomias latentes no Porto, cidade evidente em seu trabalho e, sobretudo, nesta obra particularmente reveladora do “norte profundo”⁴⁹, de que a cidade do Porto é representante. Entre esses artistas, encontram-se aqueles “pintores de escassa e dessorada composição”, os já mencionados gigantes possuidores de uma considerada “inteligência superior”⁵⁰, mas também há prostitutas, cozinheiras e trabalhadores comuns.

Quanto às obras e aos artistas de fama reconhecida que figuram em *Meu Porto*, a cidade segue retratada em *Manhã de Primavera*, sob as pinceladas de influência impressionista de Joaquim Lopes⁵¹. Nesse quadro, a descrição de um Porto que se vê a partir do abismo assemelha-se ao campo semântico de que o texto lança mão na sequência reveladora de artistas implantados no “já de si nevoento tabuleiro das artes e das letras”⁵²: o sebastianismo refletido no *Frei Luís de Souza* de Almeida Garrett⁵³; a retirada de Júlio Dinis para um “mundo de penumbra”⁵⁴; o Só António Nobre, destinado pela física ao “desfocado limbo do seu sono eterno”; o “gelado suicídio” do “marmóreo Soares dos Reis”, além da “espantosa Guilhermina Suggia”. “Mistérios, mistérios, mistérios”⁵⁵ que a escrita sintetiza, evocando um tom impressionista adequado à imagem com que dialoga, a fim de evidenciar aquilo que atestou o resgatado Hilarie Belloc, “um desses escritores britânicos arrebatados da nossa memória apesar de excelentes”⁵⁶, e que coaduna o caráter em abismo entre memória e esquecimento da cidade setentrional.

48. Cláudio, *Meu Porto*, 103.

49. Mário Cláudio, *Astronomia* (Lisboa: Dom Quixote, 2015), 305.

50. Cláudio, *Meu Porto*, 13.

51. “O impressionismo é uma arte urbana, e não só porque descobre a qualidade paisagística da cidade e traz a pintura de volta do campo para a cidade, mas porque vê o mundo através dos olhos do cidadão e reage às impressões externas com os nervos tensos do moderno homem técnico. É um estilo urbano porque descreve a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, intensas, mas sempre efêmeras da vida cidadina. E justamente como tal é que implica uma expansão enorme da percepção sensorial, um novo aguçamento da sensibilidade, uma nova irritabilidade, e, com o gótico e o romantismo, significa um dos mais importantes pontos de mutação da história da arte ocidental” em Arnold Hauser, *História social da arte e da literatura* (São Paulo: Martins Fontes, 2003), 896-897.

52. Cláudio, *Meu Porto*, 15.

53. “Pois não é verdade que percorreu Almeida Garrett, experimentados os fumos das canhonadas do Cerco, um cenário de saudades pungidas e de encobertos regressados de Alcácer-Quibir?” em Cláudio, *Meu Porto*, 15. Garrett esteve aquartelado no batalhão acadêmico durante o Cerco do Porto. “Nota Biográfica de Almeida Garrett (1799-1854)”, Universidade do Porto, A Memória da Universidade do Porto (página web), 5 de julho de 2016, https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=edif%C3%ADcio%20da%20reitoria%20-%20enquadramento%20urbano%20-%20nota%20biogr%C3%A1fica%20de%20almeida%20garrett.

54. Cláudio, *Meu Porto*, 16.

55. Cláudio, *Meu Porto*, 16.

56. Cláudio, *Meu Porto*, 13.



Em *Meu Porto*, a cidade se vê, sobretudo, por meio das imagens ilustrativas da obra, que, incluídas entre o conteúdo linguístico, ecoam a lição revolucionária da estética romântica de transitar da *mimeses*⁵⁷ à *poiësis*, “reativando o conteúdo semântico do verbo grego *poiën*, que significa ‘fazer’, ‘fabricar’. O artista não copiará mais a *natura naturata*, a criação de Deus enquanto mundo criado, mas a *natura naturans*, a criação de Deus enquanto poder criador”⁵⁸. O texto, em sua contemporaneidade, situa-se ao lado de pinturas e outras imagens, ocupando as páginas ímpares do livro em jogos de partilha estética denotadores de sentidos *ekphrásticos*, de encontros e desencontros, de referências, ou ainda de jogos que partem do conteúdo imagético para criar significados e visualidades. Destacamos o trecho em que os “óleos esplêndidos de Ângelo de Sousa” referem-se à Ribeira do Porto como uma área genuína,

Metaforizada numa arcada de volta inteira, sustentáculo de vária imaginação. E não se revelaria pintura capaz de absorver como esta o grão do granito e o pigmento dos rebocos, verdes ou lilases, azuis ou ocre, tão antigos que uma crônica completa neles se continha. Perdoem-me os paisagistas destas áreas, não conheço nada de mais autêntico na bruteza do desenho e na penumbra da atmosfera, de mais apto a constituir saudável contraponto a tanta vaporização de névoas liquefeitas.⁵⁹

Minimais e vanguardistas, as obras de Ângelo de Sousa, por suas características cromáticas e angulares, que parecem coincidir com a descrição constante em *Meu Porto*, expressam o mundo por meio de sinais indiretos, que se abrem à interpretação na medida em que assimilam o representado a partir de sua desconstrução.

57. Inicialmente, neste ponto, o conceito de *mimesis* faz menção às acepções mais simplistas do termo. Não pretendemos, aqui, pensar o conceito sob os entendimentos contemporâneos, por exemplo, como amplamente debatido em *Mimesis e a reflexão contemporânea*, volume organizado por Luiz Costa Lima, org., *Mimesis e a reflexão contemporânea* (Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010).

58. Walter Moser, “As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade”, *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* 14, no. 2 (2006): 47, <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.42-65>. Grifos do autor.

59. Cláudio, *Meu Porto*, 29.

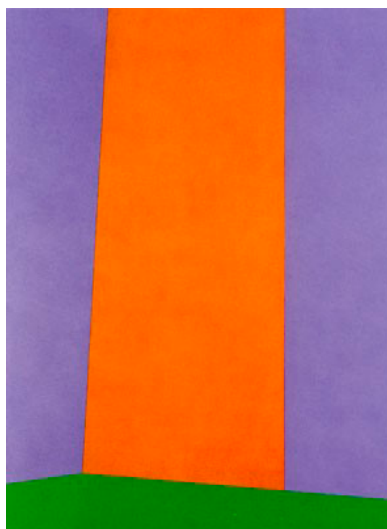


Figura 8. *Sem título*



Fonte: Ângelo de Sousa, Pastel de óleo sobre papel, 14,5 x 21 x 2 cm, 1976. Imagem extraída de “Ana de Sousa Dias e Ângelo de Sousa”, *Textuliano - blog de carlosvaz* (blog), 16 de março de 2008, <https://daliedaqui.blogspot.com/2008/03/ana-de-sousa-dias-e-ngelo-de-sousa.html>

Figura 9. *Um ocre*



Fonte: Ângelo de Sousa, 2006. Imagem extraída de Wikiart: *enciclopédia de artes visuais* (página web), adicionada o 27 de setembro de 2012 by yigruzelttil, <https://www.wikiart.org/pt/angelo-de-sousa/um-ocre-2006>



Transformando imagem em matéria escrita, o escritor coloca-se como crítico de arte pois não somente descreve e analisa uma obra do pintor mencionado, partindo de uma reafirmada contemporaneidade, mas lança mão desse exercício descritivo para estabelecer um contraponto com a “Ribeira de postal”⁶⁰, “insulto maior que a Cidade contra si mesma desfere”⁶¹. Isso porque um dado da modernidade marioclaudiana volta-se ao entendimento de que uma arte em crise se efetua por meio de uma literatura que é autocrítica por caminhos meta-artísticos. Essa mesma crise é, portanto, instrumento de resistência à depauperação turística e mercantil da cidade barroca, pérola imperfeita do Norte de Portugal. Podemos mencionar, ainda, a referência feita, em *Meu Porto*, à “magnífica *Fons Vitae*”⁶², tela de autor desconhecido que ocupa lugar de destaque na Santa Casa da Misericórdia da cidade. A obra, aberta à visita, não é impressa nas páginas do livro, mas a referência do texto a ela conduz à descrição e a uma reflexão sobre os enigmas que o quadro convida a que sejam decifrados:

Que significado implícito imputar afinal àquele Calvário, encravado numa pia para onde abundantemente sangram as cinco chagas do Senhor, cingido por uma pequena multidão de príncipes e princesas, de nobres, de clérigos e de monjas? Acorrerão estes a celebrar a festa do Santo Sangue, efeméride maior da Cidade de Bruges, irmã pela canseira mercantil do Burgo laborioso, ao qual, *et pour cause*, doaria El-Rei Dom Manuel I, e pouco antes de morrer, pintura de tamanho preço? Como quer que seja, ali estarão talvez representados o Monarca, e a sua segunda Rainha, Dona Leonor, e mais porventura toda a prole real, e dignatários, e outra parentela régia, em uma paisagem pascal de trevas ameaçadoras. Referindo a Páscoa e o Venturoso, será excessivo futurar que pagará este, ajoelhado perante apoteose quejanda do Agnus Dei, o muito mal que fez aos judeus, filhos da raça a que o cordeiro bíblico primariamente se ficaria a dever?⁶³

60. Cláudio, *Meu Porto*, 29.

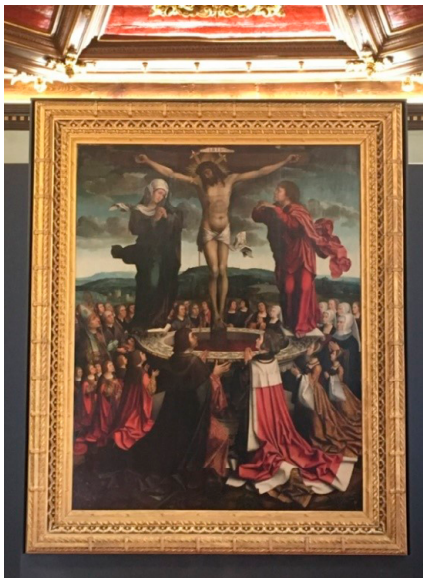
61. Cláudio, *Meu Porto*, 31.

62. Cláudio, *Meu Porto*, 66.

63. Cláudio, *Meu Porto*, 67.



Figura 10. *Fons Vitae*



Fonte: Foto da autora. De autor desconhecido.

Se a escrita exercita seu caráter visual ao fazer referência a imagens, inserindo-as, seja pela *ekphrasis*, seja por outras vias, no contexto da obra, o contrário também ocorre, ou seja, a imagem suscita a capacidade criativa e reafirma suas possibilidades linguísticas. Como que a traçar uma linha de limites infinitos, a escrita relaciona-se com a imagem, e vice-versa. Nesse sentido, elabora uma curiosa complementaridade que se dá pela falta, a exemplo do que temos nas páginas 56 e 57, em que um *Aspecto da Sé do Porto*, pintado por Dominguez Alvarez, estende-se em memórias e efabulações do escritor. Desse modo, partindo da representação visual de um dos locais mais significativos da cidade, novas imagens mentais são geradas pela ficção. Segundo Claus Clüver, a designação “tradução intersemiótica”, por não se limitar a descrever, mas por oferecer a possibilidade de acréscimos inerentes à ordem das diferentes linguagens artísticas, leva a que se considerem

Todas as formas de *ekphrasis* como transposições intersemióticas, ao passo que o conceito de “tradução intersemiótica” soa melhor se restringido a textos (em qualquer sistema sígnico) que, em primeiro lugar, oferecem uma reapresentação relativamente ampla (mesmo que jamais completa) do texto-fonte composto num sistema sígnico diferente, numa forma apropriada,



transmitindo certo sentido de estilo e técnica e incluindo equivalentes de figuras retóricas; e, em segundo lugar, que acrescentem relativamente poucos elementos, sem paralelo no texto-fonte.⁶⁴

A muda poesia de Henrique Pousão, pintor português que se especializou nas “claridades de Capri” e na “fauna humana dos becos de Roma”, se vê a partir da crítica de Mário Cláudio, que acusa o artista do “involuntário agravo feito à terra que lhe zela pela fama”. Tendo a essa terra aportada, “por ironia dos fados”, “o mais significativo da produção deste alentejano precocemente finado”, a “inigualável *Senhora Vestida de Negro*, entretendo com a luz um desses diálogos que valem mil compêndios de filosofia”⁶⁵, é assim celebrada:

Saberão que é de veludo o vestido amplo, que teria sido ela talvez leitora de Mallarmé, que amaria as orquídeas e variegadas espécies de dentro, privilegiando a amenidade das tardes muito quietas, essas mesas em que oiro se trasmuda a escassez. Perguntem-lhe como se chama, que país a viu nascer, que estado civil consta dos seus documentos, e limitar-se-á a sorrir. O ruído dos cabelos denuncia uma proveniência nórdica, tão vulgar nas ruas de Copenhague como nos campos que circundam o povoado de Guimarães, mas o que dela resta, da mulher que não atinamos se dá pela presença dos visitantes, é a completa falta de fala.⁶⁶

A homenagem prestada ao artista, apesar de justa, não recusa o tom de crítica, justificado pelo desdém para com a terra que o acolhera. O capítulo denominado “Extases” finda de maneira irônica, a representar, no encerramento cotidiano das atividades do museu Soares dos Reis, que abriga a obra, a redução do “trajo [da *Senhora vestida de negro*] a uma mancha indizível”⁶⁷ e ao apagamento das feições da mulher retratada. Desprovida da “volumetria dos becos ribeirinhos”⁶⁸ ou de quaisquer outras singularidades portuenses e negando os contornos locais, a obra é limitada às salas do museu em que se encontra exposta ou à biografia do artista cujo autorretrato é reproduzido na página 72; a falta de identificação com a cidade que guarda a sua obra de maior reconhecimento mantém-na muda, reduzida ao horário comercial. Em contraponto, Soares dos Reis, “o escultor do

64. Claus Clüver, “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos”, *Literatura E Sociedade* 2, no. 2 (1997): 42, <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p37-55>

65. Cláudio, *Meu Porto*, 74.

66. Cláudio, *Meu Porto*, 74-75.

67. Cláudio, *Meu Porto*, 75. Adendo nosso.

68. Cláudio, *Meu Porto*, 74.



*Desterrado*⁶⁹, a que o texto ricamente alude com uma reprodução, um desenho do próprio artista e uma efabulação que o descreve como “deserdado da pátria e degredado do sonho”⁷⁰, é reafirmado como gênio e como instituição, por dar nome ao relevante museu portuense. Isso posto, verificamos que outra forma de ver a cidade em *Meu Porto* é fazê-lo através da crítica de arte, trabalho que Mário Cláudio assume ao produzir, como queriam os poetas alemães⁷¹, um juízo artístico que se constitui como obra de arte. Sem se basear em padrões pré-estabelecidos, mas calcando-se justamente na reflexão sobre a obra que discute ou com a qual conversa, o escritor aproxima-se dela como ponto de partida, de modo que a escrita, tomada como “[...] crítica poética, irá completar a obra, rejuvenescê-la, configurá-la novamente, refletir sobre o que já é reflexão, ampliar a cadeia que, no dizer daqueles poetas, seria infinita”⁷². A cidade que extasiou e a que fora menosprezada, respectivamente, por Soares dos Reis e Henrique Pousão, se mostra nas obras sobre as quais o texto de Mário Cláudio se detém. A questão do desterro emerge da história e, via crítica, transmuta-se em escultura, em texto, até metamorfosear-se na própria figura de Reis, que, contrariamente a Pousão -recebedor da contida homenagem dedicada a um apátrida - representa o “deserdado da pátria”⁷³ que a ela retorna eternizado como monumento e como instituição.

Não menos importante, tem destaque a estética barroca, que caracteriza a cidade em *Meu Porto* e que revela outra forma de vê-la e de percorrê-la. O excesso arquitetônico de igrejas e outros edifícios portuenses, emblemas barrocos que a cidade ostenta, parece ser mimetizado pelo texto, que assume, quer no caráter lúdico de sua escrita (que exige atenção especial do leitor), quer nos floreios e nos períodos de longa extensão, descritivos das complexas talhas e naves seiscentistas, tom assemelhado ao “que de mais excelso nos trouxe o barroco do Norte de Portugal”⁷⁴. Em *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, Affonso Ávila fala de uma “ludicidade inerente ao organismo linguístico” em que “a criação estética se mostra afetada de modo mais transparente pela interação dos fenômenos do impulso para o jogo e da vontade de arte”⁷⁵. Ao gerar imagens não reproduzidas nas páginas do livro, as passagens em que se visitam, por exemplo, a cripta da Venerável Ordem Terceira - “certificado de

69. Cláudio, *Meu Porto*, 69.

70. Cláudio, *Meu Porto*, 73.

71. Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993) em Calvão, *Narrativa*, 228.

72. Calvão, *Narrativa*, 228.

73. Cláudio, *Meu Porto*, 73.

74. Cláudio, *Meu Porto*, 63.

75. Affonso Ávila, *O lúdico e as projeções do mundo barroco* (São Paulo: Perspectiva, 1980), 40.



convívio com esse macabro veio da Contra-Reforma”⁷⁶ - ou o Convento de Santa Clara - cuja talha é recoberta “com a joanina folha de ouro que converteria o setecentos português num contínuo larespene”⁷⁷ -, dão a ver, com detalhes, esses locais.

Com essas descrições, a escrita assume a função de gerar visualidades, “como as demais formas de expressão de nível criativo, campo propício à constatação dos substratos lúdicos portadores da função estética”. Produz, portanto, “aquela correalidade imaginada, criada, estruturada sobre a palavra, o objeto novo e autônomo contraposto pelo escritor como uma parábola à realidade fatural e linear”⁷⁸. Percorridas as ruas, as figuras e as imagens representativas do Porto, a cidade, como corpo, vê-se, ainda, por seu interior, nas peculiaridades de cama e mesa que a singularizam. O último capítulo de *Meu Porto* investe em sensações: a cidade, desnuda, pode-se sentir através do paladar e do tato, de modo que o texto literário encena olhos, língua e pele. Em “*Carpe diem*”, lemos sobre os prazeres mundanos que a cidade oferece; a apreciação de sabores ou de imagens, de preferências artísticas ou culinárias, é algo que não constitui, materialmente, a paisagem portuense, mas que a enriquece culturalmente, em especial no que diz respeito à tradição culinária local. Mário Cláudio, assim, segue cumprindo o papel de crítico de arte e investigador da relação estabelecida entre literatura e outras artes, as figuras artísticas e a cultura do lugar, e é nessa costura que ele tece o seu texto, ou seja, entre o homem comum e o artista, entre a observação e a práxis, colocando-se no entrelugar de leitor e autor de sua cidade. Assim, no espaço de representação que, afinal, é o texto, flerta com aquela que, talvez, seja uma das mais populares formas de reconhecimento da cultura portuguesa: a culinária, aqui também tomada como gesto artístico por ser componente signíco da cultura portuense. Se é verdade que comemos com os olhos, a comida se revela, também, uma forma de ver a cidade.

Os prazeres da mesa portuguesa são, em *Meu Porto*, legitimados pelo paladar refinado do nobre Miguel Leopoldo de Reuss-Ebensdorf, pela música de Maria Callas e pela literatura de Camilo Castelo Branco, por meio da cozinha de Ana Plácido, não sem antes passar pela intimidade dos inúmeros bordéis da cidade, cujo “cenário anterior” é apresentado como “outra variante do comedor a que presidia a reprodução da *Ceia* de Leonardo Da Vinci, e que continha como peça nobre o amplo sofá onde se fazia sala, ou se aguardava que vagasse a menina escolhida”⁷⁹. Assim, a

76. Cláudio, *Meu Porto*, 65.

77. Cláudio, *Meu Porto*, 59.

78. Ávila, *O lúdico*, 40.

79. Cláudio, *Meu Porto*, 101-103.



peça, comumente dependurada nas paredes de católicas salas de jantar, surge, ironicamente, como signo de aproximação entre lares tradicionais e prostíbulos. Além disso, a ilegitimidade da peça reproduzida nas residências, que, porém, remete à sacralidade de uma situação bíblica, em estratégica alusão ao que se vê no interior do bordel descrito no texto, simula o próprio ato da representação. O exercício interpretativo “das alcovas portuenses”⁸⁰, a simular recato, por ser “resguardado por pudicas persianas corridas, a esconjuram o temível abaixo-assinado da vizinhança”⁸¹, leva a que atentemos especialmente ao jogo entre *cenar* – o cenário e a ceia: o ato de comer, aqui, ao mesmo tempo sexualizado e sacralizado, como a cena do comedor de Da Vinci presente em um bordel, é encoberto por castas cortinas, que cumprem o duplo papel de resguardar a intimidade dos frequentadores do lugar e aludir ao pano que confere o caráter teatral da cena, que se reproduz no interior da alcova.

É pela fresta da cortina que vemos esse particular enquadramento da cidade que Mário Cláudio reconstitui neste último quadro de *Meu Porto*, o espaço de bordéis que se “proliferavam [...], largando uma memória honrada por sucessivas gerações”⁸². O roteiro final desta obra mantém a ideia inicial, a da valorização da paisagem pelo pormenor, sob a ótica da arte, mas o faz, agora, por um recorte temático menos relacionado, ao menos diretamente, às artes. O que se vê, como dito, através das cortinas que camuflam o interior dos bordéis, é a ceia entre Jesus Cristo e os seus, ou entre os entes de uma casa portuguesa, ou, ainda, partindo da tela em direção ao ambiente que o texto evoca, a reprodução do quadro de Da Vinci no centro de um banquete de sensações proporcionadas pelo erotismo pressentido no local. Aos prazeres da cama portuense seguem-se os prazeres da mesa, de modo que a presença da comida, conforme afirma Carlos Reis, pode ajudar a contar a história da literatura portuguesa⁸³. São indicados três objetos

80. Cláudio, *Meu Porto*, 103.

81. Cláudio, *Meu Porto*, 101.

82. Cláudio, *Meu Porto*, 101.

83. “E isto porque muitas vezes a comida é, como bem se sabe, semantizada e investida de marcas sociais. Quer dizer: não aparece por acaso, como mero elemento decorativo, mas sim como elemento adjuvante de ações narrativas e dramáticas. E assim, quando no final do *Auto da Índia* de Gil Vidente uma personagem (a Ama) ordena a outra (a Moça) que vá ‘muito asinha saltando’ buscar vinho ‘e a metade dum cabritinho’, não está em causa apenas a preparação de uma refeição; trata-se também de afastar uma presença incômoda (a própria Moça, que pode denunciar a Ama, perante o Marido regressado da Índia), ao mesmo tempo que se faculta indiretamente uma informação acerca de hábitos alimentares no início do século XVI. Do mesmo modo, a canela de que fala Sá de Miranda na carta a Ant3nio Pereira não é t3o-s3o um tempero ex3tico: mais do que isso, ela é meton3mia de ambi33o, riqueza f3cil e despovoamento do campo. Lembro o texto: ‘temome de Lisboa/ que, ao cheiro desta canela, / o Reino nos despovoa’”. Dalva Calv3o e Monica Figueiredo, “A comida recriada pela literatura portuguesa: entrevista a Carlos Reis”, *Abril – NEPA / UFF* 6, no. 12 (2014): 170, <https://doi.org/10.22409/abriluff.v6i12.29637>



necessários à significação de uma “nota da ética e da estética melhores”⁸⁴ - um garfo de prata, uma faca de ferro e uma colher de pau - como prêmios condizentes à apreciação e à história que se relaciona a cada um desses quitutes. Munido da primeira, é-nos apresentado o nobre Reuss-Ebendorf, descendente da real família de Carlos Magno, que exalta as virtudes das tripas à moda do Porto, miúdos que Mário Cláudio premia com o primeiro dos objetos “por terem ascendido a repasto de procedentes de rei”⁸⁵.

A ementa em que se desdobra o texto apresenta-nos as pataniscas de bacalhau, prato que se mostra o mais “apto a revelar a perícia de uma cozinheira, a qual deverá nortear-se pelo senso de economia do azeite [...] e pelo espírito calaceiro que se impõe que presida à abundância do mesmo no arroz que o acompanha”⁸⁶. A iguaria é, no texto, provada e aprovada pela soprano Maria Callas, tendo atribuída a si uma “uma faca de ferro”, já que a cantora fora “coroadada pela agricultura e pela arte”⁸⁷. A terceira comida apresentada é a farinha de pau, “horror de muita criança que na idade madura a retoma como inexcedível acepipe”, também possuidora de “louros literários”, pois “consta de facto haver sido o paparico preferido de Camilo Castelo Branco, a ele habituado pela proficiência com que o confeccionava Ana Plácido”⁸⁸. A voz do escritor, que diz ter adquirido, em leilão, “um maço de cartas da ‘mulher fatal’”⁸⁹, transcreve a receita que Plácido teria endereçado a Guiomar Torresão (1844-1898)⁹⁰:

Pede-me a receita da farinha-de-pau que connosco comeu, no Março passado. Pergunto-me como alcança uma cousa tão singela agitar-nos, tão amável e tão cruelmente, o coração. Recordo-me do tempo em que não tinha visitado o infortúnio, ainda, esta que as estações todas da via-crúcis, depois disso, visitaria. Entende, minha amiga, o que é uma menina que punha na contemplação de um ramo de boninas a inteira chama do amor que lhe diademava a alma? [...] Mas vamos à receita da farinha-de-pau. Põe-se em azeite um casco de uma cebola graúda, e deixa-se alourar ligeiramente. Juntam-se-lhe três postas de pescada, uma pouca de água, sal e pimenta, e refoga-se por quinze minutos. Retira-se o peixe, extraem-se-lhe as espinhas e as peles, volta ao molho já

84. Cláudio, *Meu Porto*, 104.

85. Cláudio, *Meu Porto*, 105.

86. Cláudio, *Meu Porto*, 107.

87. Cláudio, *Meu Porto*, 107.

88. Cláudio, *Meu Porto*, 108.

89. Cláudio, *Meu Porto*, 108.

90. Escritora portuguesa feminista.



produzido. Adicionam-se duas xícaras de mandioca, e mexe-se sempre, até ganhar consistência. Prova-se com uma colher-de-pau, porque assim a saboreavam as gentes do Pará, supremos apreciadores de virtualha tão nutritiva [...].⁹¹

A colher de pau, por semelhança ao nome do prato e por constituir objeto propício ao seu cozimento, é o objeto a ele atribuído, neste exercício de tradução intergêneros entre uma receita culinária e o texto literário. Excedendo a transmissão da receita, a história de amor entre Camilo e Ana Plácido é o que se revela na hipotética carta, mero pretexto para que não apenas imagens, mas figuras, histórias e a cultura portuense saltem aos olhos no ato da leitura. Segundo Yuri Lotman, o papel da cultura seria o de “organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem”, tornando possível o estabelecimento das relações sociais, humanas e linguísticas⁹², e é essa experiência do mundo português, de maneira bastante específica, o que se vivencia nas artes que a cidade do Porto favorece, dado que faz com que o autor de *Meu Porto* aja como um tradutor ao representar, em seu texto, os modelos que percebe nas artes oriundas da cidade e de seu entorno, o Norte de Portugal. Assim, por meio da literatura, o cinema, a pintura, a escultura, a arquitetura e outras artes confluem na “dourada permanência” do rio que orienta a cidade no sentido do vasto oceano, não somente dando-a a ver através das artes que a erigiram, mas refletindo sobre elas e sobre o seu estatuto.

O Porto literário de Mário Cláudio constitui-se como o local propício ao encontro entre as diversas linguagens que, partindo de memórias e vestígios, com ele dão a ver a cidade por um óculo meta-artístico “por onde o azul do infinito se pode avistar”, pois aprende, com ela, que “não há espaço que outros espaços não abrace”⁹³, máxima que aproxima nossa leitura do salutar gesto dialógico entre as artes. Entre todas as cidades, o Porto, como vimos, é a cidade eleita por Mário Cláudio: seu eterno berço e seu eterno retorno. Quer pela retomada de elementos históricos, memórias particulares ou coletivas, quer pela alusão que sua literatura faz às artes e aos artistas representativos do Norte de Portugal, quer ainda pelo caráter visual que seu texto apresenta, revelador de pormenores que dão a ver a cidade e que a singularizam, Mário Cláudio é coerente ao situar seus textos, em especial aqueles que remetem de maneira mais direta a questões autobiográficas, na *Invicta*. Acreditamos que a convocação de outras artes ao texto, que sempre

91. Cláudio, *Meu Porto*, 109-110.

92. Lotman *apud* Susanna-Busato Feitosa, “A terra, a tela e a letra”, *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* 14, no. 2 (2006): 198-210, <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.198-210>

93. Cláudio, *Meu Porto*, 19.



orientam a leitura no sentido da reflexão, reafirma a presença da cidade como estratégia autorreferencial e metonímica na medida em que falar do Porto é falar da arte que particulariza o lugar; por extensão, falar da arte portuense é discutir o fazer artístico de Mário Cláudio. Confunde-se a cidade, portanto, em sua relevância artística e genealógica: o escritor, que é filho, crítico e artista do burgo, eterniza o seu Porto no trabalho de quem, ao escrever, se descreve.

Bibliografia

Fontes primárias

Documentos impressos e manuscritos

- [1] Castro, Laura, coord. *Mário Cláudio. 30 Anos de Trabalho literário (1969-1999)*. Porto: Cooperativa Árvore – Fundação Eng. António de Almeida – Livraria Modo de Ler, 1999.
- [2] Cláudio, Mário. *Meu Porto*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.
- [3] Cláudio, Mário. *Astronomia*. Lisboa: Dom Quixote, 2015.

Entrevistas e comunicações pessoais

- [4] Calvão, Dalva e Monica Figueiredo. “A comida recriada pela literatura portuguesa: entrevista a Carlos Reis”. *Abril – NEPA / UFF* 6, no. 12 (2014): 169-172, <https://doi.org/10.22409/abriluff.v6i12.29637>

Multimídia e apresentações

- [5] Oliveira, Manoel de, dir. *Douro, faina fluvial*. 1931. <https://vimeo.com/58729763>
- [6] Oliveira, Manoel de, dir. *Aniki-bobó*. 1942.
- [7] Oliveira, Manoel de, dir. *Amor de perdição*. 1979.
- [8] Reis, Aurélio Paz dos, dir. *Saída do pessoal operário da fábrica Confiança*. 1896. <http://www.cinamateca.pt/Cinamateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=905&type=Video>

Fontes secundárias

- [9] Alves, Maria Theresa Abelha. “O óbolo de Caronte: Ursamaior de Mário Cláudio”. En *As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas*, organizado por Lélia Parreira Duarte, 271-310. Rio de Janeiro: Bruxedo; Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.



- [10] Alves, Maria Theresa Abelha. “A cidade do porto na página e no écran”. *Metamorfoses - Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros* 12, nos. 1/2 (2013): 25-35. <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2013.v12n0a21843>
- [11] Argan, Giulio-Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- [12] Ávila, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- [13] Benjamin, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- [14] Calabrese, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- [15] Calvão, 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, 2008.
- [16] Clüver, Claus. “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos”. *Literatura E Sociedade* 2, no. 2 (1997): 37-55. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p37-55>
- [17] Costa Lima, Luiz, org. *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- [18] Didi-Huberman, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- [19] Feitosa, Susanna-Busato. “A terra, a tela e a letra”. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* 14, no. 2 (2006): 198-210. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.198-210>
- [20] Gomes, Renato-Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- [21] Hauser, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- [22] Moser, Walter. “As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade”. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura* 14, no. 2 (2006): 42-65. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.42-65>
- [23] Pacheco, Hélder. *Porto, memória e esquecimento*. Porto: Afrontamento, 2002.

ESTE CUENTO QUE LEE-
RÁN A CONTINUACIÓN LO
ENCONTRE ARCHIVADO EN
MI LIBRETA CON FECHA
DE JUNIO 2019 →