

Sónia Cristina Pereira Quental

TODAS AS MANHÃS DA ARTE

**REFLEXÕES SOBRE A CRIAÇÃO ARTÍSTICA,
A PARTIR DAS FICÇÕES BIOGRÁFICAS *GÉMEOS*,
DE MÁRIO CLÁUDIO, E *TOUS LES MATINS DU MONDE*,
DE PASCAL QUIGNARD**

Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Comparadas
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Universidade do Porto
Faculdade de Letras

2009

Agradecimento

O meu agradecimento reconhecido à Professora Doutora Ana Paula Coutinho Mendes: pela orientação valiosa; pela solicitude sem par; pelo inestimável apoio. Pelas cruces que marcou na mão – e por dizer *Eu intuo que...*

A quem me inspira;

a quem possa inspirar.

ÍNDICE

Introdução: Esquissos	p. 5
I – Teorias da criação artística	p. 8
1. Da inspiração: breve roteiro de reflexões e de reflexos	p. 10
1.1. Perspectivas fundadoras e repercussões históricas	p. 13
1.2. A genialidade romântica e seus avatares	p. 22
1.3. Século XX: inflexões e conversões criativas	p. 36
1.3.1. Do regresso ao Autor	p. 47
1.3.2. Do regresso à História	p. 49
II – Poéticas da criação artística	p. 56
1. Inspiração e recriação – cruzamento de percursos	p. 58
1.1. Biógrafos da inspiração artística	p. 60
1.2. Obras e vidas (obras vividas)	p. 72
2. Dos reflexos das (e entre as) Artes	p. 75
2.1. Mestres e discípulos	p. 75
2.2. Figuras femininas da inspiração	p. 87
2.3. A velhice, demanda de uma nova aura	p. 98
2.4. Voz(es) e silêncio em fragmento(s)	p. 109
2.5. Ângulos fílmicos	p. 118
Conclusão: De-mãos	p. 132
Bibliografia	p. 139

Recurrimos al término 'creación' cuando vemos que un hombre produce formas de vida que son nuevas – en arte, en pensamiento, en conducta o en cualquier otra orden de la humana existencia. La creación lo será en un sentido tanto más intenso cuanto más nuevo sea lo que produce; por tanto, cuantos menos precedentes tenga y más imprevisto sea.

Ortega y Gasset

Sinto, por vezes, um temor espantado das minhas inspirações, dos meus pensamentos, compreendendo quão pouco de mim é meu.

Fernando Pessoa

As coisas relacionadas com a inspiração só se alimentam de esperas.

Simone Weil

Introdução: Esquissos

No decurso da longa entrevista concedida a Chantal Lapeyre-Desmaison, em *Pascal Quignard le Solitaire* (Lapeyre-Desmaison/Quignard, 2006), o autor homenageado confessa, a dado passo, escrever para um olhar, um pequeno plural: dois olhos sobre a página. Acrescentaríamos: dois ouvidos, sensíveis à palavra inefável e ilimitada, de uma paisagem sem contornos, que o escritor depõe sobre o papel, silenciada, e que assim caracteriza em *La Haine de la Musique* (Quignard, 1996), na reflexão mais ampla que desenvolve sobre a natureza dos sons.

Trabalhando na margem deste ideário, dificilmente nos alheamos do seu domínio, da antevisão expectante do nosso próprio pequeno plural, na formulação da palavra hermenêutica que prolongue como indizível o objecto sobre o qual se detém e que, desvendando periferias, as reelabore e ofereça transformadas, de alguma forma articuláveis na língua, pronunciáveis, com uma inevitável menor margem de segredo – já outras, assim. Neste momento preambular, que assume também para nós uma discreta função de advertência, ocorrem-nos as palavras de Rilke, para quem “As obras de arte são de uma solidão infinita: para as abordar, nada pior do que a crítica. Só o amor pode prendê-las, conservá-las, ser justo para elas” (Rilke, 1994: 31). Sem nos escusarmos ao âmbito formal que contextualiza este trabalho, não deixaremos de anunciar o núcleo íntimo de que parte: parafraseando Octávio Paz, no seu *Vislumbres da Índia* (1998), diremos deste registo – pese embora o seu estatuto diferenciado – ser mais precisamente filho do amor do que do saber, sendo que o último se implica na alta exigência do primeiro.

O caminho de leitura que nos propomos construir será, assim, resultado de um primeiro olhar sobre o literário sempre tendente a apaixonar-se, que em fulguração ou “au ralenti” se deixa seduzir, até que se descobre no desejo de *falar sobre* o objecto

desse amor, na tentativa de *com-preensão* e de um prolongamento infinito. A complexidade desta dissertação vê-se cumulada pela pluralidade do seu objecto, pela perspectivação de *paisagens* sobrepostas, dificilmente decalcáveis, de dois autores coetâneos, de origens nacionais, linguísticas e culturais distintas, cujos percursos individuais de ficção literária se cruzam na convocação de uma temática compósita das artes, com destaque para a pintura e a música. Descobrimo-nos, desde este momento inicial, delineando um movimento em certa medida pendular, tocando discursos numa posição primacialmente distanciada, que procuraremos tornar próximos através do exercício crítico de colocar em relação, a que subjaz um sucessivo “*tertium comparationis*”.

Duas outras mãos – as nossas – acompanham aqui as que compuseram as obras que em particular consideramos, por sua vez atentas à criação, historicamente registada, de mãos anteriores: as de Monsieur de Sainte Colombe e de Francisco de Goya. Entre as diferentes tessituras urdidas, da literatura construída sobre visões ficcionadas da pintura e da música, em especial, e do dissertar que se propõe questionar os encadeamentos possíveis entre elas, com e para além dos projectos autorais, no seguimento de vozes *inspiradas* em texto, esperamos estender, simultâneas, clareza e clareza sobre a nossa própria voz textualizada. Esperamos que a *confusão* possa aqui aproximar-se da sua ca(n)dência etimológica e o nosso se concretize como contributo válido para os estudos entre as artes, acrescentando uma nota mais a uma partitura plural, de inegável harmonia.

Na gestação desta *nota*, ou desta *página de notas*, ausente ainda da *partitura* a que aspira, direccionamos um olhar analítico sobre as obras *Gêmeos* (2004), de Mário Cláudio, e *Tous les Matins du Monde* (1991), de Pascal Quignard, que intimam, numa trama romanesca de apoio biográfico, figuras criadoras de outras artes e outros tempos. A partir delas, procuraremos indagar e desvendar concepções da criação artística que enquadraremos no contexto literário-cultural dos nossos dias, para uma questionação do sentido de que hoje se reveste o fenómeno da inspiração. Apontando para considerações fundamentadas em diferentes meios e linguagens de expressão artística, para o alcance de conclusões mais generalizadas e inclusivas, alargaremos o escopo da nossa análise, finalmente, ao cinema: reflectindo mais brevemente sobre as relações de interpretação e de transposição no eixo da produção cinematográfica, com base num

primeiro objecto literário, traremos à colação, num momento final, as películas *Tous les Matins du Monde* (1992), de Alain Corneau, e *Goya en Burdeos* (1999), de Carlos Saura.

Neste encadeamento, atento à arte na sua dimensão estética e assumidamente comunicacional, cruzaremos, por consequência, algumas das artes que se constituem através de um código semiótico próprio e tendencialmente único, pela predominância de uma linguagem verbal ou icónica (a literatura, a pintura), juntamente com artes que evidenciam com maior transparência uma hibridez de linguagens (o cinema). Do nosso ângulo, esperamos poder iluminar espaços comuns no momento da criação, descobrir elos, criar alguns mais, intervindo nós próprios não já no domínio directo do artístico, mas do estudo nele fecundado – do estudo que desejaríamos também fecundante, que com alegria navega e, por vezes, inevitavelmente naufraga nos cantos que o arrebatam.

PARTE I

Teorias da criação artística

*Não sei o que é a inspiração. Tenho falado dela,
e sei que os gregos a tomaram como ponto de referência quando,
nas suas poéticas, distinguiram entre a obra humana e o desígnio
divino. Mas esses deuses, que cicatrizavam nas feridas abertas pela
inquietação do homem quanto ao destino, foram desaparecendo, enterrados
sob os escombros das cidades antigas, ou esculpidos no mármore
que serviu de entulho para novas cidades. E a inspiração ficou
reduzida a um alento vago, que nasce da zona obscura do espírito
em que se formam as imagens. Depois, ninguém mais acreditou
na hipótese de um sopro metafísico, como se o poema se fizesse
apenas a partir de palavras ou de ideias, e não houvesse na sua
substância mais profunda uma cintilação que envolve o verso e o
impede de ganhar a ferrugem do tempo.*

Nuno Júdice

1. Da inspiração: breve roteiro de reflexões e de reflexos

Contrariamente a outros conceitos da teoria literária, que têm convocado um debate crítico sistemático desde o período da Antiguidade clássica, a problemática da inspiração impõe-se ainda hoje como domínio quase inviolado pela reflexão metódica. Nos últimos anos, esta tendência tem-se visto contrariada por tentativas de análise que procuram maior credibilidade, propondo-se acompanhar a invocação renovada que, ao longo da História, os artistas têm formulado, no gesto de fundamentação e, não raro, de legitimação e valoração das suas criações. Neste contexto, destacamos a obra *The Theory of Inspiration* (1997), de Timothy Clark, que, desde um momento introdutório, ao posicionar a sua abordagem como parcial e historicamente (de)limitada, nos previne para a vastidão deste tema, tanto fértil quanto, surpreendentemente, dado a variações essenciais pouco diversificadas.

O reacender das discussões académicas sobre o tema da inspiração poderá suscitar alguma estranheza, se o recordarmos num dos seus sentidos mais tradicionais e longevos: o que aponta para o estado de posseção de uma individualidade por uma autoridade transcendente – ou para a manifestação de uma dimensão imanente ao sujeito, misteriosa, que o ser consciente apenas em parte domina e conhece. Uma das vozes de surpresa ante a pervivência desta crença – a do pintor Mark Rothko – chegamos da primeira metade do século XX, ainda marcada pelo entusiasmo ante os avanços da ciência:

[...] crença insistente no carácter irracional da inspiração, que descobre entre a inocência da infância e os desaires da loucura a verdadeira percepção – que não é concedida ao homem normal. Quando pensa nos artistas, o mundo continua a partilhar o ponto de vista que Platão veicula no *Íon* a propósito do poeta: Não há nele invenção até se deixar inspirar e abandonar os seus sentidos, e então o seu espírito já não o habita. Embora a ciência ameace diariamente, com os seus pesos e medidas, separar o mistério da imaginação, a persistência deste mito é a homenagem inadvertida que o homem presta à

penetração no seu ser íntimo, que é diferente da sua experiência racional (Rothko, 2007: 49).

Nos contornos actuais da prática artística, tudo aponta para que tenhamos atingido um estado de saciedade, ao nível da experimentação das suas formas e meios de expressão, que reclama a revisão deste fenómeno, assim como o retomar de questões essenciais, colocadas desde os primórdios: qual a natureza do objecto de arte e da arte, “latu sensu”? Quais os modos por que acedemos a ela, enquanto seus criadores e fruidores? Chegados àquela que parece uma exaustão das possibilidades criativas e, sobretudo, da existência autónoma de géneros e de tipologias, sentimos a necessidade de volver o olhar para onde tudo começou, de rever e de reinterpretar o modo como a arte se veio gerando, à luz da valência hodierna do fenómeno criativo, que pende com uma frequência cada vez maior para a rapsódia e para a hibridez. O “De onde viemos?” e “Como viemos?” tornam-se precisos para que contemplemos o “Para onde vamos?” e “Como vamos?”, questões que, intimidantes por si, assumem mais ainda esta qualidade, num início de século e de milénio em que a arte nos aparece como sobejamente cartografada, em busca de premente *trans-formação*.

É nesta contextura que o sistema literário se surpreende no resgate de uma instância autoral, após anos de negação sustentada e de prevalência de um paradigma textualista e imanentista que deu os seus primeiros passos no início do século XX, com o advento das práticas formalistas. Décadas volvidas, orienta-nos agora uma visão mais cautelosa e equilibrada, que compreende a irrevogabilidade da dimensão pragmática e comunicacional das artes, enfaticamente defendida por Maria Helena Carvalhão Buescu, na publicação *Em Busca do Autor Perdido* (1998):

Sem autor empírico não nos será possível entender o *funcionamento* do sistema literário e, nomeadamente, o facto de que este sistema existe no interior de um sistema mais lato, a cultura, dentro do qual *todos nós, sujeitos empíricos*, nos situamos e nos relacionamos. De uma forma muito radical, penso que é *pela existência de sujeitos empíricos* (e, em particular, de autores empíricos) que se legitima a existência de outros tipos de sujeitos (Buescu, 1998: 24).

Na redescoberta atenção a esta entidade geradora, sustento do sistema literário e, de modo geral, artístico, a vertente da inspiração, isto é, da agência que favorece a

ocorrência da obra, persiste incomodamente por esclarecer. A dificuldade deste empreendimento é apoiada por um presente laico, que tem como fundo a separação litigiosa entre Deus, o Homem e a Natureza. Até ao seu alvor, procuraremos descrever a dinâmica evolutiva que o conceito de *inspiração* foi sofrendo, perspectivando-o no seu sentido original, de que partiremos para uma síntese diacrónica do seu espectro semântico, equacionada na perspectiva das relações entre as artes.

1.1. Perspectivas fundadoras e repercussões históricas

Teorias miméticas

Na tradição ocidental, as iniciativas de reflexão metódica sobre o campo literário regularam-se em função da análise da natureza, da finalidade e do estatuto da poesia, entre as actividades humanas; do seu papel na sociedade, da sua beleza e posição entre os valores supremos; dos géneros, formas e procedimentos pelos quais se constituiu (Bessière *et al.*, 1997: 3). Algumas das questões essenciais, dicotómicas, subjacentes a este trabalho, são as que recuperamos da ampla *Histoire des Poétiques*, dirigida por Jean Bessière e Eva Kushner, que interrogam: “[...] la poésie est-elle ‘vérité’, ou ‘mensonge’? Doit-elle plaire, ou instruire? Réside-t-elle avant tout, ou non, dans la forme du message?” (*idem*: 5).

É neste pioneiro movimento de indagação que se enquadram as obras de Platão e de Aristóteles, estreando aquela que ficaria conhecida, na teoria literária, por *orientação mimética*. O contributo platónico, com os seus pilares nos livros *A República* e *Íon*, fundará a tradição do pensamento mimético, propagando até ao século XVIII uma influência substancial na crítica e no vocabulário da arte. A sua óptica intrínseca definir-se-ia pelo exame da relação da obra artística com o universo externo que representa.

Em *Íon*, pela voz de Sócrates, Platão descreve o poeta como um ser possuído por uma entidade transcendente que, assaltando-o, lhe empresta o sopro gerador, visando a obtenção de efeitos sobre um público: “[...] ce n’est pas eux qui disent des choses si précieuses – ils n’ont pas leur raison – mais la Divinité elle-même qui parle, et par leur intermédiaire se fait entendre à nous” (Platon, 1956: 534). As instâncias envolvidas nesta *actu-ação* mostram-nos como a criação poética se identificava, indelevelmente, com uma “performance” ou revelação pública, oral – *aural* – cujo rasto histórico perduraria até ao Setecentos, apesar da chegada da Imprensa, a Ocidente, três séculos antes. Entre o princípio transcendente, o poeta e a assistência pressupunha-se

uma relação dupla, contígua, de poder e de autoridade, que legitimava o discurso do segundo com o cunho de verdade da sua origem divina: a inspiração, desligada da noção, então estranha, de criatividade individual, exigia a rendição passiva a uma voz exterior, que culminava na transmissão de efeitos sensuais de transporte (Clark, 1997: 52-53). Neste quadro, a situação performativa que implicava o poeta conjugava a composição com a imitação, a despersonalização e a identificação extática.

O processo de inspiração descrito por Platão é, não obstante, n' *A República*, tratado com acentuada desconfiança, quando se considera a educação dos jovens e as circunstâncias propícias à criação e manutenção da cidade ideal, pela feição predominantemente emotiva de que o processo compositivo se reveste, comunicada ao seu público. Tratando a poesia na sua natureza mimética, o filósofo questiona:

E quanto ao amor, à ira e a todas as paixões penosas ou aprazíveis da alma, que afirmámos acompanhar todas as nossas acções, não produz em nós os mesmos efeitos a imitação poética? Porquanto os rega para os fortalecer, quando devia secá-los, e os erige nossos soberanos, quando deviam obedecer, a fim de nos tornarmos melhores e mais felizes, em vez de piores e mais desgraçados. [...] Se, porém, acolheres a Musa aprazível na lírica ou na epopeia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor (Platão, 2001: 472).

Tal como os adivinhos e os profetas, os poetas falavam sob o impulso de um poder que lhes era extrínseco, não racional, e que estimulava, em desprimor da razão, os sentimentos da audiência. Sem a possibilidade de criar a partir da sua arte e dos seus conhecimentos, eles deveriam esperar pelo sopro divino ("divine afflatus"), que operava neles uma perda: "the loss of his right mind" (Abrams, 1960: 9). Além desta condição, um outro factor desprestigiava os poetas, que tinham a sua acção comparada à dos filósofos: repousando a inspiração sobre os sentidos e a imitação do real, por sua vez representação de uma forma ideal, a imitação operada propunha uma realidade meramente derivada – sendo que apenas pelo intelecto poderia o homem aceder ao mundo das ideias e ao máximo de realidade, isto é, ao conhecimento universal.

Cumpramos observar – a exemplo, uma vez mais, de Jean Bessière e Eva Kushner – que, ao expulsar o poeta da cidade ideal, Platão não teria pretendido diminuir o valor da sua arte: lembremos que os preceitos platónicos foram delineados com o constante fito

na formação moral dos jovens, integrados na comunidade a que deveriam servir. Os futuros guardiães da pólis necessitariam, pois, de um poeta mais austero, que pactuasse com uma organização social eminentemente racional, instrumentalizando o seu labor:

On insiste généralement peu – et c’est à tort – sur toutes les nuances dont Platon entoure ce possible bannissement, et qui n’en finissent pas de démontrer l’attrait qu’a pour lui la poésie. Si la poésie, créée pour le plaisir uniquement, et l’imitation, veut revenir dans une cité bien gouvernée, elle sera accueillie à bras ouverts!” (Bessière *et al.*, 1997: 12).

As funções educativa e social que Platão prescreve à arte poética e torna extensíveis à música antecipam o lugar que Aristóteles concederia à catarse, na sua *Poética*, embora o filósofo antecessor chegasse mais além, nas *Leis*, ao defender a necessidade das artes para a vida humana (*idem*: 13).

Seguindo o modelo platónico, a *Poética* aristotélica define a poesia como “mimesis” (imitação da natureza e das acções humanas), termo que, nesta obra, se afasta da política, tornando-se específico das artes, que o filósofo distingue das restantes actividades humanas. A poesia é agora avaliada segundo o seu perfil único, e cada género, de acordo com os critérios da sua natureza, o que se anuncia logo no parágrafo de abertura da obra: “Falemos da poesia – dela mesma e das suas espécies, da efectividade de cada uma delas [...] e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação [...]” (Aristóteles, 2000: 103).

Na análise contrastiva que realiza das obras platónica e aristotélica, na dissertação *Política e poesia: as respostas de Aristóteles* (2005), Ana Sofia Couto esclarece: “[...] o que a *Poética* faz, na determinação do valor da poesia, é substituir o critério de verdade por um outro baseado nas noções de verosímil e necessário, definindo o discurso dos poetas como discurso do que poderia acontecer [...]” (Couto, 2005: 22-23). Para o peripateta, existe, com efeito, uma verdade poética, e o poeta imita realidades possíveis, universais, segundo a verosimilhança e a necessidade (Aristóteles, 2000: 115). Esta atitude, porém, e como prevenimos já, não deverá ser confundida com o futuro subjectivismo romântico, pressuposto na ideia de imaginação criadora individual: Aristóteles não concebe o poeta como detentor de capacidades imaginativas especiais,

pois vê a imitação como actividade congénita ao Homem, que nela acha comprazimento (*idem*: 106-107)¹. Assim, ele será apenas o agente que, através da sua técnica, extrai a forma das coisas naturais e a impõe num meio artificial, não sendo as suas faculdades pessoais, sentimentos ou desejos chamados a explicar o assunto nem o talhe de um poema (Abrams, 1960: 11).

Em suma, no seu contributo teórico-crítico, paradigma basilar das poéticas do mundo ocidental, Aristóteles não dedica a mesma atenção que Platão a uma função social do poeta nem ao modo como nele actua o processo da criação. Procurando separar a teoria da estética de uma teoria da moral e da política, ele valorizou a poesia, em particular, pela especificidade do seu trabalho e não tanto por objectivos de utilidade pragmática.

Teorias pragmáticas

Na pista das artes poéticas que suportaram, ao longo da História, a teorização sobre a literatura e a arte, contemplando a génese do fenómeno criativo, detemo-nos agora em Horácio e na sua carta aos Pisões, exemplo de uma teoria retórica, centrada predominantemente sobre os efeitos da poesia nos seus auditores, em que o poeta é avaliado pelo seu poder de persuasão. Nesta *Arte Poética*, redigida sob a forma de epístola, Horácio elege como propósito do poeta o *útil* e o *agradável* – a poesia deve procurar, sobretudo, agradar, mas também ensinar e *mover*: “Recebe sempre os votos, o que soube misturar o útil ao agradável, pois deleita e ao mesmo tempo ensina o leitor” (Horácio, s/d.: 105).

“Prodesse”, “delectare” e “movere” comporiam, durante séculos, a súpula dos efeitos a despertar no auditor/leitor, representando a atitude estética preferida do mundo ocidental, até à reafirmação do Classicismo, em Seiscentos. Na esteira do documento de Horácio, o criticismismo designou por *teorias pragmáticas* aquelas que olham as obras artísticas como veículo para uma finalidade, avaliando-as em função desse

¹ Servindo-se de uma formulação semelhante, Shelley dirá divergentemente, muitos séculos depois, que a poesia, *expressão da imaginação*, é congénita ao Homem.

consequimento. Estas teorias incidiriam, assim, primordialmente, sobre a codificação das regras necessárias a que a obra reunisse as qualidades propícias à produção de um conjunto de efeitos, no público a que se destinava. A inspiração era, neste caso, reputada através das suas repercussões sobre aqueles que a recebiam, e não da sua origem.

No que respeita ao processo criativo, Horácio veio enfatizar o segundo pólo que funda a dialéctica da inspiração, até este passo minimizado – o do trabalho sobre o artefacto. Se Sócrates demitira a interferência da técnica na elaboração do discurso poético – o que, em *Íon*, representava um sinal adicional de poder e de legitimação do ser eleito pela divindade –, Horácio e os clássicos inverterão este preceito: o poeta que merece este nome deve ser dotado de uma “mens divinior”, mas não poderá prescindir do “limae labor”. Ele é, em última instância, um artífice, daí o repto: “[...] censurai todo o poema que não for aperfeiçoado com muito tempo e muita emenda e que, depois de retalhado dez vezes, não for castigado até ao cabo” (Horácio, s/d.: 97, 99). Parafraseando: o “ingenium” não prescinde da “ars”. Se assim é, e se o autor desta *Arte Poética* parece colocar a sua tónica no cultivo de uma técnica, importa, porém, notar que ele apela a uma posição de moderação, no conflito titânico entre o Trabalho e a Inspiração: “[...] cá por mim, nenhuma arte vejo sem rica intuição e tão-pouco serve o engenho sem ser trabalhado: cada uma destas qualidades se completa com as outras e amigavelmente devem todas cooperar” (*idem*: 117).

Na história da *irmandade das artes*, que não poderemos deixar à margem de uma reflexão sobre teorias da criação, a poética horaciana será também a origem de uma das máximas mais conhecidas e debatidas: a do “ut pictura poesis”. A par da de Simónides de Ceos, que diz da pintura ser “poesia muda” e da poesia, “pintura falante”, aquela determinará longamente o campo da analogia entre as artes – literatura e pintura, neste caso – que apenas no século XIX veria alterados os seus pólos de relação. Na abordagem de Horácio, a comparação de ambas é feita de modo superficial, residindo a similaridade que se afirma entre elas numa resposta das suas audiências: “Como a pintura é a poesia: coisas há que de perto mais te agradam e outros, se a distância estiveres. Esta quer ser vista na obscuridade e aquela à viva luz, por não recear o olhar penetrante dos seus críticos; esta, só uma vez agradou, aquela, dez vezes vista, sempre agradável” (Horácio, s/d.: 109-111).

Em *Literatura y Pintura* (2000), Antonio Monegal é uma das vozes que comenta a teoria das *artes irmãs*, desenvolvida a partir daqueles dois lemas (e da mistificação de um deles), considerando a sua fonte num paralelo entre as capacidades de cada uma das artes representar o mundo, e não numa identificação entre os recursos que utilizam para esse fim. Entre o século XVI e o século XVIII, a comparação horaciana e a norma de Simónides predominariam tanto na teoria como na prática artística, abusivamente interpretadas enquanto índices de semelhanças de estrutura entre a poesia e a pintura (Aguiar e Silva, 1990: 164).

As questões essenciais que vêm moderando o diálogo entre literatura e pintura e suscitando respostas algo desencontradas, no que respeita a um desejo de superioridade a que cada uma concorre, são as que se citam: “Is painting superior because it speaks a universal language, and if so, what can be done to universalize the language of literature? Or is literature superior because it actually speaks, while painting is limited to a nonassertive copying of the mere face of things?” (Steiner, 1982: 7). Para Wendy Steiner, cuja obra *The Colors of Rhetoric* se tornou já um marco na área dos Estudos Interartes, a regularidade com que a literatura, ao longo da História, veio sendo comparada à pintura deve-se, justamente, à assunção, pela última, de um estatuto de espelho da realidade, transposto para a arte verbal: “Literature is so often compared to painting, I believe, because painting has stood as the paradigmatic ‘mirror of reality’: the ‘sister arts’ analogy thus permits literature as well to be considered an icon of reality rather than a mere conventional means of referring to it” (Steiner, 1982: 1-2). Na opinião desta ensaísta, o pressuposto mais comum de que a comparação interartística se alimenta, hoje ainda, está patente no preceito de Simónides, que sugere a necessidade de a poesia ser complementada com uma presença física, para que seja inteiramente estética. Não obstante, as posições de distinção entre a arte verbal e a pictórica multiplicar-se-iam a partir do despontar do Romantismo, que consagraria como *irmãs* a literatura e a música: “O Romantismo, ao considerar a expressão da subjectividade como princípio gerador da arte, ao exaltar a criação em contraste com a imitação, tende a privilegiar a música – a arte mais refractária ao modelo mimético – como a arte gémea da poesia: *ut musica poesis*” (Aguiar e Silva, 1990:168).

Ensaaios renascentistas e clássicos de confluência

Na maturação do período renascentista, o discurso teórico sobre as artes conhecerá uma cisão que legitima a referência de Gisèle Mathieu-Castellani à poética desta época como uma “Poétique-Janus” (Bessière *et al.*, 1997: 111). Nela, destaca-se a emergência de um modelo retórico, veiculado pelos comentários e pelas traduções das poéticas de Aristóteles e de Horácio, concorrendo com a progressiva instauração de um modelo de base platónica. Na questão da criação artística, o sistema triádico de origem retórica que discrimina as qualidades do poeta e a especificidade do seu verbo (natureza/arte/doutrina) confronta-se com a valorização de um quarto pré-requisito filosófico: o *furor poético* – “[...] qui fait de l’interprète des dieux un prophète inspiré [...]” (*idem*: 112). A procura da persuasão transforma-se na busca do êxtase, dirigindo-se o *furor* do sujeito ao despertar do *estupor* do seu público. Se bem que este termo seja de absoluta necessidade ao que é verdadeiramente inspirado, é importante reparar que ele não incide nunca sobre o ignorante, transfigurando apenas o poeta que a natureza já dotou e que exerce domínio sobre todas as ciências: “[...] un tel homme ne saurait devenir un grand poète sans la fureur; sans cette ‘cause efficiente’ de la poésie, le savoir le plus parfait ne produit rien qui vaille” (*idem*: 134).

A célebre disputa entre a Natureza e a Arte intensificar-se-á, durante o Renascimento, pelo encontro dos princípios da tradição platónica (que atribuem a poesia ao furor da inspiração) com os de Horácio e de Cícero, que a imputam ao trabalho de imitação, enquanto transposição sistemática das formas, géneros e textos da Antiguidade. Herdeira da tradição retórica, na exploração a que se propõe da linguagem e das modalidades do processo de comunicação, visando o exercício do poder da palavra, a “poética do Renascimento”² demarca-se gradualmente desta dimensão, dedicando-se à ponderação sobre a especificidade do fenómeno artístico. Neste domínio, é restaurado o carácter mimético da arte, vigorando a concepção neoplatónica, que procura a verdade e a representação de uma beleza superior através da beleza sensível. Esta visão estética, assente sobre a sublimação das aparências, conduzirá,

² Expressão utilizada no sentido abrangente que lhe atribui Gisèle Mathieu-Castellani, enquanto súpula do discurso teórico do Renascimento, a partir de um corpo heterogéneo de “artes poéticas”, “poéticas”, manifestos, prefácios, comentários e anotações (Bessière *et al.*, 1997: 111).

nas artes plásticas, a uma sensualização geral da figuração, reforçada durante o período barroco e verificável nas próprias representações religiosas.

Na vertente particular das relações entre as artes instituídas, a pintura iniciará aqui um movimento de legitimação através da emulação da literatura, cujo prestígio procurará igualar: “En assimilant aux poètes, ils [os pintores] tentent d’accéder à la dignité d’un art ‘libéral’ – c’est à dire pratiqué par un homme libré, dont on attend une vision personnelle et une réflexion –, en faisant oublier le caractère de ‘métier mécanique’ dans lequel était jusque-là confinée la peinture” (Bergez, 2004: 51). O esquema comparativo de Horácio, na interpretação que dele se perpetuou, será invertido pelos teóricos clássicos, que farão a literatura ascender a modelo da pintura. Por outro lado, como acrescenta Aguiar e Silva, a expressão horaciana contribuirá para relevar o conceito retórico de “enargeia”, desenvolvendo uma concepção pictorialista da poesia, consumada sobretudo através do exercício descritivo, que atingirá o seu auge na época barroca (Aguiar e Silva, 1990: 165). A prática da poesia ecfrástica, a par da preferência dos artistas plásticos pela escolha de temas extraídos de obras poéticas, dá prova do fenómeno de transposição intersemiótica já cultivado nesta época, que o final do século XIX instantaneamente promoverá. Na vereda oposta, a transferência do modelo da retórica clássica literária para a pintura apontava para o desenvolvimento de uma retórica pictural que visava a eloquência, a instrução moral e o deleite.

A mudança de estatuto dos pintores, depois do século XVI, será o primeiro passo para uma alteração na posição de dominância das artes, corroborada pela crescente prática do auto-retrato do artista e pela inclusão da sua assinatura nos quadros. Ao longo de Quinhentos, apenas Leonardo da Vinci fará soar uma voz divergente da dos seus contemporâneos, que olhavam ainda a poesia como a mais elevada das artes: clamando pela superioridade da pintura no acesso à sabedoria e à verdade, e apoiando-se na supremacia da visão sobre os outros sentidos, o pintor italiano corrigirá a fórmula de Simónides, ao classificar a poesia como “pintura cega” (Frias, 2008: 169). Aos seus olhos, a pintura prescindiria da palavra, pois que dominaria já a linguagem universal e única das coisas, de uma forma mais imediata do que qualquer palavra seria capaz. Numa formulação que antecipa a divisão fundadora de Lessing (dois séculos mais tarde), entre artes *do tempo* e artes *do espaço*, Leonardo da Vinci aponta à poesia a

incapacidade de dar a ver “imagens coexistentes em regime de simultaneidade” (*idem*: 171).

Com uma notação mais positiva, partidária da poesia, Diderot é outro dos nomes a reter, na reflexão sobre as relações entre as duas artes a que temos aludido com maior demora. Reconhecendo, como da Vinci, a especificidade temporal do discurso poético, o autor de *Jacques, le Fataliste* chama a atenção para as propriedades intrinsecamente verbais que o definem, destacando o “carácter autónomo do texto” e a “força analógica da própria palavra”, que apoiaria a sua força na sílaba (*idem*: 175). Depois deste, será enfim Lessing, em 1766, no seu *Laokoön*, quem estruturará os contributos anteriores, estabelecendo a diferenciação entre as *artes irmãs* pelas dissemelhanças que considera essenciais. Pintura e poesia distinguem-se, já que, imitando por modos diferentes, tratam, necessariamente, de diferentes objectos: a poesia é uma arte do tempo, porque representa acções, através de símbolos arbitrários – sons articulados no tempo; a pintura é uma arte do espaço, porque utiliza símbolos naturais para representar objectos que podem existir simultaneamente no espaço: “Em suma, para Lessing a pintura é uma arte do espaço, da acção imobilizada, da *stasis*; a poesia é uma arte do tempo, do movimento e da acção” (Aguar e Silva, 1990: 167).

Antes de atentarmos no século que introduziu a Modernidade estética, ponderemos abreviadamente as considerações anteriores, para notarmos a valorização que o Classicismo dos séculos XVI e XVII atribuiu ao trabalho, no processo criativo, acompanhando o culto da Razão e a imitação generalizada dos ideais clássicos. Neste período, o poeta inspirado disputou o seu lugar com o moderno “compositor de sílabas”, que colocava o *ofício* acima do *furor*. Assim se abriram as portas para a “arte do engenho” em que se baseariam as poéticas conceptistas dos cem anos seguintes (Bessière *et al.*, 1997: 183). Durante o século XVIII, porém, dar-se-ia um surpreendente ressurgir do modelo neoplatónico, cuja concepção de poeta inspirado coexistiria com os pressupostos renascentistas que consideravam a poesia como técnica cultivável e transmissível. Mantendo-se a imitação como primeiro objecto das artes poéticas, ela viria a realizar-se não já sob a forma de decalque de modelos artísticos, mas da natureza, em sentido amplo (mundo natural e social), entendendo-se enquanto forma criadora de uma realidade ideal, e não como cópia passiva da realidade sensível.

1.2. A genialidade romântica e seus avatares

A concepção artesanal da actividade criativa, associada a um investimento no discurso didáctico, acompanhará o gradual reconhecimento da necessidade de *génio* e de *inspiração*, atributos em que a teorização artística investirá fortemente, durante o período romântico: “[...] the stress was shifted more and more to the poet’s natural genius, creative imagination, and emotional spontaneity, at the expense of the opposing attributes of judgement, learning, and artful restraints” (Abrams, 1960: 21). A subjectividade torna-se então princípio organizador da obra, alimentando-se, em parte, da mudança de estatuto do artista, agora órfão do sistema de mecenato e pronto a beneficiar de reconhecimento social e institucional. Maurice Blanchot apresenta-nos uma síntese elucidativa desta mudança de foco:

Da Renascença ao romantismo, verificou-se um esforço impressionante e por vezes sublime para reduzir a arte ao génio, a poesia ao subjectivo e para dar a entender que aquilo que o poeta exprime é ele próprio, a sua intimidade mais peculiar, a profundidade oculta da sua pessoa, o seu ‘Eu’ longínquo, informulado, informulável. O pintor realiza-se na pintura, como o romancista encarna nas personagens uma visão em que se revela. A exigência da obra seria então a de exprimir essa intimidade: o poeta deve fazer ouvir o seu canto, o escritor deve entregar a sua mensagem. ‘Tenho algo a dizer’, eis afinal o mais baixo grau das relações do artista com a exigência da obra, e o mais alto grau seria, ao que parece, a tormenta da impetuosidade criadora, para a qual não é possível encontrar razão (Blanchot, 1984: 38).

Também no século XIX, as artes reivindicariam a sua especificidade, não deixando, todavia, de exercer uma inspiração mútua. Se, depois do Renascimento, os pólos da rivalidade (confrontação) e da sedução (fascínio) pontuariam instantaneamente o diálogo das *artes irmãs*, firmado na tensão dialéctica entre palavra e silêncio, visível e *lisível* (Bergez, 2004: 6), é somente agora que aquelas procuram as bases para uma transposição sistemática.

Da imitação à imaginação criadora

Na época romântica, assinala-se a publicação da célebre *Defesa da Poesia* (1821), de Persy Bysshe Shelley, teoria representativa da concepção de criação poética que hoje se associa com preponderância à época. Nesta obra, a dialéctica platónica é retomada pelo poeta inglês que, no dizer de J. Monteiro-Grillo, na introdução à edição portuguesa, supera o seu dilema intrínseco, “[...] na medida em que, mercê da imaginação, o Poeta estabelece directa comunhão com o *mundo das ideias*, com a vera realidade, portanto, em vez de imitar os *reflexos dessas ideias*, como quer o discípulo de Sócrates” (Shelley, 2001: 21). Em Shelley, a poesia deixa de ser imitação, para se tornar expressão da imaginação criadora, como defende na frase lapidar: “A poesia, em sentido geral, pode ser definida como ‘a expressão da imaginação’, e é congénita do homem” (*idem*: 36). Tornando-se fundamento da arte, a imaginação aliar-se-á ao sonho e ao inconsciente, para moldar a concepção de inspiração romântica, retomada, no século seguinte, pelos Surrealistas, encorajados pelas descobertas recentes da psicanálise.

M. H. Abrams associa ao Romantismo a metáfora crítica da lâmpada, procurando delimitar uma viragem no pensamento clássico em vigor até ao século XVIII, que compreendia a mente como reflectora (*espelho*) dos objectos extrínsecos e que, no século XIX (mas com precursores já no século XVIII, sobretudo na Alemanha e na Inglaterra), passa a assumir uma função projectora, derramando uma luz interna sobre o mundo circundante. A poesia é agora definida como processo imaginativo que modifica e sintetiza as imagens, pensamentos e sentimentos do poeta, transmitindo do mundo exterior uma experiência transfigurada pela sua condição individual: ela é o interno externalizado, resultado de um processo criativo em acção sob o impulso das percepções do poeta. A sua principal causa não é já formal nem vista, de modo transparente, em termos de efeitos pretendidos sobre um público, identificando-se antes com o ímpeto do desejo de expressão e de uma imaginação fecundante. A natureza do poema é invariavelmente explicada em função do seu autor, motivo pelo qual a avaliação da obra privilegia os critérios da genuinidade e da sinceridade, dado que ela deixa de ser considerada como reflexo da natureza, tornando-se antes manifestação da verdade da emoção humana. Fazendo translúcido o espelho que ergue ao universo, o poeta reflecte

nele a sua própria mente, plena de um mundo banhado pela luz emocional que ele próprio projecta (Abrams, 1960: 52).

Durante o século XIX, a demissão do patronato, a profissionalização do escritor e a emergência de públicos de massa serão factores dominantes e influentes na situação de produção artística, que persistirá, contudo, na procura de qualidades performativas. Numa remanescência do modelo oral, *aural* e comunitário de comunicação, o acto de composição escrita será, veladamente, encarado como forma de poder sobre um público (agora desconhecido), a antecipação de um efeito ainda retórico, jorrando de uma capacidade criativa interior. Abrindo-se à criatividade individual e a um poder e verdade pessoais, o processo de inspiração tenderá a desligar-se do princípio de autoridade transcendente que lhe conhecemos, próprio das tradições platónica e bíblica, enfrentando uma laicização gradual. As concepções clássicas e renascentistas do *furor poético* serão substituídas pelas da *loucura divina* e do *génio* que anima o criador, estado de aparente irracionalidade que constitui, a bem dizer, uma *supra-racionalidade*. É neste momento que se impõe a teoria segundo a qual a inspiração possui uma origem interior: “Agora a principal fonte da actividade criativa, como explicam a psicologia e as teorias da psicanálise, é o inconsciente ou o subconsciente, e a inspiração representa a forma nobre da alienação” (Morais, s/d.).

A exemplo de Shelley, os românticos ingleses de final do século XVIII darão grande importância à inspiração e à capacidade imaginativa do poeta, a mais importante da mente e, em simultâneo, fonte de energia espiritual. Na obra *Biographia Literaria*, dada à estampa em 1817, Coleridge define a imaginação como poder de síntese que permite relacionar mente e natureza: à semelhança desta, a mente humana impõe ordem e forma sobre a matéria-prima da sensação, isto é, ela “[...] cria o mundo que apreende e, como tal é possível, terá de haver uma reciprocidade entre o mundo da percepção e as faculdades da mente” (*ibidem*). Wordsworth subscreverá, em boa parte, o conceito de imaginação definido por Coleridge, descobrindo nela o dom de conciliar o poder criativo com uma intuição visionária especial. Este poeta distingue-se, no entanto, dos restantes elementos do grupo romântico, ao considerar a “percepção inspirada” como racional e ao defender que a imaginação deve submeter-se ao mundo externo, dotado de alma própria (*ibidem*). Keats, por sua vez, seguirá uma outra posição, aproximando-se do precursor William Blake, para quem a imaginação era manifestação

de um poder divino, através do qual se realizava a natureza espiritual do homem. De modo análogo, Keats acreditava que a realidade última, verdadeira e absoluta residia na imaginação, sendo possível alcançá-la mediante a apreciação da beleza pelos sentidos.

Génio e entusiasmo poético

Com os alvares do Romantismo, a maturação de um estatuto de autor a que se associa o conceito de génio pessoal reivindica para o artista uma independência crescente, convocadora das ideias de grandeza, espontaneidade e força. A noção de *entusiasmo* é, com a de *génio*, revitalizada, elevando o ser poético à superioridade do *inspirado*, que a visão romântica perpetuará como mago e profeta.

Desde a sua origem, o lexema “entusiasmo” remete para a inspiração divina dos profetas, emprestando-se, em época mais tardia, à descrição do movimento fogo, arrebatado, do artista – à exaltação e impetuosidade do seu ânimo. Como forma de enaltecimento da actividade humana, a permanência de uma marca divina, desde aquela primeira definição, influenciará irreprimivelmente as posteriores, chegando este conceito, no século XIX, a ser absorvido pelo de *inspiração*, que deixa de se conceber enquanto impulso directo de Deus e passa a compreender a paixão e a capacidade da sua comunicabilidade ou contágio a um público, segundo a crença de que ser-se inspirado é também *inspirar*. Timothy Clark confirma esta evolução semântica, dizendo-nos que o *entusiasmo* teria sido, no século XVIII, responsável por realizar a transição entre as ideias de inspiração religiosas, ou neoplatónicas, e as teorias secularizadas de criatividade: “Universalism and ‘Nature’ replace direct reference to God as the trans-individual ground upon which a writer or speaker can achieve psychically charged modes of language that are held to be necessarily repeated in other minds” (Clark, 1997: 68). A mente do artista torna-se, então, palco de energias *proto-retóricas*, oriundas de profundidades desconhecidas, que lhe é dado mediar e servir.

Redescoberta também no século XVIII, a ideia de *génio* reportar-se-á, nesse período, a um poder de visão do artista, a uma lucidez superior, e não ao “élan” irracional com que o Romantismo a conotou. Entendida, repetida e desacertadamente, enquanto sinónima de “talento”, a palavra “génio” deriva etimologicamente de “ingenium”, que diz

respeito a uma força intelectual extraordinária, à capacidade de inventar coisas novas, pelo poder da imaginação criadora. “Talento”, pelo contrário, designará uma capacidade já limitada – adverte Harold Bloom, ao lembrar o significado original deste segundo termo (Bloom, 2003). A propósito da distinção, a *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana* precisa:

En principio, podría decirse que [as qualidades psicológicas] son las mismas que las del talento, pero en un grado tan excelente y tan aptamente combinadas que sean capaces de producir los efectos por los cuales lo hemos definido. Ante todo, si es esencial al genio el ser creador, es menester que esté adornado de la facultad ó facultades que integran lo que generalmente se llama imaginación creatriz, en un grado extraordinário. (...) La imaginación creatriz propia del genio inventa cosas nuevas y en cierta manera no aprendidas, y produce el ideal (AA.VV., 1994: 1251-1252).

Recuando ao século XVII, o lexema “gênio” fora, na altura, utilizado para definir uma forma de razão assente sobre a memória e caracterizada pela acuidade, pela capacidade de estabelecer relações e combinações, pela rapidez, pelos poderes de análise e de síntese. As suas qualidades seriam inatas, mas sensíveis ao reforço da aprendizagem. De entre elas, destaca-se a *invenção*, a que se reúnem, ainda que modalizadas, as ideias de *inspiração* e de *criação*, sendo que, na estética neoclássica, ainda assente sobre a imitação, inventar seria reconhecer modelos e seleccionar – explorar um tópico (não já criar argumentos originais).

Contudo, a partir, sensivelmente, de 1750, com o aflorar de análises mais sensualistas, passar-se-á a entender o *gênio* como forma exaltada de sensibilidade, numa perspectiva em que são inferiorizadas as leis da razão e as regras do gosto. Durante esta época, conviverão as doutrinas da razão e da sensibilidade, em relativa harmonia: o *gênio* reunirá o poder de inteligência e de intuição, transferindo-se a palavra que designa estas aptidões para a pessoa que as integra. No século seguinte, o debate sobre as qualidades características do *gênio* amplificar-se-á a partir da figura do poeta inspirado. O espírito romântico impregnará a palavra de virtudes mágicas, definindo-a pelo sentimento de união do Eu com o cosmos, pela criação ininterrupta e inconsciente. A partir deste momento, o sujeito artístico passa a representar a medida única de si

mesmo, e a arte torna-se um triunfo dos estados subjectivos, das paixões que extravasam o mundo.

Embora atingisse a força máxima durante o Romantismo, o conceito de *génio* não seria abandonado pelo século XX, que reviu e prolongou a sua história flutuante. Se há quem compartimente as áreas de manifestação do ser *genial*³, continuam a existir os que procuram identificar os atributos comuns a todo aquele que beneficie desse epíteto, a quem se reconhece, habitualmente, uma força intelectual invulgar e a capacidade de criar algo de extraordinário e original. Um deles é, precisamente, Harold Bloom, cuja perspectiva crítica, bastante devedora do Romantismo, rejeita o reconhecimento de que as condições histórico-sociais ajudem a criar a pessoa de *génio*, daí que qualifique como simplista o recurso à antropologia social ou à psicologia de massa para explicar o seu poder, através de definições materialistas. Na sua opinião, “[...] invariavelmente, o fenómeno é engendrado pelo estímulo de algum génio anterior, muito mais do que em função de contextos culturais e políticos” (Bloom, 2003: 30). Confirmando a “originalidade arrebatadora” como componente essencial do *génio*, Bloom salvaguarda ainda que “[...] essa mesma originalidade é sempre canónica, à medida que reconhece e interage com os precursores” (*idem*: 35-36).

Autonomia e relações

Voltando a olhar o século XIX e a configuração a que submeteu o diálogo interartístico, evocamos a conquista de reconhecimento social, pelo artista, que trabalha agora como criador autónomo – novidade que acompanhará a reivindicação crescente de uma especificidade das artes e da sua diferenciação estética, não impeditivas do prosseguimento de um estímulo mútuo:

Enquanto que a mudança ocorrida no século XVIII, de uma abordagem retórica da arte, criava um novo estatuto para todas as artes, esforços críticos, tais como o *Laokoön* de Gotthold Ephraim Lessing (1766), estimulavam novas

³ “El genio, en el orden del sentimiento, es un artista; en el de la inteligencia, es un sabio; en el de la voluntad, es un héroe ó es un santo. El genio artístico crea nuevas formas de belleza; el científico descubre nuevas verdades; el práctico realiza proezas y lleva á término empresas extraordinárias en la prosecución del bien que anhela” (AA.VV., 1994: 1251).

tendências no sentido de salientar em cada arte a sua identidade própria, tendências que continuariam a aprofundar-se durante todo o século XIX e que se estenderiam até ao fim do Modernismo (Clüver, 2001: 335).

Nesta época, em que, lembramos, a auto-expressão assume a posição de função principal da arte (em detrimento da representação mimética, reafirmada no século XVI), a música, ainda que limitada nas suas possibilidades de apresentar e representar o mundo, torna-se a arte dominante e a nova *irmã* da poesia. O seu poder de comunicação do espiritual e do inefável atrai sobre si a preferência da comunidade artística, que a convida ao autotélico e à simbolização do absoluto, também estas finalidades da pintura, no século seguinte, e primeiros sintomas de um crescente pendor para a abstracção. Como resultado da predominância da música sobre o paradigma visual, a analogia entre literatura e pintura vê-se enfraquecida, voltando à discussão apenas no dealbar de Novecentos. Ao descrever esta nova contextura, M. H. Abrams acusa o enfraquecimento da máxima “ut pictura poesis”, no criticismo romântico, compensada pela referida prevalência da arte musical, na qual se reconheceram as maiores afinidades com a poesia: “[...] music was the first of the arts to be generally regarded as non-mimetic in nature; and [...] came to be the art most immediately expressive of spirit and emotion, constituting the very pulse and quiddity of passion made public” (Abrams, 1960:50).

Apresentando-se, em pleno sentido, como criação estética, a arte será submetida, nas décadas seguintes, à questionação do seu valor figurativo e representativo. Em pouco tempo, a afirmação de uma natureza auto-referencial suscitará uma nova mudança, no plano das relações entre as suas várias formas de expressão:

Lessing’s influential differentiation of the spatial from the temporal arts and the romantics’ concern with art’s expressive rather than mimetic capacity made the painting-literature analogy decidedly marginal in nineteenth-century criticism. But with the advent of modernism, a complete reversal took place and the analogy has become of supreme importance once again. The programmatic tension between artistic medium and represented world so crucial to Cézanne, cubism, abstractionism, and surrealism has changed the meaning of the analogy. By claiming that a poem is like a modern painting one is no longer stressing their mirroring function but their paradoxical status as signs of reality and as things in their own right (Steiner, 1982: XII).

Em concomitância com o reclamar das qualidades constitutivas e diferenciais de cada linguagem artística, verificar-se-á uma tentativa de fusão dos géneros e de manutenção de uma arte total, pela ideia de correspondência entre as artes e pela sedução recíproca que continuam a exercer: “[...] l’idéal d’une création où chaque art se laisse inspirer par l’autre, tout en sollicitant ses ressources propres” (Bergez, 2004: 26). O apelo a uma iluminação bilateral das artes, consideradas ainda na sua autonomia, depressa se amplifica a uma visão em rede, de inter-relações, que dá origem, a partir do Modernismo, a uma perspectiva de prática e de estudo interdisciplinares. Mais tarde, já nas décadas finais do século XX, o desenvolvimento e a rápida implantação dos média, com a decorrente aceleração de processos de informação e de comunicação, juntamente com o incentivo aportado pelas novas tecnologias, apoiam a criação de novos tipos textuais e de formas artísticas que não se coadunam com as áreas disciplinares tradicionais. Assim, e mesmo enquanto remetidos para uma posição marginal temporária face aos cânones, a sua emergência atrai um novo interesse à própria investigação das inter-relações artísticas, sustentada pelas mais recentes colaborações (Clüver, 2001: 336).

Recordemos, neste passo, que a pintura sempre fora motivo de inspiração literária, através da retórica ecrástica e da procura de efeitos picturais, na tentativa de contornar os limites da linguagem e de se aceder a uma relação mais imediata com o real. Além deste fenómeno, convirá notar que a prática da reflexão estética, por parte de autores com direito a reconhecimento individualizado, teria como consequência, no Romantismo, a escrita crítica de escritores sobre a pintura, procedente já do século XVIII, com Diderot e Du Bos. Com ela, visava-se também, e sobretudo, legitimar a representação pictórica com o discurso (para)literário da crítica autorizada, isto é socialmente reconhecida, já que assinada por aqueles que lhe infundiam o lastro da tradição literária. A época romântica concederia, todavia, à pintura uma autonomia progressiva face a esta necessidade de legitimação literária – de tal modo que seria a escrita *sobre* a pintura a inspirar a própria literatura, que assim se tornava uma escrita *da* pintura: “[...] la littérature intériorise à tel point le tableau qu’elle le transforme en style. Écrire comme on peindrait permet alors de retrouver l’effet de la peinture, d’atteindre un rendu pictural par la littérature” (Bergez, 2004: 192).

Apesar da maturação desta escrita pictural, o século XIX conheceria uma transfiguração do campo interartístico, em que, como dissemos, a música alcançaria vantagem sobre as artes visuais, na iluminação do carácter do literário. Para tal contribuiria a proposta simbolista, na segunda metade de Oitocentos, altura em que a valorização exacerbada da expressão da espontaneidade, da sinceridade e das paixões exaltadas sofreria a reacção da preferência por uma arte difícil e voltada para si mesma, da qual Mallarmé seria a figura de proa:

O Simbolismo concebia a poesia como a suprema actividade cognitiva do Homem (intuição do psiquismo das profundezas e do inconsciente colectivo, decifração órfica da totalidade cósmica, conhecimento transracional da essência, transcendente ou transcendental, da realidade); e considerava a poesia autotélica, autónoma perante os valores ético-religiosos e perante os valores sócio-políticos (Pereira, 1995: 66).

Paladino de uma arte da alquimia verbal, Stéphane Mallarmé entendia a pureza, em poesia, como implicando uma desapareição elocutória do poeta, cedendo iniciativa às palavras. Estas sacrificariam a inteligibilidade da sua combinação aos efeitos sugestivos que a imaginação lhes achasse, sob o comando do intelecto.

Na obra *De Baudelaire au Surréalisme* (1978), Marcel Raymond ressalva que o modo de pensamento e de expressão simbolista não pertence a uma época determinada da História: “Il semble que l’esprit humain, dans le rêve, la rêverie ou même pendant la veille, soit doué d’un pouvoir de création autonome, qu’il imagine librement des fables, des figures, des images dans lesquelles se projette l’affectivité profonde du *moi*” (Raymond, 1978: 49-50). Este simbolismo espontâneo daria origem aos mitos e a outras construções fabulosas, cuja aparente irreabilidade, não obstante, possui uma correspondência psicológica válida, que o poeta procura, ao produzir imagens que traduzam um estado de alma. O simbolismo *autêntico*, diz Raymond, consistirá numa adesão directa do espírito a uma forma de pensamento naturalmente figurada, que não se reduz, portanto, a uma simples tradução, de resto impossível (*ibidem*).

A doutrina simbolista explorará esta ideia das correspondências também no plano sonoro da poesia, em que certas sílabas, graças a um acordo subtil com o(s) sentido(s) da palavra que compõem, se acreditava poderem tocar verdadeiramente o espírito e compor uma música interior (*idem*: 53). Jean Moréas, autor do manifesto simbolista

francês (1886), rebate aí os detractores da nova escola: “L’ hiatus, la diphtongue faisant syllabe dans le vers, toutes les autres choses qui ont été interdites [...] fournissaient au poète de génie mille moyens d’effets délicats toujours variés, inattendus, inépuisables” (Moréas, 1886).

Na tradição simbolista que se expande para o século XX, vale a pena mencionar o caso da poética intelectual de Paul Valéry, para quem a poesia (a literatura) é, sobretudo, resultado da beleza da razão, identificando-se a inspiração com um trabalho profundo do espírito e do pensamento. Valéry descreve causticamente a ideia de inspiração como prodígio, pensada em função da perfeição de um resultado, do qual o poeta seria um mero intermediário momentâneo:

Se se quisesse desenvolver rigorosamente a doutrina da inspiração pura, dela se deduziriam estranhas consequências. Descobrir-se-ia, por exemplo, que esse poeta que se limita a transmitir aquilo que recebe, a legar a desconhecidos aquilo de que se apodera do desconhecido, nenhuma necessidade tem de compreender aquilo que escreve, ditado por uma voz misteriosa. Ele poderia até escrever numa língua que ignorasse... (Valéry, 1995: 84).

Neste “Poesia e pensamento abstracto”, a visão que Valéry mantém do trabalho poético é clarificada no momento em que o associa ao conceito de “universo poético”, forjado para significar o contexto especial em que a linguagem é encarada enquanto *linguagem*, isto é, não já num papel utilitário de mediadora, mas nas suas qualidades rítmicas e musicais: “[...] o meu trabalho exigia de mim não apenas essa presença do universo poético [...], mas de uma quantidade de reflexões, decisões, escolhas e combinações, sem as quais todos os possíveis dons da Musa ou do Acaso permaneceriam como materiais preciosos num estaleiro sem arquitecto” (*idem*: 87). Marcado pelo exemplo de Mallarmé, no culto de uma dimensão excessiva da linguagem e do poder de sugestão da palavra, Valéry sustenta que o poeta deve ultrapassar a ligação convencional entre o som e o sentido, fazendo-os colaborar tão eficazmente quanto possível, pois aí residirá o valor de um poema:

Valéry, comme Mallarmé, au lieu d’user des mots comme d’instruments d’échange aptes à transmettre la pensée – et qui périssent leur fonction accomplie – les groupe suivant leurs pouvoirs de suggestion, de création

psychologique, la mission du poète étant d'agir sur le *moi* total du lecteur, de le ravir, de provoquer en lui, mieux que ne ferait la nature, des activités et des émotions extraordinaires. Bien loin d'être un chant raisonnable, le poème, extrait de la vie, ambigu toujours comme elle, figure une sorte de surnature (en un sens non mystique) où régnerait une pression de plusieurs atmosphères (Raymond, 1978: 159).

Os herdeiros do movimento simbolista prolongam o primado da linguagem e da impessoalidade mallarmiana, no século XX, fazendo da obra o espaço em que o significado se transforma incessantemente, como forma gerada dos próprios sentidos. A prevalência da atenção dedicada à forma poética, em detrimento da preocupação com o conteúdo, terá, em muitos casos, como consequência uma acentuada opacidade, impeditiva da transitividade textual. A esta prática desproporcionada reagirão os Surrealistas, com a retoma do projecto romântico.

Sucessores do Romantismo, os Surrealistas manterão afinidades com o legado simbolista, na procura de uma poesia pura e no recurso à associação de imagens, através da imaginação, capaz de desvendar os laços entre todas as coisas, na sua profunda unidade:

Le propre des surréalistes est de s'être voulus rois d'un royaume nocturne, illuminé par d'étranges aurores boréales, par des phosphorescences, des phantasmes émanant de l'insondable. Une profonde nostalgie est en eux, et un regret désespéré de ne pouvoir, de proche en proche, remonter jusqu'à la source où les possibles coexistent sans s'exclure, jusqu'au chaos antérieur à toute détermination, foyer central, anonyme et infini, dont Rimbaud sentit en lui-même la brûlure (Raymond, 1978: 292).

Já a poesia romântica do século anterior se reportava a um universo invisível, a uma face oculta e nocturna do real – região das profundezas a que o espírito racional não conseguia aceder, mas a que a intuição, a fé e o sonho garantiriam passagem. Este último, a par da loucura, projectaria um estado segundo, identificado com o poético, cujas relações com o génio e a inspiração, abundantemente questionadas pelo século XIX, seriam recuperadas pelo Surrealismo que, na senda das descobertas da psicanálise freudiana, investiria na ideia de *inconsciente*. O novo movimento artístico encarregar-se-ia, com determinação, de prosseguir a busca romântica das fontes do mistério da criação, para o que abriria as suas directrizes a todas as artes, na procura paralela de

uma crise de consciência que efectivamente agitou a sociedade. Acerca do conceito de *Surrealismo*, que André Breton define no seu manifesto programático, diz-se:

Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral. [...] O surrealismo assenta na crença na realidade superior de certas formas de associações até aqui desprezadas, na onipotência do sonho, no mecanismo desinteressado do pensamento (Breton, 1985: 47).

Com o Surrealismo, o sonho propõe-se como paradigma de uma representação totalizante do mundo, unindo realidade e fantasia. Do sonho, do inconsciente e do *aracional* – do caos desgobernado pela razão, emergirão um novo conhecimento e uma nova verdade, pelo método da associação livre e da escrita automática. Todos os artistas são chamados a participar na criação desta realidade absoluta, que reinstaura o modelo romântico da inspiração. Paul Éluard, um dos seguidores da nova estética, congregará numa verdadeira irmandade todos aqueles que são tocados pelo “*afflatus*” da arte – criadores, receptores, não esquecendo os críticos – que designa de “*frères voyants*”:

Une fraternité semblable unit le peintre aux individus qui sont sinon atteints de cécité mentale, du moins incapables trop souvent de profiter du sens de la vue, de discerner laideur et beauté, proportions et perspectives, nuances et rapports des couleurs. De l'intimité entre celui qui montre et celui qui regarde, entre le maître et l'élève, entre la connaissance et l'ignorance, entre la révélation et la découverte, au niveau de l'image de la réalité, naît la conception du vrai. Le rôle de l'artiste est de guider, d'ouvrir les yeux les plus rebelles, d'enseigner à voir comme on enseigne à lire et de montrer le chemin de la lettre à l'esprit.

Les critiques d'art, j'entends par là tous ceux qui ont essayé de transposer littérairement leur émotion devant une oeuvre d'art, sont, eux aussi, des frères voyants. Mais leur tâche, qui est rarement considérée comme créatrice [...]. [...] Les artistes font des yeux neufs, les critiques d'art, des lunettes (Éluard, 1989: 90).

A crença na revelação de um clarão íntimo, pela libertação da censura racional, moral e estética, abrange a comunhão dessa verdade por quem se dispõe à vidência e passa a formar uma comunidade purificada e deslumbrada, que intervém no mundo para o seu esclarecimento.

Através do percurso até aqui exposto, verifica-se que a inspiração esteve sempre associada à ideia de um sopro interiorizado, energia ou espírito que acomete o artista e o dota do poder de gestação. No registo literário, o modelo primitivo de oralidade mantém-se até tarde, como legado de uma voz animada, provinda, contudo, de uma dimensão desconhecida do escrevente. Neste âmbito, a problemática da inspiração virá a disputar a força que dá origem à obra, ao pensar o escritor como possuído por um ânimo desconhecido, quer este resida no seu interior e actue de forma automática e aparentemente não esforçada, quer seja atribuído a uma segunda instância, exterior – o trabalho individual do génio. Por outro lado, a aura criada pela *inspiração* veio emprestando ao texto produzido um estatuto de superioridade – motivo pelo qual se tem elevado a trunfo enaltecendor da personalidade poética e da sua autoridade.

Não esqueçamos, por outro lado, que ser inspirado é ser-se também capaz de produzir textos inspirados, *inspiradores*, o que nos remete para a inegável dimensão retórica deste conceito, envolvendo o público como instância de alguma forma interveniente na produção do discurso: “To be inspired is, necessarily, to inspire others. Inspiration may bear a peculiar transitivity, one that confounds distinctions between self and other. The writer may seem to be passively inspired, as if by some hidden agent, yet the same writer is said actively to inspire auditors or readers” (Clark, 1997: 3). O já citado Paul Éluard venceu também esta extensão da responsabilidade criativa, na célebre frase: “Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré” (Éluard, 1989: 101).

A importância do receptor como segundo constituinte da dinâmica da inspiração ocupa uma posição de centralidade na tese de Timothy Clark, para quem a concepção de um poder criativo interior é frequentemente, no escritor, a imagem de um efeito retórico antecipado (Clark, 1997: 10). O mistério da criação transmite-se, não raro, àqueles que o recebem, que desconhecem o modo e a razão de se sentirem *afectados* – Shelley traduz este processo numa metáfora que retoma a origem oral do discurso poético e reassocia o canto ao poder do *encanto*: “Um poeta é um rouxinol que na escuridão canta a sua própria soledade com doces gorjeios; os seus ouvintes são como homens fascinados pela melodia de um músico, que não se vê, e que sente que eles se comovem e enternecem, sem contudo saberem como ou porquê” (Shelley, 2001: 47).

Valorizado, no período romântico, enquanto estado de super-criatividade, o nome “inspiração” virá, no século XX, a aplicar-se a uma crise da subjectividade tangível, pelo menos, desde Oitocentos (há quem nos faça apontar até para o século XVIII). Distanciando-se da anterior mitologia do poder psíquico, aquela dará origem a concepções anti-humanistas, em que o acto de composição tenderá a desviar-se das categorias já exploradas de *texto*, *mundo* e *sujeito*:

In modern poems that exploit the very layout of the page to structure the aesthetic and cognitive resonance of words, the blank page becomes a true descendent of the archaic muse, not a dictating voice which grants fluency and confidence, but an enabling space of different interacting frames of possibility (Clark, 1997: 22).

A página em branco, nova descendente da Musa ou princípio inspirador, torna-se espaço de uma temporalidade descontínua, implicando o confronto desordenado da subjectividade com a intencionalidade, a linguagem e os códigos de leitura. A criação passará, pois, a decorrer da interacção de todos estes elementos – não se reduzindo a uma intencionalidade consciente nem a impulsos do inconsciente –, num lugar de escrita não linear, potencialmente transgressivo e transfigurativo, em que a concepção e a recepção concorrem entre si. Não concluamos, porém, pela mudança de nome ou de estatuto, que a ideia de *inspiração* se demite deste novo espaço gerador, pois ele activa a potencialidade de recriação do mito da origem, como se ao escritor fosse concedida a virtude genesíaca de criação “ex nihilo”.

1.3. Século XX: inflexões e conversões criativas

Estou sozinho diante da página em branco.

Cedo à inspiração?

Dedico-me ao suor?

[...]

Nada vem de bandeja.

Nada vem do suor.

Alexandre O'Neill

No século XX, o conceito de *inspiração* começará por sofrer as consequências do abandono progressivo de uma perspectiva autoral, na orientação dos estudos sobre a arte, substituída pela primazia da obra e, mais incisivamente, do *texto*: “[...] la conception de l’auteur inspiré, ou de l’auteur génie, semble s’effacer au profit d’une pensée de la forme de l’oeuvre d’art, de l’ordre qui est le sien” (Labarthe-Postel, 2002: 335). De uma poética do Autor, elaborada pelo Romantismo e reconfigurada posteriormente pelo Surrealismo, transitaremos para uma poética da Obra, com a sucessão dos vários Modernismos e a implantação do pensamento formalista.

O esgotamento de uma abordagem histórica e positivista da literatura, da excessiva atenção conferida a aspectos periféricos das obras, como a biografia, a cronologia e as fontes, assim como a desconsideração do texto em si, da sua ordem e dinâmica internas, conhecerá a reacção das primeiras escolas teórico-críticas do século XX, que procurarão tornar científico o estudo da literatura: com a acção pioneira dos formalistas russos, é promovida uma atenção à organização interna do texto, visto como mundo fechado de que interessa analisar a estrutura e as relações imanentes dos seus elementos, e não já uma sua origem extrínseca. O desenvolvimento da linguística

apoiará este projecto, concebido na perspectiva de uma definição demarcante da linguagem poética e do conceito de “literariedade”, propriedade distintiva que dotaria o texto literário desse mesmo valor.

Claus Clüver, num artigo introdutório aos estudos interartes (“Estudos Interartes: introdução crítica”, 2001), sintetiza com rigor a evolução das orientações teórico-críticas que se sucederam, desde o final do século XIX, até ao posicionamento actual:

Este século começou com uma orientação histórica que se centrava nos artistas e na sua ‘obra’. De grande importância eram questões de ‘fontes’ e ‘influências’ – influências recebidas e influências exercidas. Assim, também eram importantes questões relativas à recepção e à sobrevivência de uma obra. Quais foram os seus modelos, onde foi encontrar o artista a sua inspiração? [...]

A consideração do texto como um todo auto-suficiente cedeu nas décadas recentes a processos de re-contextualização, que acabaram por reintroduzir o autor, mas dentro de uma concepção muito mais complexa da produção do texto como actividade sócio-cultural não restrita a interações dentro da arte ou dos média individuais. Mesmo que a ‘influência’ seja hoje vista como uma faceta da intertextualidade, conceito mais amplo e intrincado que [...] se estende para além dos sistemas sócio-individuais, a maneira como um artista recebeu e relacionou textos criados em média e sistemas de signos diferentes continua a provocar um interesse persistente, da mesma forma que questões sobre apropriações e transformações intersemióticas [...] (Clüver, 2001: 348).

Como reacção às teses formalistas, retomadas pelo Estruturalismo, a Estética da Recepção restaurará as abordagens pragmáticas e retóricas do literário, valorizando o papel dos contextos e do leitor, na construção da interpretação. O pressuposto prévio de que o texto encerrava o Significado, construído pela interacção dos seus elementos internos, foi demolido pelo reequacionar da importância do leitor, quer na sua competência (domínio das *regras do sistema*) quer no seu desempenho na edificação de significados. Clüver explica que, na abordagem da Estética da Recepção, os constrangimentos do leitor tendem a ser encontrados mais nas *comunidades interpretativas* em que ele se insere do que no texto em si, sendo aquelas a determinar as possibilidades hermenêuticas: “Além disso, os textos já não são vistos como entidades autónomas e auto-suficientes, mas como envolvidos por práticas sociais, e os seus significados são portanto entendidos como dependentes, pelo menos parcialmente, das funções que servem ou dos usos que se fazem deles” (*idem*: 352-353).

É de notar, adicionalmente, desde o início do século, a tendência para a desvirtuação da ideia de *cânone literário*, em função de novos factores enraizados nas mutações sociais, científicas e técnicas de Oitocentos: a democratização do ensino, as alterações ao nível das classes sociais, a reprodutibilidade da obra de arte, o progresso dos média, o desafio lançado pelo audiovisual ao texto, o aparecimento de novos géneros e a relativização de valores estéticos. Depressa se reúnem as condições para a afirmação de uma cultura de massas em ampla expansão, na segunda metade de Novecentos, cujas manifestações darão origem a posições extremadas de defesa ou de condenação.

Neste contexto, os mitos românticos do *génio* e dos estados privilegiados de criatividade deixam de garantir o respeito intelectual, até porque o reconhecimento da qualidade produtiva dessas circunstâncias psicológicas supõe a validação de um público. As noções de criatividade e de imaginação já não se prestam à compreensão do que acontece no espaço da composição, assumido como potencialmente transgressivo e transformativo.

Desde o despontar do século XX, presenciamos mudanças profundas nas possibilidades de expressão de cada arte: a tradicional atemporalidade reconhecida à pintura é, com o Cubismo, ultrapassada por uma arte da “durée”; a literatura, por sua vez, ordinariamente considerada como temporal, revela-se, nas novas experimentações, uma arte da “stasis”, isto é, da suspensão do tempo. Cabe-nos, por isso, advertir que esta distinção, divulgada por Lessing no final do século XVIII e geralmente aceite pelos teóricos da arte, requer uma aplicação prudente – como defende W. J. T. Mitchell, a tendência dos artistas para ultrapassarem as fronteiras entre as artes ditas do espaço ou do tempo constitui um impulso fundamental e universal. Na obra *Iconology – Image, Text, Ideology* (1986), este autor enfatiza o carácter redutor da dicotomia:

[...] works of art, like all other objects of human experience, are structures in space-time, and [...] the interesting problem is to comprehend a particular spatial-temporal construction, not to label it as temporal or spatial. A poem is not literally temporal and figuratively spatial: it is literally a spatial-temporal construction. [...] The use of these terms is, strictly speaking, a concealed synecdoche, a reduction of the whole to a part (Mitchell, 1986: 103).

Lembremos ainda que o século XX será responsável pela reelaboração dos conceitos de espaço e de tempo, das relações que reconfiguram e que dão origem a uma nova linguagem de arte, permitida pelo advento da reprodução técnica dos objectos artísticos e da sua recepção por um público de grande escala – o cinema: “A diferença mais fundamental entre o cinema e as outras artes é que, em sua representação do mundo, as fronteiras de espaço e tempo são fluidas – o espaço tem um carácter quase temporal, o tempo, em certa medida, um carácter espacial” (Hauser, 2000: 970-971).

Como esperamos terá ficado claro, falar da obra de arte no século XX implica situá-la numa era de reprodutibilidade técnica a que não foi imune e cujas diferenças e consequências dinâmicas apenas nós, imersos nela desde nascença, mais dificilmente sentimos. Em “La conquête de l’ubiquité”, diz-nos Valéry: “Ni la matière, ni l’espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu’ils étaient depuis toujours. Il faut s’attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l’invention elle-même, aillent peut-être jusqu’à modifier merveilleusement la notion même de l’art” (Valéry, 1960: 1284). Em face deste novo conjunto de possibilidades de reprodução e de transmissão da arte, encontraremos algumas posições entusiastas, como a do autor citado, que utiliza como principal argumento um novo alcance ubíquo:

On saura transporter ou reconstituer en tout lieu le système de sensations, - ou plus exactement, le système d’excitations, - que dispense en un lieu quelconque un object ou un événement quelconque. Les oeuvres acqueront une sorte d’ubiquité. Leur présence immédiate ou leur restitution à toute époque obéiront à notre appel (*ibidem*).

Sem esforço, observa Valéry, podemos alimentar-nos de imagens visuais ou auditivas, que nos chegam tão facilmente como o gás ou a electricidade. A tónica deste ensaísta incide, pois, sobre a ubiquidade da obra de arte, cada vez mais acessível, no espaço, ao apelo do receptor, que pode alcançá-la ou fazê-la chegar a si sem a necessidade de um resgate, até há pouco, árduo. Inevitavelmente, também o tempo se vê implicado nesta nova condição, já que um maior imediatismo no acesso à arte *poupa* o gasto temporal antes empenhado nessa procura e possibilita, em simultâneo, a fruição de uma maior quantidade de produtos.

Uma postura menos otimista sobre estes tempo e espaço reconfigurados na relação do público com a arte, mas mais generalizada, é a de Walter Benjamin, que interpreta a reprodutibilidade técnica enquanto provocando a perda de um *aqui* e de um *agora* da obra artística que seriam a marca da sua autenticidade. Esta falta condensa-a Benjamin no conceito de *aura* – “manifestação única de uma lonjura” (Benjamin, 1992: 81) –, anulado pela ocorrência em massa, que liberta o objecto produzido do domínio da tradição, superando o seu carácter único e, assim, alterando a relação do público com a arte. O fracasso deste padrão de autenticidade acarretará, de igual modo, uma modificação da função social da arte, crescentemente assente na prática política e orientada para fins de diversão. As variadas formas de reprodução técnica de uma obra demitem-na hoje, em definitivo, da já longínqua função mágica que detinha nas sociedades dos primórdios – o valor da *exposição* começa a suplantar o valor de *culto*, levando a uma perda da autonomia do objecto artístico. Curiosamente, o artigo de Benjamin – “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” – assinala a sua abertura com a citação de Valéry acima transcrita, propondo-se, desta forma, como leitura alternativa à do autor francês, na sua constatação de mudanças profundas na antiga indústria do Belo.

Edgar Morin, por seu lado, apoiado numa análise sociológica da cultura do século XX e desviando-se já da função da arte e dos seus novos modos de existência, partilha desta visão negativa do progresso da técnica, chamando a atenção para a “industrialização do espírito” decorrente da facilidade de reprodução dos bens culturais, transformados, também eles, em mercadorias e por isso condicionados pelas leis do comércio:

A segunda industrialização, que passa a ser a industrialização do espírito, e a segunda colonização que passa a dizer respeito à alma progridem no decorrer do século XX. Através delas, opera-se esse progresso ininterrupto da técnica, não mais unicamente votado à organização exterior, mas penetrando no domínio interior do homem e aí derramando mercadorias culturais. Não há dúvida de que já o livro, o jornal eram mercadorias, mas a cultura e a vida privada nunca haviam entrado a tal ponto no circuito comercial e industrial, nunca os murmúrios do mundo – antigamente suspiros de fantasmas, cochichos de fadas, anões e duendes, palavras de génios e de deuses, hoje em dia músicas, palavras, filmes levados através de ondas – não haviam sido ao mesmo tempo fabricados industrialmente e vendidos comercialmente. Essas novas mercadorias são as mais humanas de todas, pois vendem a

varejo os ectoplasmas de humanidade, os amores e os medos romanceados, os fatos variados do coração e da alma (Morin, 1977a: 13-14).

Na nossa revisitação das concepções de inspiração que a cultura artística tem conhecido, notamos, apesar da crise da subjectividade exacerbada pelo século XX, que, independentemente da identidade da agência que se responsabiliza pela criação, ela é por hábito sustentada por uma visão de certa forma mágica do mundo – a inspiração continua a ser o *não sei quê* que, de modo misterioso e miraculoso, chega e produz uma forma estética dotada de intenção. Descrita ordinariamente como uma necessidade incompreendida e incompreensível, não raro indesejada, impõe-se na vida do escritor, seja numa primeira manifestação precoce, seja como latência que, a dado momento, se derrama e materializa⁴.

Além dessa dimensão, a elaboração teórica em torno da Poética literária, que o século XX aprofundou, mostra-nos que a inspiração veio sendo gradualmente entendida como um processo activo e repercutivo, em que o escritor, mais do que um inspirado, é aquele que inspira⁵. Podemos vê-lo na passagem da ideia dominante de influência à de intertextualidade e, depois, de recepção. Enquanto, na primeira, o trabalho do autor era analisado como produto da ascendência de outra individualidade literária, na segunda, o reconhecimento bakhtiniano de que a constituição da consciência humana é linguisticamente dialógica dirigiu a atenção crítica para o fenómeno da polifonia textual, ponto de partida para o estudo da intertextualidade, redimensionado por Julia Kristeva e por Gérard Genette. De uma condição que esquece a entidade empírica do autor para debater as relações entre textos, transita-se para a legitimação da instância receptora, responsável pela interpretação e pela actualização do texto como objecto estético.

⁴ Numa obra muito recente – *O Anjo Literário* (2008) –, exemplo da reabilitação a que o conceito de inspiração tem sido sujeito, o seu autor, Eduardo Halfon, regista: “Escrever era algo que eu tinha de fazer, diz ele, e não entendo exactamente porque é que tinha de ser assim. Era como se eu fosse uma ostra e alguém tivesse forçado a entrada de um grão de areia na minha concha – um grão de areia que eu não sabia que estava ali e que também não desejava muito. Depois, à volta do grão, começou a formar-se uma pérola, e isso irritava-me, nauseava-me, às vezes torturava-me. A ostra, porém, não consegue evitar ficar obcecada com a sua pérola.” (Halfon, 2008: 16)

⁵ Nas palavras de Valéry: “Um poeta [...] não tem por função experimentar o estado poético: isso é um assunto privado. Ele tem por função criá-lo nos outros. Reconhece-se o poeta – ou, pelo menos, cada um reconhece o seu – nesse simples facto de transformar o leitor em ‘inspirado’. A inspiração é, positivamente falando, uma atribuição graciosa que o leitor faz ao seu poeta: o leitor oferece-nos os méritos transcendentais das potencialidades e graças que nele se desenvolvem. Ele procura e encontra em nós a causa maravilhosa do seu espanto” (Valéry, 1995: 63).

Com a admissão da importância do leitor, as teorias imanentistas da língua literária são preteridas, em favor de teorias da comunicação literária como sistema social, que tendem a situar as obras no seu contexto histórico, a partir dos sujeitos (autor/leitor) que intervêm nesse processo comunicativo (Naves, 1994: 24). Ao reposicionar-se a obra na relação que instaura com os seus sujeitos e com o contexto que a enforma, são encorajados os estudos históricos, sociocríticos e culturais, a par de teorias como as estéticas da recepção, centradas nos efeitos sociais da obra literária. Neste âmbito, as especulações sobre a criação farão recordar os efeitos que o ser inspirado terá a despertar no seu público, que do contacto com o objecto estético deverá sair, também ele, alterado.

Se, no último século, o interesse despertado pela questão da inspiração foi sendo desigual, o seu equacionar não se perdeu, na contemporaneidade estética, como prova a obra *El Arco y la Lira* (1956), de Octavio Paz, dedicada ao questionamento do dizer poético, da sua comunicação e revelação originária. No capítulo que especialmente dedica à inspiração, Paz parte na busca do sentido da sua revelação, com o fito na pergunta “¿Cómo se llama, quién es esse que interrumpe mi discurso y me hace decir cosas que yo no pretendo decir?” (Paz, 1956: 153).

Para tentar dar-lhe resposta, segue inicialmente dois modelos de poeta, que tipificam concepções distintas da inspiração, segundo um ponto de vista exterior (“o poeta-que-não-crê-na-inspiração”) ou interior (o “poeta romântico”), vindo a constatar que, em qualquer dos casos, seja qual for o método de registo da poesia, de acesso a ela e de sua (con)vivência, ambos se deparam com uma colaboração estranha e inesperada, uma palavra última, pela qual, no final, adquire sentido o todo da obra: “El poema se ilumina por y ante esa palabra última. Es un apuntar hacia esa palabra no dicha y acaso indecible. En suma, la unidad del poema se da, como la de todas las obras, por su dirección o sentido” (Paz, 1956: 155). Comprovado o enigma do modo de manifestação destas ocorrências poéticas, inqualificáveis, subsiste a questão da sua agência, o seu mistério essencial: qual, afinal, o nome da vontade alheia, que irrompe no sujeito e no seu acto de criação ou, simplesmente, na página centrípeta (“Mas ¿quién imprime sentido a la marcha zigzagueante del poema?” – *ibidem*)?

Depois de milénios de prática artística⁶ e de reflexão sobre ela; após tentativas aprofundadas e difundidas de sistematização de leis científicas descritivas do funcionamento do fenómeno artístico, a sua fonte persiste desconhecida, inexplicável, obscura. Tanto para o intelectual como para o homem comum, a inspiração é um problema, uma *superstición* que resiste a todas as explicações da ciência moderna (*idem*: 161). Justa e agudamente, o poeta e ensaísta mexicano enuncia: “La historia de la poesía moderna es la del continuo desgarramiento del poeta, dividido entre la moderna concepción del mundo y la presencia a veces intolerable de la inspiración” (Paz, 1956: 161). Na verdade, a inevitabilidade da reflexão sobre a criação poética representa, ela própria, uma atitude fundadora da chamada *Modernidade estética*, pois a inquietação dos poetas reside na sua incapacidade de explicar, como homens enraizados nesta Modernidade e com uma concepção moderna do mundo, já não divinizado, o acontecimento singular da inspiração, que parece negar os fundamentos desta mesma idade, a estranheza do elemento que (inter)rompe a consciência.

A uma tal visão de mundo contrapôs-se, até certo ponto, o Surrealismo, que aboliria as oposições clássicas entre sujeito/objecto, arte/vida e situaria a inspiração ao nível do inconsciente. De acordo com Octávio Paz, marcado por esta corrente, ela terá sido responsável pelo desvendar do enigma da inspiração: a alteridade que, inerente ao homem e à constituição contínua da unidade, torna possível uma aproximação ao problema da *outra* voz que interfere no acto criativo. Face a ela, a premeditação de um plano de escrita é inútil, no momento de composição:

El poeta no escucha una voz extraña, su voz y su palabra son las extrañas: son las palabras y las voces del mundo, a las que él da nuevo sentido. [...] La palabra poética es revelación de nuestra condición original porque por ella el hombre efectivamente se hace outro, y así él es, al mismo tiempo, este y aquél, él mismo y el outro (*idem*: 175).

Para Paz, poetizar é um acto de nomeação, de criação com palavras, desligado de um estado propriamente poético – ou de palavras *poéticas*. Numa postura radicalizada, o autor argumenta no sentido da inexistência do *poético*: despido perante o poema, antes da criação, o poeta não existe enquanto tal, assim como não virá a existir

⁶ Embora Paz se refira à criação poética, julgamos as suas ilações extensíveis a toda a criação artística.

depois. A sua condição é devida ao próprio artefacto que produz, de que é, simultaneamente, criador e criatura.

A conclusão a que o ensaísta chega distingue-se pela sua originalidade e coerência fundamental, sendo paradigma de uma teoria da inspiração situada e arreigada no século XX. Vale a pena transcrever uma passagem adicional, que sintetiza a sua posição:

La inspiración es una manifestación de la 'otredad' constitutiva del hombre. No está adentro, en nuestro interior, ni atrás, con algo que de pronto surgiera del limo del pasado, sino que está, por decirlo así, adelante: es algo (o mejor: alguien) que nos llama a ser nosotros mismos. Y ese alguien es nuestro ser mismo. Y en verdad la inspiración no está en ninguna parte, simplemente *no está*, ni es algo: es una aspiración, un ir, un movimiento hacia adelante: hacia eso que somos nosotros mismos. Así, la creación poética es ejercicio de nuestra libertad, de nuestra decisión de ser. [...] Libertad y trascendencia son expresiones, movimientos de la temporalidad. La inspiración, la 'outra voz', la 'otredad' son, en su esencia, la temporalidad manando, manifestándose sin césar. Inspiración, 'otredad', libertad y temporalidad son trascendencia. Pero son trascendencia, movimiento del ser ¿hacia qué? Hacia nosotros mismos (*idem*: 175-176).

Deste modo, Paz sugere que a *outra voz*, esse pronome não nomeado em que reside o mistério – ou problema – da criação, não será mais do que a própria voz do poeta, que contém em si o Outro desde o início. A inspiração é, então, um lançar-se a ser, um recordar e voltar a ser – ou voltar ao Ser.

Na obra *La Démarche Poétique* (1976), Jacques Sojcher partilha deste reconhecimento de um Outro no acto criativo. Para ele, a inspiração poética é composta por um duplo movimento de concentração e de expansão, entre o interior e o exterior, experiência de um delírio e de uma circulação de forças que encontram a sua figura mais aproximada na espiral, que o *Dicionário dos Símbolos* define como emanação, continuidade cíclica em progresso e rotação criacional (Chevalier/Gheerbrant, s/d.: 303). A inspiração firma-se neste mesmo movimento de partida e de retorno, de identidade e de alteridade, alcançado apenas pelo homem que se dispõe a perder-se: “Poète et poème sont le *lieu* de passage de cette force rassemblement et déchirante, le temps d’une image, d’un flot d’images inspirant et expirant” (Sojcher, 1976: 123).

É também de uma experiência de perda o testemunho de Maurice Blanchot, em *L'Espace Littéraire* (1955), com quem – conta Timothy Clark – chega ao fim a tradição romântica da tentativa de apropriação da inspiração como forma de poder humano. Para Blanchot, a obra posiciona-se numa dialéctica entre as suas exigências internas e os efeitos que produz no autor, com quem estabelece uma relação de desconstrução, de impaciência e de frustração. A alteridade da obra desafia o progresso de escrita, instaurando um processo gorado, de impossibilidade de leitura: “Even as the writer submits to its exigency, the work’s coming-to-be remains a process of inevitable misconstruction and unanticipated effects” (Clark, 1997: 243). Marcada por esta impossibilidade, a experiência literária será o resultado imponderável de factores contraditórios que escapam quase inteiramente ao controlo do autor. A inspiração encontra a sua origem no exterior e para além da consciência do escritor, na própria obra emergente e no nada, dizendo de uma experiência-limite, da insegurança e de uma crise.

Não é rara a confrontação do pensamento de Blanchot com o de Heidegger, reconhecido representante de uma reflexão ontológica sobre a arte que viria a colher bastantes seguidores ao longo da segunda metade do século XX. Para este filósofo, “O artista é origem da obra. A obra é origem do artista. Nenhum é sem o outro” (Heidegger, 1992: 11) – e ambos encontram a sua fonte na essência da arte, que mais não é do que o “pôr-se-em-obra da verdade do ente” (*idem*: 27), definição que Heidegger repete com frequência na publicação *A Origem da Obra de Arte*. A obra, enquanto tal, inaugura um mundo que é um devir e um acontecer da verdade. Para Blanchot, pelo contrário, e paradoxalmente, a obra é a própria procura de uma origem ou de uma essência, questão que se estabelece e mantém em aberto em cada objecto artístico: “The literary, as a limit-experience, is the unfinishable crisis of its own question” (Clark, 1997: 247). Cada texto recoloca, por conseguinte, a questão da totalidade da arte e da experiência, estendendo uma exigência e uma paixão para ser, daí que a inspiração se torne uma luta contra a segurança, chegando, no limite, a confundir-se com a sua própria ausência (*ibidem*).

Blanchot demarca-se ainda de Heidegger pela sua valorização da dimensão afectiva, no momento da inspiração: o escritor deve sentir a paixão, o desejo de possuir o movimento que instiga a obra, que, contudo, exige o seu próprio apagamento. Ele dá-

nos conta da fugacidade da inspiração, da contradição polarizada pela necessidade de resistir aos seus logros e de, simultaneamente, se deixar transportar por ela – da experiência árida de uma desposseção. A primeira marca da inspiração será a impotência, que se deve precisamente à aproximação do ininterrupto, de um murmúrio infinito da linguagem. A inspiração será, assim, tanto a origem como a forma da obra, a sua ruína, no confronto com a sua impossibilidade, devendo a obra assumir-se como uma via para a inspiração, e não o contrário (Blanchot, 1955: 248).

Em *L'Espace Littéraire*, Blanchot evoca o mito de Orfeu e de Eurídice para ilustrar o seu pensamento, no capítulo em que apresenta com maior detalhe a própria ideia de inspiração que, como experiência nocturna da impossibilidade da obra, coincide com este olhar sobre Eurídice, ponto profundamente obscuro para o qual a arte, o desejo, a morte e a noite parecem tender (*idem*: 227). Neste passo, é proposta uma definição de inspiração, através da seguinte fórmula: “Regarder Eurydice, sans souci du chant, dans l’impatience et l’imprudence du désir qui oublie la loi, c’est cela même, *l’inspiration*” (*idem*: 231).

Em Maurice Blanchot, deparamo-nos, em suma, com o paradoxo da noção de literatura como paixão e simultânea crise na subjectividade, como repúdio da teoria da arte que recupera a obra na dimensão de expressão das ideias, das emoções ou do projecto existencial do autor. Levando ao extremo os critérios de singularidade e de originalidade, a obra deixa de ser um artefacto estético, objecto de possível interpretação ou classificação histórica, para se tornar uma crise na historicidade e nos nossos parâmetros de entendimento (Clark, 1997: 256).

Voz original no contexto da teorização literária empreendida a partir dos anos 50, o pensamento de Blanchot não deixa de se aproximar das correntes desconstrucionistas que prolongaram o abandono das perspectivas autorais e historicistas levado a cabo ao longo do século XX. Este afastamento não seria, todavia, capaz de assegurar um percurso de investigação produtivo, suscitando uma reacção de regresso ao Autor e à História, a partir dos anos 70, que não veio meramente retomar práticas passadistas. Pelo contrário, este regresso sustentaria um projecto de reinvestimento em figuras inspiradoras, traduzindo, de certo modo, a necessidade de identificar e corporizar elementos catalisadores, reconhecíveis, do processo de (re)criação.

1.3.1. Do regresso ao Autor

Os apelos das estéticas da recepção, que despontaram no pós-estruturalismo, advogando a importância do leitor na construção do sentido do texto, determinariam, em pouco tempo, a ressurgência do autor, no seio de um paradigma comunicacional de que se reconheceu garante. Se a sua *morte*, decretada em 1968 por Roland Barthes, a par dos trabalhos da Escola de Constança (Jauss, Iser), contribuiu para a atenção que seria dada à instância do leitor, este acabaria por reintroduzir, mais tarde, a questão da entidade autoral. Para Helena Carvalhão Buescu, apenas uma perspectiva textual ontológica o excluiria do circuito literário, fazendo ruir a sua dimensão pragmática e a transitividade que lhe é inerente:

A integração do texto, através da noção de autor, num sistema de troca de informações, num sistema de interacção social, torna-se possível apenas na medida em que o receptor/leitor é reconhecido como fazendo parte de uma cadeia de relações da qual fazem também parte quer o texto quer o autor/emissor (Buescu, 1998: 35).

Como atrás brevemente apontámos⁷, no final de Oitocentos, os estudos literários eram dominados por uma visão positivista e biografista, em vigor até às primeiras décadas do século XX, que situava o autor como elemento polarizador das reflexões produzidas. Este *autor* seria, mais precisamente, a figura empírica, com responsabilidade directa pela obra e detentora de uma inscrição identitária extratextualmente comprovável. Dele seria relevada uma existência psicológica esmiuçada nos factos de vida, organizados por uma sequência linear de causalidades e influências. A implementação posterior de uma análise da obra literária de orientação textológica, inaugurada pelos formalistas russos, subjacente ao *New Criticism* e exacerbada pelos estruturalismos, motivou que, tal como o estudo dos autores, fosse desvalorizado o das influências exercidas e recebidas. A dimensão retórica e estrutural dos textos, desligada das intenções autorais, bem como a rejeição de perspectivas intencionalistas, psicologistas e expressivas, propiciaria uma nova atenção ao conceito de *leitor*.

⁷ Vd. pág. 36.

Antes disso, porém, num momento em que os estudos literários se ocupavam ainda dos nexos intertextuais, seria polêmica a publicação, nos anos 70, da obra *Angústia da Influência*, de Harold Bloom, pela aparente retoma de elementos extrínsecos à obra literária, que, à altura, se desejavam ultrapassados pelas relações entre textos. Bloom, no entanto, clarifica a sua proposta desde o início, desvinculando-a das práticas passadistas, centradas no percurso biográfico dos autores e numa linearidade das influências sofridas: “As profundezas da influência poética não podem ser reduzidas ao estudo de fontes, à história das ideias, à feitura de imagens. A influência poética, ou, como lhe chamarei mais frequentemente, o encobrimento poético, é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta-enquanto-poeta” (Bloom, 1991: 19), querendo este significar o estudo das relações intra-poéticas com figuras precursoras, marcadas pela ambiguidade e pela ansiedade. Bloom argumenta que a história poética “[...] é indiscernível da influência poética, visto que os poetas fortes fazem a história lendo-se mal uns aos outros, de modo a desobstruir um espaço de imaginação para si próprios” (*idem*: 17) e a potenciar a criação de uma visão original.

O crítico norte-americano, assumidamente influenciado pela psicanálise de Freud, apresenta, assim, uma proposta dissidente do conceito de intertextualidade dos anos 60, que rasurava a figura do autor, tanto na sua personalidade empírica quanto literária e textual. A sua reconsideração da intervenção do inconsciente, na prática artística, restauraria a atenção sobre o processo de criação, com foco no autor e nos modelos literários que a sua escrita enfrentaria e a que reagiria. Não obstante, e embora tenha cabido a Bloom o mérito de reintroduzir a questão do autor (nomeadamente, a tão polêmica questão dos *autores fortes*), a problemática da inspiração, enquanto mistério das origens, acabaria subsumida numa categorização da luta agônica entre os titãs da escrita.

Ensaando uma busca do *autor* perdido, na sua adesão e descrição de um paradigma comunicacional do fenómeno literário, a já citada Helena Buescu sublinha que é mais propício considerar o autor, primacialmente, enquanto instância textual, operativa na obra, sem uma rasura da sua óbvia ligação ao empírico: “Pode dizer-se, então, que o autor textual não coincide, nem necessária nem totalmente, com o autor empírico – embora mantenha com ele relações cuja pertinência e funcionalidade importa não desdenhar. Trata-se de uma representação funcional de uma série de traços que

operam a inserção do texto no conjunto mais lato das práticas sociais e simbólicas” (Buescu, 1998: 25). Buescu defende, por conseguinte, que o posicionamento do autor não se radica num *fora* nem num *dentro* do texto, sendo antes produto de uma interacção entre este e o leitor, que se reconhecem mutuamente, como integrando um acto de comunicação.

Visível, sobretudo, a partir das últimas décadas do século XX, através de um incremento da escrita biográfica e da atenção científica e sócio-cultural dada a paratextos autorais (entrevistas, depoimentos, artigos), este já célebre *regresso ao Autor* traz consigo um renovado interesse pelo que acontece com o indivíduo enquanto artista. Que o mesmo é dizer: um interesse pelo que dita ou contribui para a passagem da *normalidade* da pessoa ao estado de excepionalidade enquanto sujeito criador. É ele que está na origem da obra, já antes referida, *O Anjo Literário*, onde Eduardo Halfon nos convida a acompanhar a sua demanda de um primeiro momento da inspiração literária:

Como escritor, suspeito de que todas as pessoas que decidem fazer uma incursão no mundo das letras, sem dúvida, sem dúvida alguma, têm um momento específico de génese literária. Situa-lo é diferente. Dito de outra forma: em que momento é que alguém se torna escritor? Dito ainda de outra forma: em que momento é que alguém é engravidado por esse estranho anseio de narrar, de contar, de escrever, de adoptar as palavras como sua forma de expressão e, em certos casos, seu *modus vivendi*? Encontrar esse instante e narrá-lo. Encontrar o momento preciso em que uma pessoa qualquer deixa de ser uma virgem literária e começa a fazer amor com as palavras; ou, como me disse um amigo: encontrar o momento da vida de pessoas com tão poucas circunstâncias propícias em que um anjo as sobrevoa e as faz cair na literatura (Halfon, 2008: 32).

1.3.2. Do regresso à História

Terminado o século que viu emergir a autonomia epistemológica das ciências culturais e o nascimento de uma disciplina de orientação científica, capaz de descrever as leis gerais do funcionamento do fenómeno literário; num momento em que se satura a exploração dialéctica das instâncias envolvidas neste mesmo processo (autor, leitor, texto); em que a consciência histórica e social das manifestações artístico-culturais é geralmente aceite e considerada como factor a não descurar na apreciação da obra; em

que parecem esgotar-se as inovações formais, genológicas, e a contaminação de textos surge como o caminho mais fértil, acompanhando a permeabilidade exterior de identidades entre nações, raças, línguas, culturas; em que a imagem e o som dominam os espaços e fazem ligações, despedindo quase a necessidade de tradução – neste mesmo tempo se ancoram empiricamente os autores para que nos voltamos, bem como a sua produção literária.

Apresentando deste modo, sumário, a nossa contextualização actual, marcada pela debilidade da possibilidade de leitura da sociedade através de um conceito singularizado de *paradigma*, propomo-nos interrogar quais os caminhos *transitáveis* – transitivos – para a literatura contemporânea, nos sistemas artísticos, sociais e culturais de que nasce e a que se vincula; quais os que nos poderão ser ainda relevantemente apontados e construídos pelo universo livresco. O que tem a obra literária a oferecer ao leitor de hoje, num panorama de perda de referências e de desrealização do mundo, excessos de tempos e de espaços que a custo se actualizam funcionalmente como coordenadas úteis? Que questões poderá ainda formular esta escrita, sabendo que a não podemos conceber desligada de uma dimensão retórica que aproxima o autor do leitor, visando uma produção de efeitos, a modificação de um estado prévio à leitura, instigando sempre alguma forma de perturbação? Estas são algumas das interrogações norteadoras da leitura que faremos das obras nomeadas, às quais acrescentamos o porquê da sua escolha de personagens referenciais, o porquê de artistas, o porquê da ingerência em outras artes, o porquê da ficção e que relação mantêm todas estas questões com a inspiração, na época da Modernidade estética.

Na pauta cultural que, no campo dos estudos literários, habitualmente designamos como *pós-moderna*, o recurso à História no domínio da ficção dirige-se, frequentemente, a uma legitimação e a uma garantia de verdade que a própria História parece não conhecer. Mau-grado, na obra que é o berço da nossa teoria literária – a *Poética*, de Aristóteles –, a poesia ser preferida à História, pela sua referência ao universal, o carácter reconhecidamente mimético e segundo do literário torna-o, por si, insuficiente, numa contemporaneidade de premente necessidade de referências e definível ancoragem no (*num*) real.

A presentificação de figuras do passado e a construção narrativa de contextos datáveis e reconhecíveis procurará, por conseguinte, aliviar a experiência da fragmentação, da identidade fugaz, através de uma forma de fixação, de retorno à segurança de uma densidade – o passado, que, transformado em objecto nostálgico de revisitação e de espectáculo, é o único cuja integridade parece resistir à dúvida e à perda que vincam desfiguradamente o presente. No entanto, nota Fredric Jameson, em *El Posmodernismo o la Lógica del Capitalismo Avanzado* (1991), o *historicismo* recente dissimula, na verdade, uma liquidação da *historicidade*, descrita como a perda da nossa capacidade vital de experimentar a História de modo activo e de modelar representações da própria experiência actual. O final da ideia de Progresso e dos grandes relatos que pretendiam dar conta da evolução da Humanidade projecta a dúvida sobre a História como portadora de sentido. Aquele que para ela se volta é agora um olhar órfão que, no seu desamparo fundamental, não deixa de procurar o reconhecimento de um mundo familiar, em que se possa situar. A busca da História é, pois, a busca de um *lugar*, no sentido antropológico que Marc Augé, em *Los 'No Lugares' Espacios del Anonimato* (1995), concede ao termo: o lugar de identidade, relacional e histórico.

Neste contexto, a proliferação do romance histórico, género híbrido, de combinação ambígua entre ficcionalidade e *verdade* (Marinho, 1999: 12), servirá o propósito de mitigar a solidão, através de uma função que se supõe trans-temporal. A vertente didáctica que o género assumia no século XIX deixou de existir como preocupação do escritor ou busca do leitor. Em vez disso, a tomada de consciência da História como texto entre textos funda a exploração romanesca de que é hoje alvo, bem como o questionamento das noções estremes de *ficção* e de *verdade*. Multiplicam-se, agora, notoriamente, as visões que trabalham sobre limbos ontológicos e temporais que, paradoxalmente, dilatam a perda do sujeito contemporâneo, arremessando-o para labirintos de textos e confundindo-lhe as referências. Se o romance histórico poderá assomar, num primeiro momento, como resposta a uma necessidade de orientação individualmente sentida, depressa, através dos processos de ironia e de anacronia, se distancia dessa motivação, ao conhecê-la, procurando preencher uma perda através da sua exemplificação e intensificação. O presente literário é, pois, marcado com recorrência pela sátira e pela paródia sobre utopias plurais, vividas com brevidade e depressa esgotadas.

Emprestando à literatura o seu domínio factual, pela procura, que faz a mão escrevente, de um cunho legitimador, a História submete-se já àquela, ajudando a criar versões permutáveis do passado, que se negam a uma hierarquização em função de critérios precários de verdade e mesmo de cronologia. Actualmente, a distinção entre literatura e texto historiográfico depende, no extremo, como escreve Luís Adão da Fonseca⁸, das referências paratextuais – são estas que vão definindo um primeiro protocolo de leitura que o leitor deverá confirmar ao nível do texto. No entanto, e desde casos célebres como, no século XVIII, o de *Jacques, le Fataliste*, de Diderot, e, no século XX, o d' *O Assassinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, o autor e o narrador são as primeiras fontes de suspeita do leitor, desmerecendo a sua confiança, até que se provem eximidos do desejo de fraude. Por este motivo, a própria classificação genológica impressa na obra pode mais não ser do que uma falsa pista, destinada à continuação desse labirinto em que o leitor contemporâneo deve continuamente errar, sob o peso esmagador do ponto de vista.

Logrando a elevação do estatuto de outrora, o tempo vai, pois, cedendo o seu lugar ao espaço, instância agora dominante, intra e extra-textualmente, congregando, no primeiro caso, construções diegéticas paratácticas, tendentes ao “ucronismo”. A sobreposição e a distensão espacial de tempos da *História* (ou da *história*) vêm, em paralelo, reflectir a quase simultaneidade dos movimentos revivalistas e revisionistas que se sucederam no século XX, questionador de toda a tradição literária, artística e cultural. Chegados a um momento de síntese e de inauguração de novos meios e novas linguagens da arte, novas formas de reprodutibilidade, o espaço assume-se como a categoria tanto fecunda como inevitável de experimentação e de manifestação da ordem do presente.

⁸ FONSECA, Luís Adão (2004), “As relações entre História e literatura no contexto da actual crise da dimensão social da narrativa historiográfica”, in MARINHO, Maria de Fátima (org.), *Literatura e História – Actas do colóquio internacional*, vol. I, Porto, Departamento de Estudos Portugueses e Românicos da FLUP

A ficção biográfica

No quadro da criação literária que a Modernidade estética inaugurou, o novo estatuto do escritor fez-se acompanhar do reconhecimento de um domínio do género biográfico, migrante da História para um “middle space” progressivamente tendente a uma ficção consciente de si e exploradora dos seus limites. A nova faceta da biografia tem atraído a atenção de quantos se debruçam sobre as especificidades mais recentes do fenómeno literário, entre os quais Fátima Marinho, que comenta: “À medida que o século XX se aproxima do fim, a biografia assume características próprias, passando por uma interpretação criativa da vida das personagens ou, até, recriando aspectos mais obscuros ou mais convencionalmente escamoteados” (Marinho, 2005: 19).

Relatividade da verdade histórica, das noções de objectividade; consciência da “impossibilidade de produzir um discurso único e definitivo sobre acontecimentos reais” (*idem*: 17); reconhecimento de que a realidade é social e culturalmente construída; emergência de novas concepções de género, firmadas primacialmente sobre semelhanças entre tipos de discurso e sobre uma compreensão sócio-cultural da linguagem em uso – são alguns dos factores que influenciam hoje a permeabilidade entre História e Ficção, aceite a um grau que permite dizer: “Só porque a narrativa, frequentemente, se esquece da sua qualidade inevitavelmente ficcional é que se pode pretender histórica [...]” (*idem*: 36).

Cumpramos, neste contexto, questionar o motivo que nos nossos dias impulsiona particularmente a ascensão do género biográfico, quer enquanto propondo ao leitor um pacto de veracidade, quer na sua identificação como construção ficcional. A verdade é que nem esta ancoragem contratual oferece uma fiabilidade sustentada, uma vez que os limites entre (auto)biografia e romance (auto)biográfico se fazem cada vez mais imprecisos: nas palavras de Clara Rocha, “Nem sempre a afirmação da identidade é um indicador seguro da autenticidade do narrado, nem sempre a subtítulo [...] é fiável, nem sempre a narrativa autobiográfica é a reconstituição verídica duma vida” (Rocha, 1992: 37).

Em *As Máscaras de Narciso*, a ensaísta portuguesa remete para o Romantismo a emergência da escrita autobiográfica, atribuindo-a à conjugação entre cristianismo,

individualismo e capitalismo. Gilles Lipovetsky, por seu lado, submetendo a análise, na obra *A Era do Vazio* (1989), aquilo que designa por “segunda revolução individualista”, faz remontar as suas raízes ao movimento modernista, resultado de uma apoteose dos seus valores, que se associa ao desenvolvimento do consumo. É à “paixão da revelação íntima do Eu” que o autor imputa a “inflação actual das biografias e das autobiografias” (Lipovetsky, 1989: 61). Esta verdadeira “sociedade do narcisismo”, como a designa, crescentemente reconhecida pela Sociologia, impulsionará a escrita do Eu como reduto de segurança e de salvação, pois “[...] para muitos a vivência da intimidade é uma garantia de autenticidade num tempo em que a vida pública se tornou uma espécie de ‘teatro do mundo’ ” (Rocha, 1992: 19).

Nas últimas décadas, tem sido inegável o interesse a que assistimos, da parte do público fruidor, pela pessoa dos artistas, cujo espaço de vida se tenta transpor e conhecer. Sua manifestação é a procura intensa de testemunhos, autobiografias, entrevistas, sessões de autógrafos e fotografias, encorajada pelos mecanismos do sistema do estrelato, que divulga e apresenta como modelares as vidas privadas de figuras públicas. Efectivamente, “O *star system* activa um imaginário que substitui (ou entra em concorrência com) a tradicional figura do herói” (*idem*: 22), fazendo do consumo da notoriedade “[...] uma moda que vai ao encontro de uma natural curiosidade fetichista” (*ibidem*) e condicionando igualmente por si a recepção da literatura (auto)biográfica.

Lipovetsky radica o narcisismo colectivo actual numa predominância social hedonista, impulsionada por “[...] uma lógica terapêutica e psicológica elaborada a partir do século XIX com base na abordagem psicopatológica” (Lipovetsky, 1989: 51) – que, contudo, não terá impedido o deflagrar de um sentimento comunalizado de solidão. A atenção prioritária que se cede às esferas privadas repercute-se também na literatura biográfica, em que a vertente pública da vida das personalidades biografadas é desvalorizada. Na tese *Biografias Romanceadas: a História contada como delírio* (2002), dizendo ser já conhecida a história pública daquelas notabilidades, Adriana Nascimento prossegue: “E a biografia tem ainda esta função de informar, de dar a conhecer ao público em geral o que lhe é ocultado, e o que entendemos tem o direito de saber. O direito à informação é um dos imperativos do nosso tempo, e à biografia cabe a função de desocultar de segredos” (Nascimento, 2002: 141). No fim de contas, é neste exercício

que o leitor procurará desocultar os seus próprios, já que, para quem escreve, como para quem lê, a biografia redonda numa busca da autobiografia⁹, tanto mais flagrante quanto a nova vulnerabilidade do homem e a vivência sem ideais e sem transcendência se tornam opressivas.

No seio do ressurgir deste interesse pela História e pela biografia, marcado pelos contornos específicos de uma procura de sentido talvez nunca tão intensamente sentida, encontramos *Gêmeos* e *Tous les Matins du Monde*, que, repetindo o protagonismo de personagens históricas, enquadramos, a partir da categorização de Fátima Marinho, na obra *O Romance Histórico em Portugal* (1999), sob a designação “biografia de personagens referenciais”, definida pela autora do seguinte modo:

[...] romances que relatam a vida de personagens de cuja referencialidade não podemos duvidar e que tiveram papel de relevo no tempo histórico de que fizeram parte. [...] é a narração da sua vida que se pretende romancear, ao ponto de, por vezes, se fugir da relatividade histórica para se atingir uma dimensão quase mítica. [...] A biografia das várias figuras aparece, assim, filtrada pela ideologia dos seus criadores que, frequentemente, pretendem demonstrar uma teoria através do relato da vida de uma personagem, servindo esta mais como pretexto do que como um fim em si mesma (Marinho, 1999: 173).

Ressalvamos que, nestas obras, a narração se circunscreve a um período determinado da vida das personagens – em ambos os casos, a velhice. Que, de igual modo, a relatividade histórica não será aí procurada nem especialmente evitada, dado que, pela via da ficção, os autores assumem *uma* possibilidade, ou uma verosimilhança, desde os seus olhares subjectivos. A(s) visão(ões) que lhes subjaz(em) será(ão) alvo da análise subsequente, tal como a incidência sobre este momento concreto da vida dos nossos protagonistas, sempre avaliados na perspectiva da inspiração artística.

⁹ “Daí que seja um pouco a nossa própria autobiografia que buscamos na inviabilidade deste tipo de excursões” (Cláudio, 1988: 35).

PARTE II

Poéticas da criação artística

*Se pudesse trocar de alma, a tua, Goya,
escolheria. Felicidade da pintura:
eis vivo, duplo, evidência cósmica, o que amaste
e tu dentro delas, sangue, carnação, a luz
distante, orgulhosa, dolorida de seus olhos.*

António Osório

[...] je suis un homme étonné de se retrouver si seul sur la rive.

Pascal Quignard

1. Inspiração e recriação – cruzamento de percursos

Convocando enfim os autores que motivam a nossa indagação sobre concepções da criação artística na actualidade, através das obras de ficção anunciadas, rememoramos uma das frases de Pascal Quignard, cujo discurso metaliterário abrange toda a produção literária: “La question de tous les temps est toujours: Qu’est-ce qui est sur le point de revenir?” (Quignard, 2002: 95). Reflectindo sobre estes textos, sem esquecer a sua relação com a obra mais vasta de que tomam parte, interrogamo-nos sobre o que com eles volta, o que neles é novo, o que neles responde ao nosso tempo – qual a sua provocação tácita. Neste ponto, socorremo-nos uma vez mais das reflexões de Mark Rothko, que escreve, em *A Realidade do Artista*:

[...] o artista, como o filósofo, tem que ajustar constantemente a eternidade, por assim dizer, a todas as especificações do momento. A arte também cria, em diferentes momentos, ideias de real que o artista, sendo um homem da sua época, necessariamente herda, desenvolve e considera válidas [...]. Assim, o real do artista reflecte a compreensão do seu tempo, mesmo quando as suas criações moldam essa compreensão (Rothko, 2007: 82-83).

Que convergências poderemos deslindar entre Mário Cláudio, autor português que tem dedicado uma publicação já vasta a figuras e espaços do seu país, em construções romanceadas que recorrem amiúde à História – e Pascal Quignard, homem das Letras francesas, em cujo contributo literário se destaca uma combinação entre a ficção e o ensaio que vem resistindo a todos os esforços críticos de categorização¹⁰?

Também ele tendendo à localização das suas diegeses em tempos do passado, de que são privilegiados a Antiguidade romana, a Ásia medieval e o século XVII francês, o autor de *Tous les Matins du Monde* admite procurar, a partir do presente, os abandonados do tempo (Lapeyre-Desmaison, 2006: 11), na tentativa de os subtrair à

¹⁰ Chantal Lapeyre-Desmaison, a ensaísta que mais aprofundadamente se tem aplicado ao estudo da obra de Quignard, sublinha: “[...] le désir de dire qui l’anime ne se laisse pas aisément saisir en termes de genre” (Lapeyre-Desmaison, 2006: 10).

omissão. Esta ideia torna por si patente uma confluência com o projecto de Mário Cláudio que, na trilogia encerrada por *Gêmeos*, concede o protagonismo a personagens em diferentes medidas situadas à margem, ou proscritas – da sociedade, de um lugar legitimado. Talvez a *margem* seja, precisamente, a convergência destas duas personalidades literárias que, a partir dessa perspectiva, formulam o enigma da inspiração artística, tornando-se elas próprias outras, pela vida e pelo olhar de figuras referenciais que com elas redescobrimos.

1.1. Biógrafos da inspiração artística

Toda vida incluye un argumento. Y este argumento consiste en que algo en nosotros pugna por realizarse y choca con el contorno a fin de que éste le deje ser. Las vicisitudes que esto trae consigo constituyen una vida humana. Aquel algo es lo que cada cual nombra cuando dice a toda hora: Yo.

Ortega y Gasset

Um dos rostos comuns às obras de Mário Cláudio e de Pascal Quignard é o que reúne as feições petrificantes de Medusa. Em *Le Nom Sur le Bout de la Langue* (1995), de Quignard, aquele que, de súbito, se depara com a ausência da palavra (porém, na ponta da língua) vê o seu semblante assumir a aparência de estátua, no gesto facial de Medusa – a única deusa cuja máscara é formada pelo rosto humano. Tomado por esta morte pontual, que põe a nu os limites da natureza humana, o rosto daquele que procura o nome na ponta da língua perde a própria expressão: estampam-se agora nele a morte e o terror (Quignard, 1995: 80-81).

Se, em última instância, todos os nomes se detêm na ponta da língua e todos os homens habitam a falha da linguagem, a mão escrevente trabalha, todavia, a partir dessa falta repentina, que pinta um silêncio definitivo, distintivo, no semblante dos escritores: “La main qui écrit est plutôt une main qui fouille le langage qui manque, qui tâtonne vers le langage survivant, qui se crispe, s’énervé, qui du bout des doigts le mendie. [...] Sur le bout de la langue quelque chose germe sans fleurir” (*idem*: 13). Até que acontece o florescer do nome, o despertar do rosto, a emanção da obra – pelas asas de Pégaso, cavalo alado que as Musas tomam, no monte Hélicon, dito da inspiração.

Também de Medusa é o rosto que aquele que será responsável pela narração de um tempo final da vida de Dom Francisco, em *Gêmeos*, enfrenta, por uma questão que vem a concluir “[...] de presenças, e da difusa energia do artista que viera estudar [...]”

(Cláudio, 2004: 115). A travessia necessária das “escabrosas paisagens do terror” (*idem*: 47) instaura em si uma fragilidade susceptível à perseguição “pela máscara do desastre e da morte” (*idem*: 48), aqui representada por uma das Górgonas, símbolo da perversão humana que em muitas das suas manifestações o pintor Francisco de Goya retratou:

E a todo o instante, e no meio das suas obrigações, punha-se-lhe a bater o coração, e corria-lhe o suor, e gelavam-se-lhe os dedos das mãos e dos pés, e embrulhava-se-lhe o estômago, e rodopiava-lhe a cabeça. Daí que se lhe fosse aos poucos transformando o quarto da ordinária hospedaria num refúgio que se lhe volvia crescentemente difícil de abandonar, e que a ele se restringisse na evitação da face corroída que de longe o ameaçava (*idem*: 75).

Esta personagem tornada biógrafa, não identificada, que se apresenta ao leitor na abertura do romance, recorrerá à recriação do período de vida do artista que terá dado origem às *Pinturas Negras*, como forma de superar o terror suscitado pela imagética goyesca: “Diariamente ia nele crescendo a insólita convicção de que a explicação da moléstia suprema, denunciada pelo contínuo surto do rosto de Medusa, haveria de depender de um agente que se implantava dentro e fora dele, e que se transformaria numa altíssima revelação” (*idem*: 96). A libertação deste agente, corcel que consagra o voo, Musa, inspiração, dar-nos-á a conhecer uma personagem sempre chamada pelo nome próprio – Dom Francisco –, acossada pelo “fantasma dos homens todos” (*idem*: 87), por paisagens terríveis de um mundo de pesadelo que não é senão o real.

Do sangue derramado de Medusa, esta personagem-biógrafa terá de tomar a parte benéfica, cuja propriedade é a da ressuscitação dos mortos – para trazer à vida o pintor que tornará protagonista de *Gêmeos*. “Dom Francisco” é, nesta obra, o contraponto ao apelido “Goya”, por que é usualmente designado o pintor espanhol de finais do século XVIII e princípios do século XIX, figura lendária de cuja biografia são conhecidos alguns factos, mas cujas personalidade e vida privada se mantêm obscuras, à mercê da extrapolação alheia, que aumenta uma psicologia efabulada (*fabulosa*) e pouco rigorosa que autores como Ortega y Gasset têm tentado dissipar.

Na procura, que *Gêmeos* propõe, de uma *verdade* pela senda da ficção, é necessário ponderar a pertinência subjacente às ficções biográficas; seguimos, para tal,

Philippe Lejeune, que nos seus estudos se interrogou sobre a *verdade* dos projectos autobiográficos, nalguns momentos cotejada com as possibilidades do romance: “Quelle est cette *vérité* que le roman permet d’approcher mieux que l’autobiographie, sinon la vérité personnelle, individuelle, intime, de l’auteur, c’est-à-dire cela même que vise tout project autobiographique?” (Lejeune, 1975: 42). Ângela Furtado-Brum, por seu lado, adopta o mesmo caminho de investigação para a leitura genológica da *Trilogia da Mão*, de Mário Cláudio, escrevendo que: “[...] a biografia mais honesta não é aquela que se quer fazer passar por um discurso fiel ao documento, mas a que assume a sua ficcionalidade e o papel que tem na ‘(re)construção’ dos referentes factuais” (Furtado-Brum, 1997: 51).

Nos dois casos que nos propomos estudar, a inscrição genológica impressa nos livros não transige a dúvidas quanto ao estatuto a que se propõem: a ficção, por cujos protocolos de leitura teremos de nos reger.

Já no início da década de 80, a mesma que assistiu à publicação dos primeiros romances biográficos de Mário Cláudio, Manuel Frias Martins assinalara: “A literatura moderna estabeleceu o [...] quadro da criação literária em que o escritor não é mais o portador da luz vital, mas, antes o *pesquisador* ou o investigador cuja grandeza não depende tanto da verdade que transmite, mas da natureza heróica da sua busca ou da sua *pesquisa*” (Martins, 1983: 75-76). Em obras sucessivas, Mário Cláudio vem projectando esta condição sobre personagens que ocupam na diegese o lugar de investigadoras da vida de artistas reconhecidos – personagens que pela discrição da sua presença não supomos heroínas, mas que assumirão interiormente esta condição, no desafio de se confrontarem com as marcas de vultos que, sempre no domínio da arte (nas suas diferentes expressões), conheceram a grandiosidade. Por vezes, basta a adjacência da obra; com frequência, é o contacto com a impressão humana, no quotidiano descortinado destas figuras, em tantos momentos próximo do daqueles que as pesquisam, que suscita a vertigem, a invasão de humores e de energias que reclamam uma confrontação e uma depuração.

Philippe Lejeune defende que o sujeito profundo da autobiografia é o nome próprio (Lejeune, 1975: 33). Chamando a atenção para o processo de ocultação que intervém na construção de biografias ficcionadas, Paula Morão observa, a propósito do

escritor Mário Cláudio, que quem escreve sobre a vida e/ou a obra de outros se apaga enquanto tema, decifrando um enigma, mas cifrando o seu ser, isto é, “[...] fechando-o numa espessura difícil de penetrar” (Morão, 1993: 163). Aplicando-se estas palavras, com justiça, às obras do romancista português – assinadas, lembremo-lo também, por um pseudónimo¹¹ –, o mesmo não diremos de Pascal Quignard, cujas realizações no domínio da ficção não sugerem este silenciamento do sujeito autoral, deixando transparecer as teses de vida e de arte que desdobra nos títulos de feição mais assumidamente ensaística. Tratando de um ou de outro escritor, defrontar-nos-emos, pois, com opacidades distintas, cabendo-nos também a decifração de entidades narratológicas em posições diferenciadas (personagem principal e narrador heterodiegético). Porque o lugar modela também o enigma, devemos-lhe a nossa atenção, na análise de percursos romanescos que conjugamos sob o prisma das teorias da criação artística que os seus protagonistas animam.

Sendo a narrativa do privado considerada um dos itens do protocolo de leitura do género biográfico, poderemos dizer que se identifica cabalmente com as obras a que atendemos neste trabalho, circunscritas ao tempo de maturidade dos seus protagonistas. Em *Tous les Matins du Monde*, o relevo é dado a Monsieur de Sainte Colombe: músico francês do século XVII, de que os registos historiográficos oferecem escassa notícia, dele se sabe ter sido professor de viola de gamba, virtuoso e afamado no meio artístico, responsável pela dignificação do instrumento a que se consagrou¹². O reconhecimento não teria bastado, contudo, para que Sainte Colombe transigisse com a actuação pública, opção contrária à de Marin Marais, seu aluno, cuja notoriedade singraria não apenas graças às qualidades alcançadas enquanto músico, mas também ao meio de Corte em que desempenhou funções.

O primeiro parágrafo desta narrativa propõe-nos, de modo conciso, o nó da sua intriga: a morte da esposa de Monsieur de Sainte Colombe, que o deixa responsável

¹¹ Mário Cláudio é o pseudónimo de Rui Manuel Pinto Barbot Costa.

¹² “Son personnage reste mystérieux: ni ses dates de naissance et de mort, ni même son prénom ne sont connus, pas plus que les détails de son existence. Virtuose (probablement ‘dilettante’) de la viole, qu’il perfectionna en lui adjoignant une septième corde, il eut pour disciples la plupart des violistes français de son temps, dont le grand Marin Marais, qui lui avait une grande reconnaissance et lui dédia un ‘tombeau’, Sainte-Colombe est ainsi au point de départ de l’apogée de l’art de la viole. Un manuscrit contenant soixante-sept pièces à 2 violes a été découvert en 1966, dont certaines doivent être datées d’après 1687” (Vignal, 1992: 710).

pelas duas filhas, num luto perene, expiado na música¹³. Aqui, são desde logo introduzidos os eixos definidores do universo diegético e do discurso narrativo que o efabulará: a Morte, o Amor e a Música. “Locí” da condição humana, sê-lo-ão também das condições de criação artística, que não poderíamos encontrar distanciadas da primeira. Além do acontecimento que suscita uma *história* e das personagens nela envolvidas, é-nos indicado, na abertura do texto, o marco temporal em que se situa – a Primavera do ano de 1650. É sabido que Pascal Quignard tem renovado a sua preferência pela contextualização histórica e estética de várias das suas obras no século XVII, período de violência, de tensões e de contrastes (brevidade/profusão, claro/escuro, morte/vida), que compreende o real como estrutura oximórica (Buci-Glucksman, 1986: 127). Esta reiteração é merecedora de nota, até porque, como tivemos já ocasião de antecipar, o Seiscentos enquadra a vida de artistas que o tempo não permitiu fossem lembrados¹⁴, possivelmente por não transigirem com os costumes consignados pela época: o culto da aparência, da folia, da ostentação e, de modo geral, do excesso, patrocinado pelos maiores pilares sociais. Confirmando a nossa dedução, Quignard refere-se às suas personagens nos seguintes termos: “Comme des proches qui reviennent en rêve. Comme des victimes ou des inconnus qu’il faut relever” (Lapeyre-Desmaison/Quignard, 2006: 168).

Ao explorar o recurso de Quignard a tempos pretéritos, que privilegia como cenário das suas ficções, Midori Ogawa interroga-se quanto ao motivo desta eleição, a propósito da qual sugere: “Puisque d’une part, plus anciens, ils paraissent à l’écrivain plus près de l’originel et que d’autre part, ils découlent de la fonction universelle que le roman aurait partagée avec le rêve, c’est-à-dire celle d’assouvir le besoin vital de

¹³ “Au printemps de 1650, Madame de Sainte Colombe mourut. Elle laissait deux filles âgées de deux et six ans. Monsieur de Sainte Colombe ne se consola pas de la mort de son épouse. Il l’aimait. C’est à cette occasion qu’il composa le Tombeau des Regrets” (Quignard, 1991: 9).

¹⁴ Na sua tese sobre as biografias romanceadas, Adriana Nascimento avança uma explicação para o perfil das personagens que têm recebido a predileção deste novo género: “As novas biografias romanceadas oferecem outras versões da história, que questionam, relativizam e desnaturalizam as narrativas consensuais ou hegemónicas do passado [...]. São escritas a partir das margens, na voz de personagens excêntricas, as mais das vezes apagadas do arquivo histórico. São quase sempre pessoas comuns, personagens vencidas, mulheres ou vozes malditas, a quem o romance, num suplemento de imaginação necessário ao preenchimento das lacunas e do que foi rasurado do arquivo, dá voz e ressuscita. Por vezes são também personagens que ficaram na história – às vezes, pelas razões erradas – mas que continuam a constituir mistério, na medida em que não temos acesso ao seu interior e visão particular, uma lacuna que o romance preenche – ou finge que preenche”. (Nascimento, 2002: 539)

l'homme de l'autoreprésentation de vie" (Ogawa, 2002: 59). Através da associação do arcaísmo com o sonho e deste com a fragmentaridade da narração, Ogawa explica o tom onírico do discurso romanesco de Quignard, que ilude a determinação temporal. Se procurarmos compreendê-la no contexto da actualidade em que o autor publica, poderemos concluir que o romance quignardiano não se pretende recusa da nossa contemporaneidade histórica, tal como não se identifica com uma adesão gratuita ao romance antigo, antes procurando a expressão de uma intemporalidade transformadora: "Marqué par le greffage, l'accumulation, la surexposition, le transport et la rupture, il vise à inventer un 'langage sans âge' qui crée un monde atypique venu de partout et de nulle part, monde où gouverne la puissance formatrice toujours en mouvement, car seul le désir peut soutenir ce monde" (*idem*: 64).

Em *Tous les Matins du Monde*, e à semelhança do que acontece noutras das suas obras, o registo discursivo do autor é de corte visivelmente clássico, para o que concorrem: a frase curta, escassa em adjectivação e reconhecidamente paratáctica, bem como a brevidade e a essencialidade dos momentos descritivos, acompanhadas pela austeridade e pelo rigor jansenista do próprio Sainte Colombe. Na formulação de Sylvianne Coyault-Dublanchet:

Le récit constitue donc un système admirablement clos, rigoureusement centripète, où peut subsister une économie mesurée du langage exploitant un nombre limité de tropes. Toutes tendent en effet à tirer parti de moyens rudimentaires. Les figures de prédilection ne sont donc ni l'emphase ni l'accumulation, mais se rassemblent dans le manque et la rareté. La parataxe joue alors pleinement son rôle, favorisant le heurt des mots. [...] L'écriture calque donc parfaitement la nature profonde du personnage principal, révélant s'il en était besoin le lien narcissique entre le biographe et son sujet-miroir (Coyault-Dublanchet, 1996: 188-189).

A atmosfera do romance reflecte a ambivalência característica do século XVII francês, em que coexistiram a culminação do Classicismo e um Barroco mais frágil, heterogéneo, permeável a interferências e contaminações. Na obra de Quignard, encontram eco algumas das manifestações da estética barroca, como sejam a prevalência de elementos metafóricos e antitéticos, a presença obsidiante da morte e a concepção da acção criadora como génese infinita. O próprio autor define o mundo

barroco como selvagem, contrastante, delirante e intenso, em estado puro, qualidades com que nos voltamos a deparar, em *Tous les Matins du Monde*, dispostas enquanto fundo dos mitos que Pascal Quignard trabalha, na maioria das suas obras, e que os seus heróis defrontam: “[...] toujours une crise, un désordre, une famine” (Lapeyre-Desmaison/Quignard, 2006: 162).

Em Sainte Colombe, distinguimos a violência e a instabilidade dos caracteres barrocos¹⁵, conjugadas com as vicissitudes de vida da personagem que, atormentada pela dor da esposa perdida, se entrega a uma melancolia e a um furor que predispõem ao excesso, pelo Baixo (animalidade) e pelo Alto (inspiração divina) (Buci-Glucksmann, 1986: 160). Christine Buci-Glucksmann situa o furor num ponto extremo da estética barroca da alteridade: “L’altération de l’esprit (alterazione della mente) causée par la passion, l’enthousiasme ou la folie” (*idem*: 147). Neste olhar “fou”, as imagens mentais, avisa, podem transformar-se em fantasmagorias, o que, no caso do nosso protagonista, se materializará no vulto da falecida esposa, seu “alter” por excelência.

Numa outra facção – do lado da Corte – filarão a ostentação, a sumptuosidade, a manutenção do parecer que o músico recusa, em nome de um ser mais fiel à arte, despido de máscaras, isto é, de “personnae”. Daí que a resposta ao convite feito pelos emissários do rei – de que se unisse ao mesmo grupo de que voluntariamente se afastara, anos antes – seja uma só: “Votre palais est plus petit qu’une cabane et votre public est moins qu’une personne. [...] Vous êtes des noyés. Aussi tendez-vous la main” (Quignard, 1991: 30-31). No que sugere um afastamento tensional desta outra vertente da cultura barroca, a figura de Sainte Colombe e o seu espaço pessoal denunciam a marca da austeridade jansenista:

[...] par ‘excédent de rigueur’, les personnages déploient une violence aussi breve qu’inattendue; ce sont les colères de Sainte-Colombe, ou les irruptions incontrôlables du désir érotique dans cette atmosphère janséniste. [...] L’être se trouve alors confronté sans masque à l’effroi des pulsions, à l’horreur et à la fascination du sexe, à la crudité de la mort [...] (Coyault-Dublanquet, 1996: 190).

Corrente religiosa fundada nos escritos de Cornelius Jansen, divulgados no século XVII, o jansenismo sancionava as ideias agostinianas da Graça divina,

¹⁵ “Il était aussi violent et courrouçable qu’il pouvait être tendre” (Quignard, 1991: 16).

defendendo a natureza pecadora dos homens e a sua predestinação pela vontade de Deus. Sainte Colombe pratica o regime de vida dos seguidores de Jansen, recusando instantemente os ruídos mundanos e cortesões – isto apesar de Quignard pretender eximir as suas obras do cunho de uma transcendência religiosa¹⁶. O uso, também ele tradicionalmente jansenista, de “Monsieur” (Coyault-Dublanche, 1996: 186), quebra, porém, alguma coisa da impressão de ascetismo confirmada pela contenção da linguagem e pela utilização de arcaísmos, gerando um efeito sonoro de melodia e delicadeza que a enunciação dos títulos de algumas das composições deste músico secundam, melancolicamente.

O recolhimento e a violência com que o músico nega a pertença e mesmo o contacto com o fausto são sintomáticos de uma postura concordante com a que descrevemos, que encontra a sua oposição na personagem de Marin Marais. Apelidando de “noyés” os representantes da Corte que o convidam a segui-los, a pedido do rei, Sainte Colombe prossegue, num dos poucos momentos em que a voz se prolonga, ensinando a vida: “Non contents d’avoir perdu pied, vous voudriez encore attirer les autres pour les engloutir” (Quignard, 1991: 31). A vida do instrumentista é especial exemplo de que ela e a arte se combinam, tornando-se indestrinçáveis e regendo-se pelos mesmos princípios de disciplina e de verdade (disciplina *pela* verdade). Assim, aos visitantes atónitos, o músico dá expressão da sua *fé*, convencendo-os pela veemência e loquacidade do discurso que profere: “Je préfère la lumière du couchant sur mes mains à l’or qu’elle me propose. Je préfère mes vêtements de drap à vos perruques in-folio. Je préfère mes poules aux violons du roi et mes porcs à vous-mêmes” (*idem*: 29-30).

Na recusa do ruído artificial e sensual dos palcos, Sainte Colombe interpreta a voz do inefável rompendo o silêncio da sua cabana. Inspirada no passado, no amor e nos sonhos, a sua concentração produz algumas das composições musicais mais belas, numa existência consagrada à arte, num recanto de isolamento que bebe a vida nas experiências humanas mais poderosas do amor e da morte, ali decantadas. Vem, assim, a encarnar a experiência da linguagem como dor fundamental, tocando, na forma de se expressar artisticamente, a origem e o fim do ser. Nesta personagem, encontramos a

¹⁶ A *transcendência* e os *rituais* que envolvem as personagens ligam-se mais propriamente à arte e à comunhão com as origens, que caminham a par, presentificando em si as ideias do mistério e do absoluto.

consubstanciação do ideal de arte que os românticos alemães viriam a propugnar – entre eles, Novalis, com quem exclamamos: “Quantas vezes sentimos a pobreza das palavras – para atingir diversas ideias com Um só golpe!” (Novalis, 2000: 33).

Ideias, emoções – o que está em causa é sempre a precariedade da linguagem como meio de expressão do ser, que Quignard simboliza em Medusa e no momento em que um nome se sustém na ponta da língua. Em *Tous les Matins du Monde*, o tocador de viola francês realiza a simples visão de que apenas um artista será capaz de adivinhar o sentido da vida (*idem*: 49) e de apreender a coerência profunda do universo a que Novalis se refere. A poética deste vulto do Romantismo é prefigurada por Sainte Colombe, para quem também a arte é formação de uma efectividade e expressão do absoluto. Lugar de acção das qualidades supremas da vontade e da fé, ela é o encontro com um misticismo superior a que, apesar de tudo, aquela personagem não é indiferente.

Desenvolvendo Mário Cláudio já um estilo de escrita que o distingue imediatamente de Pascal Quignard, e sabendo nós que as diferenças de forma reflectem diferenças de conteúdo e de visão, considerá-las-emos a fim de verificar se nelas se manifesta de modo desigual a relação que os dois autores estabelecem entre inspiração e poética da criação.

Em *Gêmeos*, o escritor português bisca a marca de uma escrita estilística e discursivamente barroca, que críticos como Arnaldo Saraiva e Paula Morão dizem abranger o múltiplo, a ambiguidade, o fragmento e o estilhaço, perante os quais o romancista se entrega a “[...] um trabalho de rasura, de reconstrução a partir de ruínas, feita através de um olhar que junta fragmentos de textos, de passagens e viagens que outros diversamente figuraram” (Morão, 1993: 158). O jogo de espelhos é uma estratégia estrutural que Mário Cláudio realiza nas suas ficções, através de personagens-biógrafas que investigam e escrevem a vida de artistas portugueses, instaurando a dúvida sobre a real autoria discursiva, num “[...] projecto ficcional ousado que, servindo-se de uma multiplicidade de planos, e jogando com a ideia do retrato dentro de outro retrato, encena um percurso inquieto e movente de registos e de identidades” (Oliveira, 1999: col. 1169).

Para a dilatação dessa dúvida autoral, contribuirá a elaboração de metatextos que constituem, para Furtado-Brum, uma poética da biografia que é um dos principais

temas da *Trilogia da Mão*. Este processo trará como consequência aquilo que Paula Morão designa como “um ocaso do nome de autor”, mas produz, além disso, um efeito especular notável: o autor-biógrafo deixa-se ver na personagem-biógrafa que, por sua vez, traz à cena a personagem biografada. Ainda assim, a evidência recai sobre a própria construção textual, numa passagem à “figuração despersonalizada” (Morão, 1993: 166) que sobreleva o carácter ficcional das narrativas. Para a ampliação desta dimensão criativa, é sintomático que os biógrafos participem da diegese, uma vez que “Só uma biografia que se quer ficcional ou que se afirma contra o género se pode preocupar tanto em mostrar que o narrador ali é uma invenção, logo não se identifica com o autor real” (Furtado-Brum, 1997: 64).

Se o barroco domina o registo de Mário Cláudio¹⁷, a acção de *Gêmeos* situa-se no período do primeiro Romantismo peninsular, com que coincidem os anos finais da vida de Goya. Nesta fase, o pintor abandonou por completo o academismo inicial e deixa-se guiar já por traços expressionistas, emanando de forças obscuras que prefiguram não apenas os contornos de alguma arte romântica, como também – e sobretudo – aquilo que nela existe de antecipação da Modernidade estética. Salientamos, porém, que, ao focar o pintor e as suas relações familiares mais próximas, na época em que habita a *Casa do Surdo*, à margem da cidade, o autor não mostra interesse em documentar um espírito de época. Resta-nos recuperar a nossa interrogação inicial e procurar desvendar em que medida o estilo e o tempo de acção da obra de Mário Cláudio, sendo distintos dos de Pascal Quignard, darão forma à diferença que exista entre ambos, quanto à sua percepção do acto criativo.

Continuando no cenário diegético e de escrita do escritor português, apelamos a Jean Rousset que, em *La Littérature de l' Âge Baroque en France – Circé et le paon* (1954), identificou pontos de contacto entre o Barroco e o Romantismo que interessam à nossa análise. Embora o primeiro privilegie a aparência, o ornamento e o disfarce, ao contrário do segundo, que hostiliza todas as máscaras, procurando a expressão desnudada do Eu, são-lhes comuns a ideia de movimento, a violência, os contrastes, a visão do destino enquanto fluxo, a vontade de um além. Estas concordâncias conduzem

¹⁷ A par do geral “estilo neobarroco” (Machado, 1996: 130), Álvaro Manuel Machado acusou nas estratégias biografistas do autor um “neobarroco jogo de espelhos”.

o autor à conclusão, de que: “On peut voir ainsi l’histoire comme un long flux romantico-baroque qu’interrompent de précaires classicismes” (Rousset, 1954: 252).

Facilmente reconhecemos Mário Cláudio e a sua personagem na confluência romântico-barroca descrita. A propósito de outras ficções do autor, já Arnaldo Saraiva e Eduardo Lourenço lhe haviam apontado a expressão de uma temporalidade fragmentada e descontínua, criando uma ambiência onírica e funcionando como metáfora psicológica (Saraiva, 1974: 32). É este nexo de simultaneidade e virtualidade que compõe o seu fluxo temporal, respondendo a um sentido interno, analógico, simbólico. Paula Morão escreve: “Tempo e memória jogam-se na construção de uma topografia atenta aos restos e às luminescências de um mundo visto pela lente irônica de um observador que faz aceder à espessura da escrita o subliminar, o quase invisível, o quotidiano banal [...]” (Morão, 1993: 161).

No maior desses vidros espelhados, delineia-se o semblante de Goya, a que hoje se recorre convencionalmente para assinalar o início da Modernidade estética. No seu estudo sobre *Goya y el Gusto Moderno* (2002), Valeriano Bozal sublinha a força do “topos” do mundo ao revés, ao particularizar os traços que concretizam a modernidade pictural deste artista. Olhando, antes de mais, para a condição nocturna do mundo, ela é de uma onnipresença selvática, nos quadros de Goya, desde os *Caprichos* até às *Pinturas Negras* recuperadas das paredes da *Casa do Surdo*. Se imaginávamos o nocturno apenas como paisagem, descobrimos, porém, que o seu alcance é mais profundo: “Lo nocturno del mundo plasmado en las imágenes lo es tanto en atención a la hora del día cuanto a la condición de las escenas y la índole de sus protagonistas” (Bozal, 2002: 159). Numa visão inclemente da natureza humana, o mundo da noite apodera-se da existência de todos – e sempre. Todas as classes, crenças, idades, sexos e circunstâncias servem à representação de uma comédia humana do horror (*idem*: 289), que nos toca pelo seu quotidiano cruel, concreto, próximo da experiência do espectador, chamado a identificar-se com as personagens figuradas. São as relações que estas mantêm entre si, assim como a relação do espectador com os eventos representados, que criam a fundamental unidade das cenas, ultrapassando o elemento espacial. Nesta forma de interpelação e de inclusão reside também a modernidade de Goya, que não permite a indiferença nem o distanciamento de quem se acerca para olhar. Caso exemplar da identificação que se pretende que o público nutra, não para

com os heróis, mas para com as vítimas da guerra, é o quadro *O Três de Maio de 1808*, a que voltaremos noutro passo.

Dois séculos volvidos sobre o tempo de Goya, ressalta ainda de muitos dos seus quadros uma atmosfera de solidão e de vazio que nos parece surpreendentemente familiar. Um dos seus melhores modelos é a obra *O Cão*, que ilustra a capa de *Gêmeos* e a propósito da qual de novo nos permitimos acompanhar os comentários de Bozal: “Me atrevo a decir que *El perro* ha escapado de las manos de Goya. Cualquiera fuese la intención del artista al pintarlo, pertenece ya al patrimonio visual del mundo moderno, se ha convertido en un icono de reconocimiento [...]. (*idem*: 298). Repetindo a impressão de que o quadro terá escapado das mãos do pintor, o autor de *Goya y el Gusto Moderno* aponta-o como um ícone da Modernidade – mas um ícone negativo, que projecta luz e sombra sobre o mundo (*idem*: 300). Angela Sanna, por sua vez, reporta-se ao historiador de arte francês Daniel Arasse, que terá visto na obra “uma representação ideal do seu autor e da sua existência”, e até mesmo “uma projecção da visão do artista sobre a própria condição humana” (Sanna, 2007: 30).

Esta condição humana a que se alude encontra-se presente na maior parte das estampas e quadros de Goya, que realizam um questionamento auto-reflexivo sobre a pintura, também ele próprio da arte moderna:

[...] son los recursos plásticos, la condición de las figuras y el modo de colocarlas en el espacio, la naturaleza de éste, de la atmósfera, incluso la banalidad de la anécdota – que contrasta con la *seriedad* del modo de representarla – los factores (plásticos) que nos inducen a la reflexión (Bozal, 2002: 125).

1.2. Obras e vidas (obras vividas)

A primeira pessoa é um imaginário vivido.

Jean-Yves Tadié

A personalidade de Goya, o seu temperamento, a sua vida privada são alguns dos aspectos que mais têm desafiado quantos contactam com a obra do artista e procuram saber do homem que a assina. A circulação de mitificações acerca do génio que concebeu e pintou imagens de horror é facilitada pelas poucas certezas que a sua biografia conhecida oferece, a par da revelação tardia do talento e da ambiguidade que subsiste na interpretação de algumas das suas estampas. Se há quem assuma como único extraordinário da vida do pintor a sua assombrosa quotidianidade (Ortega y Gasset, 1962: 89) e foque preferencialmente a obra produzida, outros enfatizam os casos amorosos extraconjugais, a vida de Corte, o mistério das doenças e da surdez definitiva, sem esquecer os humores cambiantes por que se terá tornado conhecido.

A perspectiva que Mário Cláudio trabalha, na fabricação da sua personagem, poderá, julgamos, sintetizar-se fundamentalmente numa das frases da corrente de consciência do pintor: “ ‘Assim é que dormem’, ia eu pensando, ‘os pintores velhíssimos, quando não lhes sobra o entendimento do afecto’ ” (Cláudio, 2004: 87). Se dispusermos as coordenadas que sustentam esta diegese e a personagem que as dimana – se as dispusermos substantivamente, obteríamos um conjunto como: “pintor”, “velho”, “pai”, “mestre”, “amor”, “solidão”, “rejeição”. Se pensarmos em exercício similar para a figura de Sainte Colombe, o resultado não será discrepante (salvaguardando que, neste caso, é do músico que parte uma primeira rejeição). Dele resulta que as personagens Dom Francisco e Monsieur de Sainte Colombe se erguem de um filamento de excepção, um lugar solitário que a idade intensifica e que desafia as suas relações mais íntimas, em

que têm também lugar os discípulos dilectos, pois a arte não se entende como demarcada da vida.

Digna de nota é igualmente a ocorrência, em ambas as obras, de universos narrativos povoados por mulheres – ou, precisamos, de universos *afectivos* povoados por mulheres. A verdade é que estes artistas são, antes de mais, homens apaixonados, temperamento que assume uma manifestação profunda nos domínios da arte e da experiência amorosa. Em Mário Cláudio e em Pascal Quignard, a mulher é motivo e força de uma inspiração que não se pretenderá de origem divina – pelo menos, não directamente –, mas que radica no âmago do ser, na sua dimensão afectiva.

Na personagem quignardiana, a música é representação e sagração do amor à esposa perdida, manifestação de um interior de delicadeza que toma gestos rudes e desmesurados em qualquer outra esfera que não a musical:

Le caractère de Monsieur de Sainte Colombe et son peu de disposition au langage le rendaient d'une extrême pudeur et son visage demeurerait inexpressif et sévère quoi qu'il sentît. Il n'y avait que dans ses compositions qu'on découvrait la complexité et la délicatesse du monde qui était caché sous ce visage et derrière les gestes rares et rigides (Quignard, 1991: 22).

Sainte Colombe oferece a sua obra, de modo declarado, como expressão daquilo a que a linguagem humana não chega – daquilo em que substancialmente ele próprio se embaraça: “La parole ne peut jamais dire ce dont je veux parler et je ne sais comment le dire...” (*idem*: 79).

Do lado de Mário Cláudio, Dom Francisco, cuja pintura batalha também na espessura do inefável, vota-a à representação das sombras – da vida, da sua vida. Enquanto narrador, informa-nos de que várias das imagens reproduzidas provêm dos seus sonhos ou simbolizam um estigma, um abandono íntimo. Neste contexto, é paradigmática a imagem de Saturno devorando os filhos, transposição de Dom Francisco como pai, angustiado pelo sofrimento de um amor rejeitado e ridicularizado pelo seu objecto de afeição. Ao assumir a posição vingativa do deus, o pintor confessa, na verdade, o próprio ardor de se ver *devorado* por Rosarito:

O velho deus escancarava os olhos sanguinolentos, e toda a monstruosidade do Planeta se quedava neles reflectida. E apertava entre os dedos o corpo

hinto de Rosarito, pronto a esquartejá-la antes de a levar à boca, impedindo-a de conceber os que a votassem a uma sorte igual, ínfimos números da eterna procissão dos que nascem para matar, produzindo aqueles que na sua hora haverão de os assassinar também, de tudo não restando mais do que o amarelado sulco de soro e de pus (Cláudio, 2004: 44-45).

O símbolo do pelicano adequar-se-ia a este quadro revivido do sacrifício ofertado e depreciado¹⁸. Dom Francisco possui consciência da desigualdade dos papéis distribuídos entre ele e Rosarito, na medida em que a sua *carne*, recusada, se fere de um debicar psicológico e emotivo profundo. O desequilíbrio da relação com a filha faz de si um ser, nos vários sentidos do termo, *consumido*, ainda que mais tarde recuse esta habitada vulnerabilidade e acolha um animal no lugar do afecto (também ele castigado pela crueldade de Rosarito). Acrescentamos que a relação entre esta e o pai é complexificada pela bastardia, pelo desconhecimento que a criança aparenta da sua ligação de sangue a Dom Francisco e pela interferência da arte, que distribui entre ambos as difíceis posições de mestre e de discípula.

¹⁸ O *Dicionário dos Símbolos* acusa como falso o pretexto que tornou o pelicano símbolo do amor paternal, a saber: o de que alimentava as crias com a sua carne e o seu sangue, motivo que fez dele também, na iconografia cristã, um símbolo de Cristo: “Símbolo da *natureza húmida* que, segundo a física antiga, desaparecia sob o efeito do calor solar e renascia no Inverno, o pelicano foi tomado como representante do sacrifício de Cristo e da sua ressurreição, bem como da de Lázaro. Por isso a sua imagem esteve algumas vezes ligada à da fénix. O simbolismo ligado a Cristo funda-se também na chaga do coração de onde jorra sangue e água, bebidas da vida [...]” (Chevalier/Gheerbrant, s/d.: 516-517).

2. Dos reflexos das (e entre as) Artes

2.1. Mestres e discípulos

O Mundo é um pensamento encadeado.

Novalis

Ao confrontar os universos infernais de Goya e de Bosh, André Malraux observa apropriadamente:

Si Bosh introduisait les hommes dans son univers infernal, Goya introduit l'infernal dans l'univers humain. Chez Bosch, ce sont les démons qui sont cruels. Leurs peuples à tous deux sont des peuples de victimes, mais Goya n'ignore pas l'autre; des hommes aussi, bourreaux à leur tour. [...] Satan pour lui n'est pas le personnage établi sur le trône de Bosch, c'est un agonisant dont on a coupé les membres, et dont il demande: 'Pourquoi?' (Malraux, 1950: 110).

A presença do animalesco e do monstruoso, disseminada na produção artística de Goya, alcançará igualmente uma forte projecção, no romance de Mário Cláudio, contaminando as dimensões onírica e quotidiana da vida de Dom Francisco, bem como o seu universo relacional. A propósito de Dona Leocadia, personificadora de um títere feminino comum na obra pictórica goyesca, detectamos desde logo uma descrição que se socorre invariavelmente de símiles de animais: “olhinhos de cavilosa fêmea” (Cláudio, 2004: 39); “mexendo os beijos” (*ibidem*); “um leão ameaçador” (*idem*: 82); “sanguessuga” (*ibidem*); “os pés descalços da monstra” (*idem*: 86); “esgrouviada como um frango” (*idem*: 87); “garras daquela harpia” (*ibidem*); “as duas cabras” (*idem*: 110) – além do recorrente “megera” (*idem*: 82, 105, 119) e da sugestão da prática de bruxaria. Antítese da imagem idealizada da mulher, Dona Leocadia personifica, com Rosarito, os

medos do pintor, as forças sombrias que procura sublimar na sua obra, mas que não deixam de o perseguir, quer no sono quer na vigília:

Altas horas, revolvendo-se no convívio, entrecortado de sono, com os monstros grosseiríssimos que o habitam, julgará Dom Francisco pressentir Dona Leocadia e Rosarito, escapulindo-se ambas por uma das portas traseiras, transportando ossadas com terra agarrada, embrulhadas num xaile, sapos mortos, ceroulas que o velhote retirou, maculadas nos fundos, ovos chocados, coisas assim. [...] E chegam à anfractuosidade daquela rocha, e nela se entronizará o Grande Cabrão, rodeado por um mulhério em escarcéu desenfreado, confabulando de moléstias deletérias e de amores transtornados, cosendo e descosendo bainhas, mordendo-se na inveja do cuidado que o senhor a que obedecem dispensa a cada qual (*idem*: 98).

Se a companheira de Dom Francisco é retratada de forma flagrantemente depreciativa, erigindo-se, talvez, numa figura negativa da Musa – questão a que voltaremos em momento oportuno –, Rosarito ocupa uma posição mais complexa, ambivalente. Dividindo com a mãe algumas das observações despeitadas do pintor e acompanhando-a no plural da referência discursiva¹⁹, Rosarito é individualizada no acolhimento angustiante do afecto. Com ela, Dom Francisco mantém uma ligação tensional distribuída entre os pólos pai/filha, mestre/discípulo, velhice/juventude, homem/mulher, dos quais analisaremos neste ponto, mais atentamente, os dois primeiros.

Sujeita a um processo caracterizador propenso também à animalização, ainda que não tão diversificado e recorrente quanto o de Dona Leocadia, a personagem de Rosarito será compensada pela humanização de Dom Beltrán, o cão adoptado por Dom Francisco, que lhe emendará as “fibras secretas do coração” (*idem*: 107), exteriorizando valores inconciliáveis com os da adolescente: “E de tal maneira iam lutando à minha vista a lealdade e a hipocrisia [...]” (*idem*: 108). Será, enfim, Dom Beltrán a despertar a devoção grata e comovida do pintor (“[...] segredava-lhe terníssimas cousas, de que jamais me haveria de arrepender, mas que nunca ousarei repetir seja a quem for” – *ibidem*), tornando-se, de modo irónico, o discípulo grato e longamente desejado. Como o velho, seu dono, Dom Beltrán padece dos sintomas da velhice, marchando para a morte

¹⁹ “Haviam-se tornado entretanto mãe e filha absolutamente inseparáveis. Sempre em segredinhos, atirando-me miradas de revés, andariam organizando, suspeitava eu, os magnos festejos da minha morte”. (Cláudio, 2004: 106)

a passo mais veloz: “E o desventurado Dom Beltrán não se volvia menos taralhounco do que eu. Prolongava como o dono as sestras pesadíssimas, estremecendo em seus pesadelos [...]” (*idem*: 107).

A contiguidade entre ambos apoia-se nas próprias rejeição e tortura sofridas pelo animal, à responsabilidade de Rosarito: “E avantajava-se aquela Hécate juvenil, imolando o seu cão mais fiel à tirania do desejo que a avassalava, prometendo-se à eterna música dos prantos que ecoam nas paredes dos círculos infernais” (*idem*: 92). Logo entrevedo a afeição que conquista do pintor, a filha une-se à mãe na trama contra Dom Beltrán, exibindo a sua natureza diabólica, numa descrição que decorre da imaginação perturbada de Dom Francisco e nos recorda a prática orgiástica das bacantes: “E eis que, avistando a carcaça do meu cão, iriam descerrar elas os beijos sobre os dentes apodrecidos pelo vício das guloseimas, e soltar três vivas descarnados, deixando cair as pálpebras de puro deleite como se as visitasse o paroxismo do amor” (*idem*: 113).

À medida que o cão se humaniza, animando a lealdade que é comum reconhecer-se à espécie, Rosarito absorve, por sua vez, o comportamento astuto de um felino, a que apenas Dom Francisco é sensível: “De sociedade com os gatos da Quinta, [...] numa perpétua campanha de expectativa e de ardil. Dirigia os seus comparsas felinos [...], ajudava-os na depredação das ratazanas que grassavam nos arbustos da margem, trazia-lhes à gula os pássaros que apanhava nas armadilhas de visco” (*idem*: 34). A sua natureza irascível, demoníaca, manifesta-se de modo progressivo, em paralelo com o abandono de uma infância a que o pai resiste, anunciada sem possibilidade de contestação na constelação Gémeos, que enxerga nas primeiras “[...] espessas gotas de sangue que resumiam o trânsito da mulher [...]” (*idem*: 89). O novo estado a que Rosarito ascende e que a distancia mais ainda do alcance paternal, pouco conformado, ateia em Dom Francisco a arrebatção do medo:

Não leva muito tempo Dom Francisco a convencer-se da possessão de Rosarito. A cada passo descortina no mais fundo dos olhos da pequena, sobretudo quando se revela esta menos precavida, aquele relâmpago amarelo, vindo de um horizonte de tumbas descerradas, que se nos depara no relance dos bichos em cólera. [...] Tudo isto configura na ideia do velho iniludível sinal de compadrio com o Demo (*idem*: 97).

A percepção desta índole torna-se tanto mais inquietante quanto mais escapa à sensibilidade alheia, o que desencadeia, no processo da sua descrição, uma oscilação nítida entre o ser e o parecer: “[...] olhos azuis, primeiro elemento em que se repara naquele rosto que as matronas enternecidas garantem que ‘parece pintado em porcelana’” (*idem*: 12); “[...] já reparou em como parece um querubim a sua menina?” (*idem*: 110). Em contraste, e pelo sentido da associação tradicional entre o Feio e o Mau, a repulsa é tendencialmente despertada por este velho degradado com quem a “menina” vive e que a poucos inspira veneração – menos ainda a si próprio, como prova o vocabulário utilizado na auto-caracterização: “Lá ia eu arrastando as pernas cada vez mais pesadas, e atabafava debaixo das mantas, cheio até às goelas, arrotava sem remédio, esvaía-me em diarreias” (*idem*: 105). Da figura do homem seriam espelho as suas pinturas, dispersas com escândalo pelas paredes da casa: habitado por monstros, pintando monstros, agindo com desmesura pela paixão que o consome, Dom Francisco não poderia senão ser, ele próprio, um *monstro* – imagem que Dona Leocadia se empenha em alimentar:

[...] a sua provecta idade, e mais os achaques, e mais a surdez completa com que a Providência Divina o quis castigar, do dito desarranjo falaria as pinturas abjectas com que resolveu o implacável cavalheiro, desprezando a beleza dos seus trabalhos de antanho, e os bons proventos que deles sempre adviriam, cobrir a paredes desta morada de horrores. Bem clara se nos torna na realidade a terrível paisagem que habitará a sua cabeça, a avaliar pelos trechos dela que assim deixa ele transparecer (*idem*: 103).

Tal como a mãe, Rosarito, discípula eleita do pintor, desde logo pela natural inclinação do patriarca para a transmissão de um saber e de uma paixão, cedo o faz aperceber-se das “[...] delícias que os estranhos me proporcionavam e [d]as agruras a que me condenava a família” (*idem*: 68). Na sua entrega atrapalhada e sucessivamente falhada, o pintor questiona-se: “Que segredos da sua arte poderá comunicar um antigo aos que reputar de dignos de os receber?” (*idem*: 26). A sua inquirição torna, assim, sempre presente o distanciamento irredutível entre velhos e jovens, de novo presente na interrogação geral:

Que fora feito do mestre que praticava lhana e carinhosamente com os discípulos, e lhes recolhia as confidências, e lhes facultava o conselho? Os

jovens atrofiavam-se diante do estafermo de pêlo na venta que os desprezava, e os velhos irritavam-se com o trambolho da sua constante presença (*idem*: 82).

A passividade da aprendiz e o seu aparente desinteresse perturbam o mestre dedicado, que verá gorada a sua orientação: “Ai como me irritava que nada perguntasse ela, nem sequer com o olhar, nada respondesse às interrogações que com o olhar eu lhe dirigia!” (*idem*: 88).

Somente Dom Beltrán será capaz de seguir este homem – notamos que apenas dele se diz, como do pintor, sonhar e ter pesadelos, primeira condição para a criação desta personagem, cujas obsessões pessoais inspiram a pintura gravada nas paredes da casa: “E salta precipitadamente Dom Francisco da cama, e rabisca a carvão na folha branca que mantém sempre ao lado o esboço do espectáculo que lhe sobreveio” (*idem*: 23). Ao longo do romance, são múltiplas as alusões aos sonhos de Dom Francisco, decorrendo literalmente, podemos dizê-lo, do conhecido quadro *O Sonho da Razão Produz Monstros*, segundo a leitura de que o abandono da racionalidade – ou, mais exactamente, aqui, da consciência – acorda as tormentas pessoais: “As noutes abismavam-se em pesadelos de que eu não possuía a chave, e atravessava-os uma menininha com as faces tingidas de carmim, arregaçando a camisa até ao alto das coxas” (*idem*: 37).

Em *Gémeos*, as personagens que proporcionam um contraste com Dona Leocadia e Rosarito, por uma conotação positiva, circunscrevem-se a Simón, o jardineiro; Arrieta, o médico, e Dom Beltrán, o cão – nenhuma delas pertencente ao círculo familiar do pintor nem praticante da sua arte. Todas gravitam, antes, em torno de um afecto que conquistam sem esperar, enaltecendo-se-lhes a capacidade de atenção, de lealdade e de uma compreensão singular, adivinhada por Dom Francisco.

A primeira referência a Simón antecipa a marca da relação a que assistiremos com o patrão, semelhante à do próprio animal de estimação: “[...] amparando-me com esse gesto de servil solicitude que sempre provoca em mim algum embaraço [...]” (*idem*: 17). Com Simón, Dom Francisco reparte o sofrimento, sendo que a miséria do primeiro engloba uma significativa dimensão material e que são grandes, entre ambos, as diferenças de estatuto e de educação, conquanto Dom Francisco provenha também de uma família de origem rural. Ainda assim, “Simón era bem mais do que o amigo, o

perdigueiro fiel” (*idem*: 64). Com ele, Dom Francisco percorrera as cenas cruentas de que a guerra deixara rasto: “Com Simón partilhava eu assim longínquos segredos de horror que ninguém compreenderia” (*ibidem*). Embora Simón não pudesse entender o trabalho do patrão e este não comungasse das vivências daquele, une-os o testemunho da destruição e da miséria humana, que não discriminam classes e que estes homens procurarão sanar simbolicamente com a construção de um jardim, de uma nova criação a que o seu feitor, contudo, não sobreviverá: “[...] nele sepultaremos, meu irmão, a lembrança de tantos mortinhos, tantos e tantos que formam uma fila que vai de nós ao princípio do Mundo, quando nos inventou o Senhor à Sua imagem e semelhança [...]” (*ibidem*).

Salvando Dom Francisco da morte e da negligência conspirada das mulheres da casa, Arrieta desenvolve, por seu lado, com o paciente uma ligação de atenta solicitude, “[...] tal e qual o pai que patrocina os primeiros exercícios da marcha do filho” (*idem*: 123). Narrando na primeira pessoa o episódio da doença grave que o deixa incapacitado durante meses, Dom Francisco afirma, com uma ênfase comovida: “O médico prestava-me a atenção que eu não discernia em mais ninguém [...]” (*idem*: 122). A este “anjo” a que a sensibilidade do pintor agradecerá com um célebre retrato (*Goya e o Seu Médico Arrieta*, 1820), associa-se, por fim, Dom Beltrán, cujo nome não bastará a que imite o herói que lho inspirara, “[...] uma dessas personagens que trotam pela vida fora, comandadas por uma astúcia especial, revelando todavia a graça de convívio que as torna irresistíveis aos olhos de quem primariamente lhes censura as falcatruas” (*idem*: 50). O relevo que esta figura adquire, no romance de Mário Cláudio, é sinalizado pela sua capa, em que consta, como informámos já, a pintura *O Cão*. Também aqui ele é a imagem substitutiva do homem, enquadrada num espaço imenso, indefinido e vazio que concentra uma intensidade emocional, reduto da primordial solidão humana. O frágil abandono do animal a esta duna imprecisa e insustentável repetirá a impressão, habitual na pintura de Goya, de um mundo que ainda não foi – ou não pode ser – visitado pelo seu redentor (Malraux, 1950: 122).

Na apresentação da obra, a imagem da capa introduz, de forma indirecta, o seu protagonista, desamparado num exílio de afeições e de compreensão que nem mesmo como discípula Rosarito lhe concederá. O desapontamento e a desolação do pintor são-nos confessados amiúde: “Eu queria que a pequena se enganasse no seu contorno, me

pedisse ajuda no percurso dos dedos ineptos que seguravam a mina [...]. Mas ela teimava em não recorrer aos meus préstimos” (Cláudio, 2004: 26), igualmente indiferente à leitura das fábulas de La Fontaine, a olhar os seus bichos, estudar-lhes as matreirices e desenhar-lhes a figura (*idem*: 33). A relação de Rosarito com Dom Francisco é modelada pelo fingimento daquela, pelo desconcerto indignado e apaixonado do pintor, que sempre tenta cativar a filha e aprendiz, subjugado pela violência que o afecto não mede.

Em *Tous les Matins du Monde*, a relação de poder entre mestre e discípulo é inversa, sendo Sainte Colombe quem, até às últimas páginas da obra, repele Marin Marais, aspirante ao conhecimento dos segredos da sua arte. Apenas no final se reunirão os dois homens, na cabana do mais velho, acompanhando-se no fazer Música, sob o domínio da mesma emoção e unidos pela estreia da referência discursiva na primeira pessoa do plural: “Tandis que leurs larmes lentement coulaient sur leur nez, sur leurs joues, sur leurs lèvres, ils s’adressèrent en même temps un sourire” (Quignard, 1991: 117). Marin Marais torna-se um iniciado no momento em que é capaz de verbalizar a profundidade dolorosa de que parte a prática musical, sendo reconhecido pelo mestre, que acede a dar-lhe uma primeira lição. É quando Marin Marais admite fugir aos palácios, em nome dessa música que até então não encontrara, que o seu significado se esclarece: “Un petit abreuvoir pour ceux que le langage a désertés. Pour l’ombre des enfants. Pour les coups de marteaux des cordonniers. Pour les états qui précèdent l’enfance. Quand on était sans souffle. Quand on était sans lumière” (*idem*: 114-115).

Até que se possam assim reunir, um longo caminho é trilhado por Marais, que em tudo parece opor-se a Sainte Colombe. Se este o recebe no final da adolescência, por compaixão para com a perda dramática da voz que o expulsara do coro de Saint-Germain-l’Auxerrois, dir-se-ia não existir outro motivo de proximidade entre eles. Neste texto pouco descritivo, as caracterizações directas das personagens, despidas de preciosismos de linguagem, são significativas como antecipação e clarificação de psicologias e rumos de vida altamente contrastantes, definidores do dinamismo da sua ligação. Antes de tudo, Sainte Colombe demarcar-se-á pela sua vida modesta, consagrada à música e afastada do domínio público. Psicologicamente, diz-se dele ser desajeitado na expressão das emoções, um homem taciturno, austero, que não sente

apego à linguagem nem prazer na companhia humana. Após a apresentação ao rei, recolhe-se da sociedade, passando a trajar de negro:

[...] c'était un homme haut, épineux, très maigre, jaune comme un coing, brusque. Il se tenait le dos très droit, de façon étonnante, le regard fixe, les lèvres serrées l'une sur l'autre. Il était plein d'embarras mais il était capable de gaieté.

[...] Il n'était guère assidu à suivre la mode. Il portait les cheveux noirs ramassés comme au temps des guerres et, autour du cou, la fraise quand il sortait (*idem*: 15).

Marin Marais, por seu lado, é descrito como “[...] un grand enfant de dix-sept ans, rouge comme la crête d'un vieux coq” (*idem*: 40), ornando-se mais vistosamente de enfeites aquando da entrada na Corte e da ascensão a uma posição de destaque na orquestra do rei. Na sua última visita a Madeleine, esta comenta, ao contemplar o antigo companheiro: “ ‘Vous êtes plein de rubans magnifiques, Monsieur, et gras’ [...]” (*idem*: 101). Numa descrição um pouco mais pormenorizada, chega-nos da sua corrente de pensamento, pela voz do narrador em terceira pessoa: “[...] ses hauts de chausse en satin bleu étaient trop serrés: quand il bougeait, ils moulait ses fesses, marquaient les plis du ventre et le renflement du sexe” (*idem*: 101-102).

Quer face a Sainte Colombe, quer perante a figura encovada e moribunda de Madeleine, no período terminal da sua vida, o exterior de Marin Marais é sempre sujeito à confrontação com o de alguém que se lhe opõe. Com efeito, as personagens dispõem-se, nesta obra, em pares antitéticos: Sainte Colombe/Marin Marais; Madeleine/Marin Marais; Madeleine/Toinette; Sainte Colombe/Senhora de Sainte Colombe; Sainte Colombe/músico e padre da Corte. Trata-se, no fundo, de uma só oposição: entre o retiro, a contenção, a interioridade – e a expansão, a orientação para o exterior. Se, no caso da esposa de Sainte Colombe e de Toinette, é valorizada a tendência para uma expressão mais liberta de si, Marin Marais e os companheiros de Corte com que se identifica partilham a sombra do culto das aparências.

Simétrica daquela é, a título de exemplo, a personagem do padre Mathieu que, em visita a Sainte Colombe, com a finalidade de o persuadir a tocar para o rei, se apresenta ornamentado, como: “[...] un petit collet à ruché de dentelles, une grande croix de diamants sur la poitrine. [...] ses mains garnies de bagues sur sa canne en bois

rouge à pommeau d'argent" (*idem*: 28-29). Este momento descritivo propicia, uma vez mais, a confrontação com a figura de Sainte Colombe, que, ao receber o padre, apoia as mãos nuas nas costas de uma cadeira estreita e alta (*idem*: 29). A distribuição polarizada destes valores surpreende pela pressuposição comum de que o exemplo pessoal e social de austeridade deveria provir do clérigo. Notamos, de resto, com facilidade, que as cores e os enfeites deste são semelhantes aos de Marais, quando Toinette o encontra de serviço em Versalhes: "Il arriva embarrassé, avec ses dentelles, ses talons à torsades d'or et de rouge" (*idem*: 97). O contraste entre o vermelho e o negro é constante e distribui a dialéctica discriminada: de preto traja Sainte Colombe, tendendo Madeleine para tons semelhantes; as vestimentas de Marin Marais, o vestido da Senhora de Sainte Colombe e alguns ornamentos do padre Mathieu são invariavelmente vermelhos.

Apesar dos sucessivos malogros pessoais, Marais conserva a predisposição para a procura da verdadeira Música, que não desiste de perseguir e de espiar, nas execuções do mestre, debaixo da sua cabana. Sempre apresentado como possuidor de um carácter viciado e pouco virtuoso, dado à sedução, o jovem preserva um reduto de verdade que o fará finalmente admitir o abandono do refúgio palaciano. A lição da humildade e da escuta, do desnudamento perante a força da música e da arte assinalam o caminho deste homem, desde que, adolescente, pela primeira vez bate à porta de Sainte Colombe. Em ambos, mede-se sempre uma relação de orgulho, qualidade que instaura entre eles uma ligação privilegiada enquanto mestre e discípulo.

Aprofundando um pouco mais esta linha de raciocínio, interrogamo-nos por que motivo, em *Tous les Matins du Monde*, a dinâmica mestre/discípulo não nasce, como na de Mário Cláudio, entre Sainte Colombe e as filhas, sendo ambas artisticamente dotadas e conhecendo desde a infância o exercício da viola de gamba. Como hipótese justificativa, aventuramos o facto de não existir um conflito pronunciável com o pai, apesar das diferenças de personalidade e de temperamento, de uma se inclinar mais para as qualidades paternas²⁰ e outra para as maternas²¹. Mesmo que não compreendam inteiramente o seu modo de vida, que a paixão que lhe motiva a

²⁰ "Madeleine ne se plaignait jamais. À chaque colère de son père, elle était comme un vaisseau qui chavire et qui coule inopinément [...]" (Quignard, 1991: 18-19).

²¹ "Toinette se rebellait, réclamait contre son père, criait après lui. Elle ressemblait par le caractère, au fur et à mesure qu'elle grandissait, à Madame de Sainte Colombe" (*ibidem*: 19).

existência lhes passe despercebida, sentem a aceitação, o respeito e a confiança pelo homem e pelo artista, não hostilizando a sua orientação.

Perante o desabafo de Marin Marais – “Votre père est un homme méchant et fou [...]” (*ibidem*) –, Madeleine reassegura o seu “Non” (*idem*: 70). A partir do momento em que Sainte Colombe expulsa o jovem da sua proximidade, é a filha mais velha que se encarrega de o ensinar, ao mesmo tempo que inicia uma relação amorosa com o novo aprendiz. Mas, tal como o *amor* do par se destina à decadência, a música não poderá expandir-se, porque o conhecimento de Madeleine é limitado à sua evolução como executante. Não obstante possua uma maior sensibilidade e assimile as subtilezas da prática da viola de gamba demonstradas pelo pai, Madeleine não é uma criadora. E mesmo Toinette, mais desafiante, progredindo em alegria, invenção e virtuosismo (*idem*: 34), não chega àquele estatuto. Acompanhantes, também elas, do mestre, mesmo que em improvisações refinadas a três violas (*idem*: 23), elas não serão protagonistas da Música, mantendo-se na condição de inspiradoras de composições como *A Sonhadora*.

Em *Tous les Matins du Monde*, o orgulho solitário do criador (Sainte Colombe) mede forças com o daquele que (se) quer mostrar, em vez de sonhar (Marin Marais), do que podemos inferir a grande importância dada ao sonho, que alberga o fantasma da Senhora de Sainte Colombe – sonho de um passado que impulsiona a geração da obra. De modo análogo, dizem-se fantasmáticas as imagens que atormentam Dom Francisco, em *Gêmeos*, implicadas activamente no seu processo inventivo. Também neste romance tem lugar uma disputa de orgulhos – no caso, de dentro e de fora da arte, porque, para todos os efeitos, embora Rosarito mostre habilidade, não se inclina para a prática artística, preferindo exasperar o mestre com uma conduta de indecoro e provocação, emanando de uma identidade sexual que a puberdade faz detonar. Tornar-se mulher é, para a filha de Dom Francisco, afastar-se da abrangência paternal, e mesmo voltar-se contra ela – individualizar-se. Esta relação de aprendizado possui o ascendente intransponível da filiação que, julgamos, será pelo menos pressentida por Rosarito. Flagelar o mestre será, deste modo, recusar o pai, tanto mais desqualificado quanto a sua idade o desfigura e menoriza na consideração alheia.

A obra de Pascal Quignard sugere um antagonismo entre duas formas de viver, duas formas de ser e de praticar a arte em estreitamento para a verdade de uma só, que o autor ilustra mais abertamente nas publicações de propensão ensaística:

Les bons musiciens font sonner la plus vieille maison qui soit dans le corps (la maison précédente, le résonateur, le ventre, la grotte utérine).

La musique est sans doute l'art le plus ancien. L'art qui précède tous les arts. L'art qui joue des rythmes décalés du cœur qui bat et ensanglante la chair et des poumons qui inspirent et expirent l'air sur lequel la bouche peut prélever une petite part pour parler (Quignard, 1998b: 82-83).

A música é a arte que faz rasgar a superfície, impondo um ritmo original, um desvelar à verdade mais antiga, para a qual é necessária uma predisposição.

Gêmeos, por seu turno, instaurando também a problemática de uma relação mestre/discípulo, privilegiará a dimensão afectiva que une os seus protagonistas. A par desta, evidencia-se o peso que as vivências biográficas adquirem na produção do pintor, que ora as transfigura de forma directa pela acção do pincel ora as sonha primeiro:

[...] todas estas pinturas parecen guardar estrecha relación con los acontecimientos biográficos: Goya reflexiona sobre la muerte que le ha sido próxima, sobre la enfermedad que estuvo a punto de llevarle a la tumba, la vejez, los presuntos amores con Leocadia Weiss, el pasado de brujas que representó en estampas, dibujos y pinturas, la violencia de la que ha sido testigo... (Bozal, 2002: 286-287).

Em ambas as obras, encontramos, porém, coincidente o valor de uma vida apaixonada, com a qual a arte faz corpo: “Pour moi il y a quelque chose de plus que l'art, de plus que les doigts, de plus que l'oreille, de plus que l'invention: c'est la vie passionnée que je mène. [...] Je hèle, je vous le jure, je hèle avec ma main une chose invisible” (Quignard, 1991: 73-74). Num e noutro caso, poderemos questionar se os mestres não terão ascendido ao estágio em que a vida se torna uma forma de arte – enquanto, para os discípulos, esta se mantém como apêndice daquela. Daí que ser

discípulo destes mestres seja aceitar viver um mistério exigente²² – aceitar o desconhecimento que a mão iniciada transformará.

Os biógrafos ficcionais que integram *Gêmeos* e o filme *Tous les Matins du Monde* (a que dedicaremos as últimas páginas do nosso trabalho) admitem a condição desse mesmo desconhecimento, a vivência do enigma que já não receiam, espelhando a experiência criativa dos autores Mário Cláudio e Pascal Quignard. Será este segundo nível de aprendizado e de homenagem a levar-nos, em momento conclusivo, a colocar a possibilidade de nos encontrarmos perante ficções metacriativas, isto é, realizações autobiográficas da criação artística.

²² “La peinture est pour Goya un moyen d’atteindre le mystère; mais le mystère est aussi pour lui un moyen d’atteindre la peinture” (Malraux, 1950: 156).

2.2. Figuras femininas da inspiração

*Você dominava-me a alma, o cérebro e as minhas faculdades.
Foi para mim a encarnação corpórea do ideal invisível, cuja
memória nos persegue a nós, artistas, como um sonho raro.*

Oscar Wilde

Em ambos os romances que analisamos, destaca-se uma figura feminina, próxima dos protagonistas na sua dimensão afectiva e enquanto objecto inspirador. Estes planos não se sobrepõem gratuitamente, derivando da própria condição tradicional do feminino enquanto agente de inspiração, mas também, e em grande medida, dos temperamentos apaixonados que músico e pintor especialmente manifestam, tanto na vivência da intimidade, como na da criação.

Abordando com brevidade a história das figuras que, no feminino, activam a potencialidade criativa humana, lembramos as Musas, evocadas desde a Antiguidade clássica e mitificadas em nove nomes e especialidades, sob a ascendência da Memória e do pai dos deuses. O apelo às Musas é o sintoma mais frequente de uma concepção do acto criativo aberta à possibilidade e mesmo à preponderância da acção, na obra, de forças exteriores ao próprio artista, veiculadoras de uma verdade universal. A fortuna que, desde as origens, a exortação a estes seres mitológicos proporcionou, no contexto de actuações orais que tivemos já oportunidade de visitar, conotou-os com a autoridade da tradição e da memória, desafiada pela Modernidade estética.

Num salto temporal para os nossos dias, deparamo-nos com uma “praxis” literária em que as Musas aparecem já singularizadas e “[...] ou já não visita[m] o poeta [...] ou visita[m]- [n]o agora essencialmente como mulher[es], o que faz com que se revista[m] de uma dimensão mais carnal e mesmo erotizada, ainda quando retoma[m] ambigualmente a sua antiga função de inspiradora[s]” (Amaral/Martelo, 2006: 50). Salvo contextos de ironia, a Musa recebe hoje este nome de forma menos assídua, devido à

valia da ancestralidade que nele permanece. Em seu lugar, surgem outras designações, ao abrigo até do género masculino, sempre em alusão a esta interveniência muitas vezes inesperada e invariavelmente misteriosa, impositiva, no acto criador. Uma das obras que o atestam é o já citado *O Anjo Literário*, de Eduardo Halfon, que nos propõe uma reflexão de sabor errático – leve, encantatória, sensorial – sobre o momento da primeira génese literária, movida pela acção caprichosa de um anjo. Construindo um texto sintomaticamente híbrido – tendo em conta o objectivo que se propõe –, numa mescla de ensaio, entrevista e ficção, Halfon conclui, da sua pesquisa biográfica a alguns dos grandes nomes da literatura do século XX:

O anjo literário – anjo caído, talvez luciferino, mas anjo, no fim de contas – não tem horários fixos, nem momentos planificados. Voa por cima de um infeliz qualquer quando lhe apetece e pronto. Às vezes, o seu voo é tão fugaz e silencioso que nunca ninguém ficou a saber que passou por ali, espargindo palavras mágicas sobre uma qualquer vítima e deixando legiões de futuros leitores na perplexidade absoluta, porém, felizes (Halfon, 2008: 121).

Dando conta, com o segmento citado, de uma das expressões últimas dessa força desconhecida que participa na origem do artístico, voltamos ao feminino que as obras de Mário Cláudio e Pascal Quignard, seguindo o uso, convocam. Sendo as Musas a invocação mais reconhecida do artista dito *inspirado* – que as privatiza, no movimento interiorizado da inspiração corporal –, não poderemos esquecer essa outra imagem, representante, num dos seus aspectos mais distintos, da visão também secular da primazia do trabalho sobre o artefacto: Aracne. No artigo “Aranhas e Musas: representações do poeta, subjectividades e identidades na poesia”, Ana Luísa Amaral e Rosa Martelo interpelam as figuras simbolizadoras das duas principais tradições da inspiração, acentuando que “[...] a figuração do poeta enquanto aranha, sagrada primeiro, de-sacralizada depois, se contrapõe [...] às várias formas de reconhecimento de que o acto de criação excede as capacidades mobilizáveis pelo poeta e escapa à sua premeditação, pressupondo, de algum modo, o *entusiasmo*, isto é, uma forma de possessão” (Amaral/Martelo, 2006: 42-43).

Se a concepção romântica de artista, na sua condição demiúrgica e sacralizada, se considera actualizar a versão do poeta-aranha, inseparável da obra que produz, o

enfraquecimento posterior dessa subjectividade proporcionará “[...] a consciencialização do processo de alterização inerente a uma subjectividade moderna que nela tivera a sua origem” (*idem*: 40). Este mesmo processo permanece operante, quando a subjectividade migra de uma emanção intratextual para um devir intertextual de que o autor se quer ausente. Conquanto este tenha tornado à fama, pela insistência de uma óptica neo-romântica emergente a partir da década de 80 do século XX, é a alteridade, enquanto constituinte fundamental do acto de inspiração, que os críticos actuais continuam a enfatizar, como mostrámos já com os trabalhos de Octávio Paz e de Timothy Clark. Estes são acompanhados pelas autoras do artigo supra-citado, no momento da sua finalização: “Musa e aranha são, pois, duas figuras de alteridade que respondem, de maneiras diferentes e a partir de poéticas diferenciadas, a um idêntico reconhecimento do processo de alterização implicado na escrita” (*idem*: 58).

A referência às Musas, neste tópico de análise, alia-se também à figura mitológica de Orfeu, significativamente presente em toda a obra e ideário de Pascal Quignard, sem que se esquive do romance *Gémeos*. Curiosamente, de Orfeu se diz, no mito, ter acrescentado duas cordas à cítara, que assim passará a dispor de nove, o mesmo número das Musas. Como ele, Monsieur de Sainte Colombe, numa informação coincidente entre a História da Música e a diegese elaborada por Quignard, dota a viola de gamba de duas cordas mais, tornando-a capaz de reproduzir todas as tonalidades da voz humana: “[...] du soupir d’une jeune femme au sanglot d’un homme qui est âgé [...]” (Quignard, 1991: 13).

A música é vivida por Sainte Colombe da mesma forma que a escrita pelo construtor desta personagem: como um momento de retorno às origens, de contacto simultâneo com o nascimento e a morte. Também ela será, assim, um combate no interior da noite e do silêncio para encontrar as palavras perdidas (Lapeyre-Desmaison, 2006: 50); a chegada a um alvorecer, ponto em que imaginário e realidade se fundem. Todas as manhãs do mundo serão portadoras desta fecundidade ampla, em que a arte radica a sua expressão: “Toute oeuvre d’art est ce langage à sa source [...]” (Quignard, 2002: 172), daí dizer-se que “Les artistes ignorent le siècle où ils séjournent [...]” (Quignard, 1998b: 405).

Enumerando as figuras mitológicas que pontuam repetidamente a obra de Pascal Quignard, Chantal Lapeyre-Desmaison, em *Mémoires de l’Origine* (2006), adiciona à sua

tese sobre o conjunto da produção deste autor o perfil, já mencionado, de Orfeu. Ao apresentar essa tese, na introdução, sustenta que a temporalidade, na relação que mantém com a memória, será o fio condutor da obra quignardiana, que desenvolve uma longa meditação sobre um passado paradoxal. Este não tem um fim, obsidiando as personagens, que fazem dele o objecto de uma errância trágica:

L'oeuvre se nourrit d'une esthétique du souvenir et se construit à travers un ensemble de procédés éminemment rhétoriques, tout en tirant de l'échec de la mémoire la matière d'une écriture qui s'avère fondamentalement fragmentaire. Il est donc possible de déceler, dans l'oeuvre, une poétique de la mémoire qui repose non seulement sur le principe de la loi de l'engendrement, mais sur celle, plus frappante, du rêve et des mots oubliés comme principe d'organisation (Lapeyre-Desmaison, 2006: 16).

Para esta ensaísta, é fundamental o papel criador que a memória desempenha nas obras de Pascal Quignard, seja nas de ficção, seja nas que oscilam por classificações menos determinadas. No primeiro grupo, é constante a modelação de personagens marcadas por uma falta primordial, em busca de um passado: “Les personnages sont obsédés du passé au point de le retrouver sans cesse dans leur vie présente” (*idem*: 91). Além do próprio Monsieur de Sainte Colombe, podemos apontar Meaume, de *Terrasse à Rome* (2000), ou Monsieur de Jaume, de *La Frontière* (1994), homens atacados pelas imagens, que vivem na igual perseguição de uma fascinação feminina não correspondida, dando exemplo do amor como imagem que cerca o espírito.

A figuração fantasmática da Senhora de Sainte Colombe, em *Tous les Matins du Monde*, poderá ser entendida como efeito dessa feição activa da memória, que actua através da música. O amor, enquanto viagem do (e pelo) passado concretiza-se espacialmente, pelo isolamento primordial que exige, na cabana em que o músico se fecha para dar voz ao seu silêncio e aprimorar a sua arte. Esta entrega é um contínuo sonoro realizado fragmentariamente no tempo, isto é, um projecto e uma execução que não poderemos ver perturbados pelas interrupções triviais do quotidiano. Tal como a própria escrita da obra se fragmenta – aspecto que em breve abordaremos com maior detalhe –, sem atentar contra a impressão de uma totalidade, a música é onnipresente na vida de Monsieur de Sainte Colombe, ligando-se ao sonho que faz, afinal, de todos os tempos, uma outra integridade que as personagens habitam.

É a memória que se responsabiliza pela união entre o pretérito e o presente da existência do artista, produzindo fantasmas que provêm de um passado esquivo e ilusório, a que não é consentido encerramento: “Le thème du fantôme peut donc être interprété dans l’oeuvre de Pascal Quignard comme une figuration, voire une métaphore, du souvenir qui hante la mémoire” (*idem*: 100). Lapeyre-Desmaison isola este aspecto enganador da memória, na analogia com o mito da descida de Orfeu aos infernos: assim que um rosto se volta para encarar o passado, este esfuma-se e revela-se enquanto perda. O passado é um apelo sedutor das origens a que a angústia do presente se submete, regressando sempre malograda. Embora criadora, tudo o que a memória poderá fazer aportar ao presente são fulgurações inapreensíveis e incompletas, vestígios da plenitude que se conheceu num lampejo.

Uma das provas da insuficiência da memória reside nesse nome que subitamente nos falta, na ponta da língua, mostrando que a linguagem verbal humana é adquirida e nos pode abandonar a qualquer momento – revelador, portanto, das limitações que nem mesmo uma memorização activa é capaz de vencer. A este respeito, Pascal Quignard estabelece uma aproximação entre Orfeu e Medusa, em *Le Nom sur le Bout de la Langue*: se Medusa representa a face humana feminina, a face da morte à vista do seu próprio horror, reflectido no espelho de Perseu – que poderíamos dizer da escrita –, Orfeu é um olhar masculino voltado para o passado. Ambos, olhares imobilizados pela perda:

Comme celui qui tombe sous le regard de Méduse se change en pierre, celle qui tombe sous le regard du mot qui lui manque a l’apparence d’une statue.

Comme Orphée qui se retourne, soudain, pour vérifier, pour s’assurer que son amour est là, qu’il est bien en train de remonter à sa suite de l’enfer, pétrifie la renaissance d’une émotion sous la forme mensongère d’un souvenir, la contention où plonge la recherche du nom immobilise le retour auquel elle s’applique. Elle entrave ce qu’elle espère (Quignard, 1995: 56-57).

Uma vez mais, na obra *La Haine de la Musique*, o escritor questiona abertamente o significado do mito de Orfeu, que retoma com uma ocorrência pontual em *Vie Secrète*. Aqui, atenta sobretudo na sua sequência final, em que o músico é desmembrado pelas Ménades (o que será também reforçado no romance *Gémeos*):

Pourquoi dans le mythe grec écorche-t-on le musicien? Pour aller derrière le visage. Parce que la musique s'introduit inexplicablement, invisiblement, aussitôt, derrière la surface. [...]

Pourquoi l'autre mythe sur la musique chez les anciens Grecs démembre-t-il Orphée?

Il y a pas de visage ni d'humanité dans la musique: aussitôt le coeur qui bat est gagné par son rythme [...] (Quignard, 1998b: 334-335).

Porque a língua não somos nós mesmos, resultando de uma construção e de uma aprendizagem, o ficcionista reputa: “Songe et mensonge sont les mots où joue notre langue” (Quignard, 1997: 69). Apenas a arte poderá ultrapassar com êxito esta pendência da língua para o abismo súbito do pensamento (“songe”) e da mentira (“mensonge”), equilibrando-se na fronteira ténue entre a vida e a morte. A arte será, então, “Mettre la main sur ce qui nous avale” (Quignard, 1998b: 406), sobre esse momento fascinante que antecede a queda do nascimento e significa a perda da mãe.

Na hierarquia quignardiana das artes, a música é a mais antiga, a arte pré-linguística, na história da pessoa e do mundo; ela é a possibilidade mais abundante de uma linguagem humana, radicada no corpo, sem o compromisso de um rosto. Embora eleja um músico como seu protagonista, *Tous les Matins du Monde* não reflecte exclusivamente sobre a sua arte. Mesmo sendo a música, para Quignard, a primeira forma de arte, a sua origem e o seu significado, na vida humana, não se apartam das restantes manifestações artísticas, que visa noutras das suas obras. No seu *Itinéraire du Roman Contemporain* (2006), Roger Godard corrobora a nossa conclusão, a partir da análise de *Terrasse à Rome* (cujo protagonista, de seu nome Meaume, é gravador):

Le roman de Quignard nous invite à nous interroger sur ce qui prédomine dans la réalisation d'une oeuvre et sur l'acte de création. L'histoire elle-même revêt peut-être un moindre intérêt, mais elle interesse le lecteur par l'expression simple d'une passion, évoquée au moyen d'une écriture sobre et poétique (Godard, 2006: 193).

Insistindo na crença de que o mundo original que o fascina e nos precede a todos é um mundo sonoro, Quignard advoga, de acordo com Claude Coste, que a música nasce da nossa obsessão pela origem e do esforço empenhado na libertação, através de uma espécie de artefacto. Para negar a perda, existem duas soluções: a

castração, que preserva a voz primeira, e as artes, que tentam reencontrar o mundo desaparecido (Forsdick/Stafford, 2005: 200-201). Na sua leitura dos ensaios de Pascal Quignard sobre a música, elaborada com incidência concreta sobre *La Leçon de Musique* e *La Haine de la Musique*, Claude Coste repara, com agudeza: “Pour réhabiliter la langue – il faut bien croire un peu dans la langue pour accepter d’écrire – Quignard cherche à rapprocher la littérature des autres arts, à mêler les sens et les sensations” (*idem*: 212). Na sua concepção da música como uma arte anterior, Pascal Quignard chega a propor, com originalidade, que as grutas paleolíticas terão sido instrumentos de música cujas paredes foram decoradas (Quignard, 1997: 148), alvitre que o ensaísta citado interpreta como alusivo a uma osmose original, a um estado de fusão estética anterior à separação das formas artísticas (Forsdick/Stafford, 2005: 212).

Conquanto o processo criador se nos apresente, nesta obra, como exigente de uma prática e de um labor intensos, o artista não é confinado ao lugar do artesão. Para que a criação seja possível, além da aptidão e do trabalho regular, deve existir a sensibilidade para o sentimento da perda original em que a arte bebe a sua força: a perda da unidade com a mãe, agudizada pela aquisição da linguagem e, em definitivo, pela mudança da voz. A memória, que a ela conduz, é um lugar que não permite desvios, na acção criativa, ou não fosse ela própria a mãe das Musas. O reconhecimento geral de que o acto criador é sempre uma rememoração é enfatizado por Robert Ellrodt (Gadoffre/Ellrodt/Maulpoix, 1997: 158), que acrescenta que, seja qual for o papel e o poder da intertextualidade, a obra nasce a partir da experiência vivida, que pode ser tão-só onírica. Com efeito, para Pascal Quignard, o mundo dos sonhos é o mais autêntico: “Seuls les rêves dévoilent la vérité de l’être et des sentiments éprouvés” (Godard, 2006: 186).

Impossibilitado de seguir o fantasma da sua Senhora pelos infernos, o marido puxa-o a si com a música que celebra o seu amor e a dor da perda inconformada. É a música que faz perseverar a presença da esposa amada (“Je suis venue parce que ce que vous jouiez m’a émue” – Quignard, 1991: 50), também ela regrada pelo sofrimento: “Croyez-vous qu’il n’y ait pás de souffrance à être du vent?” (*idem*: 91). Porque, antes de mais, para Quignard, ouvir é obedecer (Quignard, 1996: 108). Não obstante este poder que a música adquire até sobre o perdido, não há, em *Tous les Matins du Monde*,

caminho possível para a recuperação do ente que passou a margem da morte, mantendo-se inabalável a distância entre este e o vivente, que nunca com o seu arrebatamento chega mais perto de possuir a imagem que o tenta, apesar de o próprio fantasma lhe confidenciar: “L’autre monde n’est pas plus étanche que ne l’était votre embarcation” (Quignard, 1991: 90).

Alinhando com a tendência actual de erotização da mulher na sua qualidade de figura inspiradora, esta obra entrega-nos aparições de uma sensualidade transbordante²³. Mesmo enquanto fantasma, a Senhora de Sainte Colombe é descrita de forma acentuadamente sensorial: o músico apercebe-se da sua presença pela revelação do seu corpo, ainda que sem substância, e pelo contacto com o vestido que traja (*idem*: 78). Silenciosa, por hábito, manifesta-se através de uma comparência queda e, quando age, fá-lo por actos breves e definidos, como na altura do seu primeiro aparecimento: “Elle contourna en silence le pupitre de Monsieur de Sainte Colombe. Elle s’assit sur le coffre à musique qui était dans le coin auprès de la table et du flacon de vin et elle l’écoute” (*idem*: 37).

Voltando ao romance de Mário Cláudio, julgamos actualizar-se nele, especialmente, a vertente do mito de Orfeu que descreve a sua morte às mãos das Ménades (as furiosas), após o confronto com imagens abissais que se não detêm na noite. Das Ménades se dizia, como das Musas, inspirarem os poetas. Mas, enquanto as últimas simbolizam o ponto de elevação de que o artista recebe o sopro criador, aquelas representam, alternativamente, uma concepção de inspiração radicada numa origem demoníaca: “[...] le créateur a bien le sentiment qu’un pouvoir divin ou démoniaque s’empare de lui à un certain moment: c’est l’interprétation à la fois antique et romantique” (Gadoffre/Ellrodt/Maulpoix, 1997: 269). A ênfase sobre a experiência de perda na criação vai-se repetindo, ao longo da Modernidade estética, através da metáfora da queda e da descida a um obscuro. Octávio Paz é um dos autores que a utilizam, na reflexão sobre o processo de inspiração concretizada em *El Arco y la Lira*: “Inclinado sobre el papel, el poeta se despeña en sí mismo [...]. Todo es pérdida” (Paz, 1956: 159).

²³ “Il ouvrit les bras comme s’il entendait déjà l’étreindre. Elle cria: / ‘Non!’ / [...] ‘Mes membres, mes seins sont devenus froids.’ / [...] Elle touchait ses cuisses et ses seins tandis qu’elle disait ces mots” (Quignard, 1991: 50-51).

É esta última imagem que subjaz a *Gêmeos*, em que o autor português propõe um período da vida de Dom Francisco especialmente sensível, pela relação com a filha ilegítima, inspiradora directa, como nos descreve o próprio artista, de alguns dos seus quadros mais reconhecidos. O despertar de Rosarito para a puberdade é uma realidade dolorosamente vivida, antes de mais pelo afastamento natural de uma infância de dependência dos progenitores. Mas Rosarito não se distancia apenas desse estado em que a autoridade do pai e a sua necessidade dele são imperativas – rejeita-o, antes, em favor de inclinações pouco virtuosas, no que se vê identificada com a mãe. É nesse momento, em que a torpeza de conduta se torna evidente, que ambas adquirem uma imagem animalesca semelhante, sob o resguardo nocturno.

Na noite, Dom Francisco fabula conspirações de bruxaria entre a companheira e a filha, desvairadas, que retiram a sua máscara para mostrarem as feições genuínas:

A meio da noite despertava-me um tumulto de festa nos recessos do crânio. Assomava ao postigo, e deparava-se-me iluminado o pátio maior da Quinta, e chegava-me às narinas o odor rançoso do azeite das luminárias, e eram tudo sombras e sombras para além da vidraça. Mas eis que, firmando a vista, apercebia-me daquela louca verbena que Dona Leocadia e Rosarito haviam organizado, a celebrar a agonia do que tão dedicado me fora [...]. Ouvia o rufo das pandeiretas e o claque-claque das castanholas, a batida das tamanquinas no empedrado. E como se uma longa vertigem me assaltasse voltejavam diante de mim os vidrilhos das saias negras, adejavam os xailes de ramagens vermelhas, giravam as faixas que apertavam os quadris enxutos dos moços que o cio transtornava, e tudo se me antolhava um novelo de fuligem e de sangue (Cláudio, 2004: 112).

A capacidade humana da crueldade, testemunhada pelo pintor nos campos de supliciados, abandonados pela guerra, transforma-se aqui no flagelo psicológico privado, de que é vítima desacreditada. Os fantasmas que o perseguem encarnam nas figuras familiares mais imediatas, femininas, que ele transfigura em seres pictóricos descarnados, oferecendo-nos uma imagem disfórica da Musa, ao revés, que intimamente se acusa nas descrições sensoriais que faz das conjuradas, reunidas “[...] à noite à volta da minha cama” (*idem*: 105-106).

Enquanto as Musas são seguidoras da facção de Apolo, o deus da luz, as Ménades são-no de Dionísio, o deus infernal da embriaguez e da loucura. Sob a sua ascendência, esquartejariam Orfeu, figura mítica do artista e do seu poder de

encantamento e de mobilização, cuja prova extrema residirá precisamente na visita aos infernos, em que demoverá todos os guardiães com o seu canto insuperável. Como observa Paul Diel, a própria história de Orfeu, no seu todo, mostra-o hesitante entre o sublime e o perverso, que o mesmo é dizer: entre Apolo e Dionísio (Diel, 1966: 136). Neste mito, apenas Eurídice é conotada benignamente, sem reservas, como símbolo do desejo de harmonização e da concentração criadora que a opõe claramente às Ménades, personificadoras da multiplicação dionisíaca dos desejos que a faceta sedutora de Orfeu estimula (*idem*: 137).

Em Dom Francisco, a passagem semelhante pelos limiares mais cruéis da existência será fundamental para a definição das condições propícias à criação. Neste contexto, é importante assinalar a nota de ambiguidade que marca o nosso protagonista, na relação com a figura feminina maior da obra: Rosarito. O sofrimento de se ver preterido por entes masculinos, cujo primitivismo é sobrelevado, no despertar da menina para o corpo e para o desejo, faz deflagrar no pai um sentimento reactivo de posse de que não está ausente a consciência e o temor da diferença sexual entre ambos. Dom Francisco torna-se um mirone dessa filha que todos os movimentos premedita com o sentido da provocação. Num dos episódios em que se acompanham um ao outro na prática da pintura, o *mestre* deixa-se perturbar pela “[...] penugem cobreada que, iniciada na nuca, se entranharia sem dúvida pelo início do desfiladeiro das nádegas” (Cláudio, 2004: 90), desvio agravado pela audácia de Rosarito, numa passagem que ilustra, na corrente de consciência do pintor, a ambivalência emotiva que vive: “De súbito apoderou-se-me Rosarito da mão, libertou-a da mina em que por defesa se enclavinhara, colocou-a aberta sobre o seio esquerdo. E não sei que medo me tomou que não ousei esbofeteá-la, não sei que soluço se me desfez no peito, nem que lágrimas me inundaram os olhos apagados” (*ibidem*).

As trevas das imagens que perseguem Dom Francisco – imagens da crueldade dos homens, imagens da sua própria fraqueza enquanto homem, do afecto que se lhe nega – mapeiam o inferno de sombras em que circula todos os dias e que apenas na criação poderá progressivamente depurar. Parece-nos que estas circunstâncias não autorizam uma dicotomia estreme entre um Alto e um Baixo, quer entendido na secular distinção entre um poder divino e um poder demoníaco na pulsão para a criação, quer na diferenciação entre a acção da transcendência e o trabalho do inconsciente humano.

No artigo “Origines et contraintes de l’inspiration poétique” (1997), Robert Ellrodt dá voz à necessidade de conjugação de uma inspiração vinda do Alto ou do Baixo e de uma vigilância exercida no domínio do pré-consciente, que julga indispensável a toda a criação artística que toque profundamente a nossa sensibilidade e a nossa imaginação. Apoando na análise de casos a sua reflexão sobre a origem da inspiração, o autor propõe: “[...] l’archétype paradisiaque et l’archétype infernal ne sont pas ici en opposition [...]. Il n’y a pas non plus une *coincidentia oppositorum*, mais une coexistence pacifique de l’apollinien et du dionysiaque (selon Nietzsche), du regime diurne et du regime nocturne (selon Gilbert Durand)” (Gadoffre/Ellrodt/Maulpoix, 1997: 134).

No mesmo volume, Michael Edwards, num texto que intitula “Création et répétition” – contributo elucidativo para o equacionamento do fenómeno da criação poética –, corrobora a ideia que apresentamos, declarando: “Il semble quelquefois que la poésie vienne d’un haut, par ce que l’on appelait jadis une divine fureur [...]; mais aussi qu’elle naisse ordinairement dans les mouvements obscurs, dans les murmures qui viennent, comme ça, on ne sait d’où, dans l’impression qu’il y a probablement un poème à écrire” (*idem*: 143-144). Fundamentalmente, se quisermos ultrapassar esta solução de aproximação, que não anula as oposições estabelecidas, diremos, com Novalis, que “Toda a descida em nós mesmos – todo o olhar para o interior – é, simultaneamente, uma ascensão – uma assunção [...]” (Novalis, 2000: 101). Para que ela se verifique (diz-nos, por sua vez, Quignard), todo o artista deve consentir em perder a vida (Quignard, 1998b: 39).

Encerrando enfim este mosaico de palavras que mutuamente se acrescentam, diremos, com Ellrodt, que o acto criador exige um “élan” que se dirija à luz (Gadoffre/Ellrodt/Maulpoix, 1997: 142): seja qual for o seu ponto de origem e o percurso individual traçado, a força motriz do artista será esta atracção por um ponto luminoso com que se espera a obra venha a co-incidir. Neste mesmo movimento se verá implicado o narrador-biógrafo de *Gêmeos*, assombrado pela imagem de Medusa, figuração petrificada da Musa que terá de socorrer pela escrita, joeirando o sangue com a virtualidade de aniquilar, separando-o daquele que insufla a vida.

2.3. A velhice, demanda de uma nova aura

*Bochechas vermelhas, barba cinzenta,
eis-me aqui, depois de beber
vinho.
Tantos anos volvidos, tanto trabalho em vão.
Velho, magro, doente
e ainda a paixão pela poesia.
Um certo agrado ao saber
que um amável pintor
desenhou meu retrato num painel.*

Bai Juyi

Desde as primeiras páginas de *Gêmeos*, a apresentação de Dom Francisco incide sobre aquela que será uma primordial condição de velho: um velho que à distância contempla a Quinta recém-adquirida, incomodado pelas hemorróidas, “misérias de que padecia” (Cláudio, 2004:16) e que procurava esconder, assumindo a postura digna – que desejaria incontestada – de proprietário. A velhice da personagem antecede mesmo a caracterização de que é objecto enquanto pintor, sendo que ambas as categorias se mostrarão essenciais para a sua definição.

Neste sentido, um dos recursos estilísticos mais expressivos e recorrentes, no romance de Mário Cláudio, é a antonomásia, modalidade da sinédoque que consiste na substituição de um nome próprio por uma característica inconfundível da pessoa que refere. Por acção desta figura, Dom Francisco, designado sistematicamente como “o pintor” ou “o velho”, perspectiva-se com recorrência a partir destas macro-categorias: ele é um pintor velho, nos momentos em que é chamado ao lugar de mestre, e um velho pintor, no que respeita à relação inquieta com a filha. A sua marginalização e o desprezo de que é alvo decorrem deste estatuto de menorização ao olhar daqueles que o rodeiam que, assim, o sentenciam a partilhar os padecimentos da velhice fragilizada com desconhecidos, cuja degradação e maus-tratos aprecia de longe, com dorida minúcia. Dom Francisco revê-se como velho nestes que encontra, em quem procura lobar as

fraquezas próprias, isto é, as marcas da diminuição que escarnecem nele: “Apegado à bengala, não ousava o velho retirar dela, a fim de se coçar das pulgas e dos piolhos que o atenazavam, as manámulas encordoadas. E apenas de longe a longe expectorava um ganidozinho, esquecido da própria fala, procurando acertar o olhar remeloso ao triste caminho que ia calcorreando [...]” (*idem*: 30).

Relevando o enfraquecimento físico, a deterioração do corpo e a anuência progressiva do velho a estes males, o excerto citado apresenta-no-lo como um ser análogo ao animal, com os mesmos hábitos primários e grosseiros. A velhice é, deste modo, abordada nos seus aspectos grotescamente humilhantes, que o protagonista lamenta numa só expiração, em conversação com o médico Arrieta:

‘Quando andava pelos quarenta e tal como o senhor, antolhava-se-me a velhice interessantíssimo reino a descobrir, povoado por sentimentos e atitudes que transitavam da serenidade à contemplação, os quais nos compensariam dos desgarrados arroubos que experimentávamos ao longo da existência, mas aconteceu que se me extinguiu o ouvido, e que se me afunilou a vista, e que de cada vez que me abaixava, a fim de apanhar o pincel que rolara para debaixo de uma arca, uma dor feroz me abocanhava os rins, e principiei a encarar a alegria e a frescura dos jovens como se não fossem mais do que um embuste, uma espécie de inverosímil fantasia que de facto não ocorria a ninguém, e tudo isto acompanhado pela inveja amarga de todos quantos pudessem ainda com o corpo que tinham, e seguia apavorado ante a perspectiva de me chegar aquela frase com que escutara zurzir os que haviam envelhecido antes de mim, ‘Põe-te de pé, ó velhote, e vê lá se não voltas a cair das pernas abaixo!’ (*idem*: 121-122).

Os sintomas aviltantes da idade, juntamente com as questões de conflito que Dom Francisco vive, a nível relacional, não impedem que este se torne o período que viu nascer algumas das suas mais importantes realizações artísticas. A circunstância é-nos já familiar, desde a experiência recuada de Ovídio, exilado da pátria na idade mais vetusta que, não obstante, facultou a renovação criativa do seu génio. Efectivamente, a Musa será para este poeta a companheira mais leal, na solidão com que virá não só a defrontar-se, mas que o confrontará:

Cette expérience radicale et douloureuse de l'altérité et du vieillissement en exil ont en effet permis le renouvellement créatif du génie d'Ovide. [...] la souffrance peut jouer un rôle essentiel dans la création poétique. De même, Ovide survit à l'horreur d'un exil définitif en composant des poèmes: la Muse

devient sa consolatrice, sa thérapie, son unique compagne (Kossaifi, 2006: 149).

Dom Francisco não habita o mesmo de grau de isolamento que Ovídio: tal como ele, velho; tal como ele, sem amigos e sem a assistência do afecto, desloca-se meramente da cidade e da vida pública para o campo – melhor diríamos, para a Quinta, em geral circunscrita ao espaço interior da casa –, continuando a comunicar com a língua que conhece e a percorrer uma paisagem que não lhe é em absoluto estrangeira. Neste caso, o artista torna-se *bárbaro* aos olhares de outrem, devido à estranheza da sua criação, aos sintomas e excentricidades da velhice – porque a traição da companheira e da filha se orienta também para a manutenção dessa imagem de barbárie. Mas, apesar do sucesso desta operação e de todos os sinais da morte, que começa por rapinar os seres a que Dom Francisco se mostra mais grato (Simón e Dom Beltrán), a sua arte reafirma-se em plenitude e vida. Retomando esse rosto do mito que entrevimos já, transcrevemos a inferência de Christine Kossaifi sobre o exílio do poeta latino, extensível ao nosso objecto de leitura: “L’exil a pris pour Ovide le visage d’Eurydice et a fait de lui un nouvel Orphée: la tristesse s’érige en esthétique” (*idem*: 155).

O artigo de Kossaifi, sobre as obras finais de Ovídio, realça o poder criador do sofrimento, quando o artista se entrega à escuta de si e aceita transmutar na obra o padecimento vivido, alcançando pela criação a catarse. Não aplicaremos, sem filtro, as mesmas palavras a Dom Francisco, arriscando compreender o resultado da sua arte como uma semelhante conversão alquímica ou quietação: as imagens que distribui espelham o momento da assombração interior e não parecem auxiliar à resolução do homem. Na verdade, elas contrastam de modo flagrante com as afirmações que se evadem do punho polémico de Oscar Wilde, n’ *O Retrato de Dorian Gray*, que nos dizem que “O artista é o criador de coisas belas” (Wilde, 2000: 5) e que “Um artista deve criar coisas belas, mas sem que nelas ponha seja o que for da sua vida pessoal” (*idem*: 18). Se há algo que *Gêmeos* contesta é precisamente este sentido abstracto da beleza, a par da avaliação desfocada de que “Vivemos numa época em que os homens tratam a arte como se devesse ser um género autobiográfico” (*ibidem*). Para além do seu grau de visibilidade e de intencionalidade, a autobiografia é manifestação intrínseca a qualquer

obra artística: irresistivelmente, afinal, “[...] o pintor é que se revela a si mesmo na tela colorida” (*idem*: 11). Neste sentido, a arte não esconde o artista: flexiona-o, nas suas fibras orgânicas. Mais ainda, ela é um lugar de conquista da unidade do ser, transmitindo a sua visão do universo e o segredo da sua alma (Bachelard, 1975: 103).

É neste sentido, de reduto de uma cosmovisão, segredo de uma alma, simultaneidade que cria a unidade, que lemos a criação pictórica de Dom Francisco: resistindo a conformar-se com a experimentação que os sonhos transfiguram de uma vida de sensibilidade, evidenciá-las-á na tela, para si e para os outros, sem a retribuição do apaziguamento. No fim de contas, a obra é um espelho bidireccional, que tanto conjuga o artista como revela o seu público – já o compreendera Proust que, no último volume de *Em Busca do Tempo Perdido*, escreve: “Na realidade, todo o leitor é, quando lê, o leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo” (Proust, s/d.: 200).

Se a solidão que Dom Francisco vive no dia-a-dia não se sublima na obra criada, ela encontrará outro meio de purificação: no jardim que o patrão concebe com Simón e que ambos mantêm inviolado. Esta é uma construção votada à memória de uma “morte colectiva e sangrenta” (Cláudio, 2004: 66), que pela beleza se procura simbolicamente remir. O significado que este recanto privado adquire em *Gêmeos* será, contudo, mais lato: como o descreve o *Dicionário dos Símbolos*, o jardim é um “locus mundi”, “[...] um símbolo do Paraíso terrestre, do Cosmos de que ele é o centro, do Paraíso celeste de que é representação, dos estados espirituais [...]” (Chevalier/Gheerbrant, s/d.: 382). Adicionalmente, “O jardim representa um sonho do mundo, transportando-nos para fora do mundo” (*idem*: 383). Ainda que não tenha consciência disso, ele representará, para Dom Francisco, o lugar primordial da criação, circunscrito ao perímetro familiar da casa e depurado do pesadelo de que a sua pintura não consegue esquivar-se.

A costumada associação do jardim à velhice e à solidão que se lhe encontra como característica chega-nos de há muitos séculos. Como exemplo, convocamos o breve poema intitulado “Velhice”, de Bai Juyi, poeta chinês do século VIII que dedicou ao tema muitas das suas composições: “Por vezes, um dia inteiro caminhando no jardim,/ por vezes, até nascer o sol sentado diante da candeia./ Ninguém entende os meus silêncios./ De quando em quando, um longo suspiro” (Juyi, 1991: 286). Este excerto

parece-nos ajustar-se às palavras do próprio Dom Francisco, que em vários momentos do seu quotidiano na *Quinta do Surdo* nos comunica a pacificada “[...] aliança [que] estabelece um velho com o seu jardim” (Cláudio, 2004: 61), denunciando a devoção secreta a que se entrega: “Eu dedicava ao meu jardim o coração de silêncio que ninguém pressentia. Desenhara-lhe a geométrica estrutura, o lugar que caberia a cada espécie floral, porfiava por ver na sua realização o decalque do único sonho que me visitava entre a insónia e o pesadelo” (*ibidem*). Recanto da solidão franca, mas também da criação sem idade, o jardim é o lenitivo de muitos dos que bordejam longe, no tempo cronológico da vida. Também outros o confessaram, em páginas que resistiram ao tempo, como foi o caso de Hermann Hesse, que num convincente *Elogio da Velhice* afirmou sem rodeios: “Ao longo dos anos a minha actividade de jardinagem tem vindo a tornar-se uma espécie de actividade de eremita, sem qualquer sentido prático [...]” (Hesse, 2002: 99).

Assim sendo, o jardim abrir-se-á como área de resgate de uma nova aura, de um retorno à nudez e à inocência primitivas, desgarradas do tempo, dos laços humanos, da corrupção, da guerra, do abandono. Nele, a velhice não necessita de se declarar nem de se *entre-vistar*, pois aí é possível reviver a origem e recuperar o *sopro* – a arte pode ser total. Reconstrução do Génesis, fundará este espaço da Quinta um ponto de residência, ou de *resistência*, da totalidade? Tornará possível o cruzamento do autor (Mário Cláudio, escritor) com a personagem (Dom Francisco, pintor) – o encontro de duas figuras de idade madura, que aí contemplam o mistério da criação e desse ponto observam as suas existências terrenas?

O jardim opõe-se, em todo o caso e claramente, aos espaços sociais cortesões frequentados pela personagem até à maturidade da sua carreira e à saída da cidade, representativa da recusa desse modo de vida, de todos os privilégios e dissimulações por ela cobrados. O testemunhar da crueldade e da miséria humana, nos anos de guerra, motivará finalmente a opção mais branda de “Fuir serenamente o meu jardim,/ não desejar grandes lagos nem terraços” (Bai Juyi, 1991: 283). Já no anterior *Amadeo*, Mário Cláudio escrevia: “O campo é um universo para quem navega o Mundo de dentro para fora, como os heróis de Jane Austen e de Balzac procedem e o demonstram” (Cláudio, 1984: 90). O campo, limitado às imediações da Quinta, será o novo universo de

Dom Francisco, íntimo e genuíno, cuja simbolização no micro-espço do jardim²⁴ oferece o contraponto de um arquétipo paradisíaco à casa, onde habita com Dona Leocadia e Rosarito e é perseguido por fantasmas do passado, que aprisiona nas paredes com vigor e obstinação.

A referência à utilização das paredes da casa como quadros renova-se nas palavras do pintor e da companheira. Assustavam-no, diz, “as paredes nuas” (Cláudio, 2004: 29), que suprirá com imagens de horror descritas com detalhe, em momentos recorrentes de “ekphrasis” que também esta obra inclui²⁵. Alguns dos mais expressivos são-nos dados pela reprovação alarmada de Dona Leocadia:

[...] do dito desarranjo falaria as pinturas abjectas com que resolveu o implacável cavalheiro, desprezando a beleza dos seus trabalhos de antanho, e os bons proventos que deles sempre adviriam, cobrir as paredes desta morada de horrores. Bem clara se nos torna a terrível paisagem que habitará a sua cabeça, a avaliar pelos trechos dela que assim deixa ele transparecer (*idem*: 103).

Para Gaston Bachelard, toda a grande imagem simples é reveladora de um estado de alma: “La maison, plus encore que le paysage, est ‘un état d’âme’. Même reproduite dans son aspect extérieur, elle dit une intimité” (Bachelard, 1967: 77). As imagens pinceladas por Dom Francisco formam uma unidade de tema e de tom, com origem nesses *fantasmas* por que se professa importunado, tornando transparente um estado de alma. Mas quem são, afinal, os espectros influentes nesta alma e na sua

²⁴ Mesmo se jardim e campo não são completamente assimiláveis, até pela maior circunscrição do primeiro, trabalhado como um modelo de reminiscência do Paraíso ou como laboratório do Cosmos.

²⁵ Sobre *Saturno devorando um de seus filhos* (1820): “[...] afigurava-se-lhe o destino do pai do Tempo, ascendendo nu de uma gruta de térreas humidades, esburgando num festim de gigantesco pavor as carnes das crias que engendrara. [...] O velho deus escancarava os olhos sanguinolentos, e toda a monstruosidade do Planeta se quedava neles reflectida. E apertava entre os dedos o corpo hirtó de Rosarito, pronto a esquartejá-la antes de a levar à boca, impedindo-a de conceber os que a votassem a uma sorte igual, ínfimos números da eterna procissão dos que nascem para matar, produzindo aqueles que na sua hora haverão de os assassinar também, de tudo não restando mais do que o amarelado sulco de soro e pus” (Cláudio, 2004: 44-45).

Sobre *Goya e o seu médico Arrieta* (1820): “E pinte-o enfim, amparando-me num quase abraço, quando me acamava ainda, e arrepanhava eu o lençol no convulso gesto dos agonizantes, e me chegava ele amorosamente o copo do soluto, e hesito entre a vontade que me assistia, se a de beber o remédio que me ganharia a cura, se a de permanecer sob a protecção de quem me interpelava” (*idem*: 124).

criação? As presenças mais imediatas seriam as da guerra, de conhecimentos passados das altas esferas públicas que se haviam revelado deceptivos, da insídia das mulheres com quem vivia – e Dom Francisco prossegue: “Revolvia o passado, e apenas desenterrava cuidados, concursos de que devia sair vitorioso, retratos que se impunha concluir dentro do prazo, mulheres que se me entregavam, mas a quem era necessário conferir a vénia exigida pelo estatuto a que pertenciam” (Cláudio, 2004: 38). Estarão aqui em causa alguns dos momentos marcantes da sua biografia, como a doença e o amor, ligados a acontecimentos históricos cuja dimensão trágica os faria sobreviver nos registos documentais: a Revolução Francesa, a invasão de Espanha e a guerra. Lembramos, todavia, que já as estampas dos *Caprichos*, produzidas anos antes da invasão napoleónica, retratavam formas de vício a que a sensibilidade do pintor não se escusaria – candidatas credíveis a futuras recordações *fantasmáticas*. Verificamos, aliás, que Goya não abandona este tema durante o seu tempo de vida e de actividade, como disso dão prova os *Disparates*, pintados no período final que passou em Bordéus.

As deformidades humanas e a invencível solidão a que estamos entregues parecem constranger estas mãos ao retrato. Lembrando a simbologia da casa, que se diz reproduzir a estrutura psíquica do Eu, pintar as suas paredes será o mesmo que, através do reconhecimento e da desejável aceitação, serenar as imagens que afligem este sujeito, trazendo-as ao nível do consciente. Ao dar forma aos *fantasmas* que o acometem, e ao gravá-los no espírito, aquele impediria a sua movimentação desgovernada, imprimindo também algum do seu poder a um espaço que é ele próprio símbolo do feminino e da sua opressão. A casa, com as paredes densas de escuridão, habitada por Dona Leocadia e por Rosarito, delimitará, por conseguinte, o arquétipo infernal em que Dom Francisco se move, completado pela doença e pela velhice. Com o espaço do jardim, identificam-se, já o dissemos, Simón, juntamente com Dom Beltrán, o cão – ser do mundo natural que, à semelhança do companheiro de Ulisses, outro exilado, reconhece e permanece leal, até ao fim, ao seu dono. Nesse jardim, apenas se cria lugar para uma Rosarito criança, que o aromatiza pelo ajuste do seu próprio nome no grau diminutivo – a aura que aqui transparece é a do pai de novo querido, que constrói um jardim em busca de uma flor sumida:

Mas discernia já nele a minha fantasia mimos condignos de um parque real, maciços de azáleas e renques de buxo, uma palmeirinha oriunda das Índias Ocidentais, nardos e rosas, açucenas e jasmims. E pelo meio dos arbustos vislumbrava eu Rosarito, a passear soleando a saia do vestidinho de abelhas bordadas a ouro que haveria de lhe oferecer. Era um jardim sem tamanho inteligível, um perpétuo aroma que não se explicitava (*idem*: 62).

Talvez, concluindo, possamos rever, na conjugação das imagens arquetípicas do jardim e da casa, esse desejo atribuído por Eduardo Lourenço a Mário Cláudio: de “[...] articular num movimento, de memória escrita, a génese e o apocalipse” (Lourenço, 1994: 204).

Em *Tous les Matins du Monde*, é o lago, e não o jardim de Monsieur de Sainte Colombe que atrai com maior insistência a atenção da voz narrativa. O universo espacial permanece rural, tal como se mantém a circunscrição da acção à área que rodeia a casa e ao seu interior. Conquanto a habitação se não apresente, nesta obra, como cenário de contendas, o músico elege um outro soalho para a sua prática: a cabana, a cujo fechamento confina o segredo da arte que muitos cobiçam.

A cabana funda, assim, um exílio no seio do primeiro (a casa), refúgio por que o músico troca a vida em sociedade – toda a vida pública –, de que acaba por se ausentar em definitivo, mantendo restrito o seu círculo de relações. As companheiras mais próximas são, neste tempo que sucede a morte da esposa, as filhas e a música. Mas o recuo do mundano para uma propriedade fechada não bastará a Sainte Colombe que, a pretexto de não perturbar Madeleine e Toinette com a sua exuberância musical, faz construir uma cabana no jardim, dito estreito e cerrado, sob uma amoreira, próxima do lago. Desta forma, desloca o seu mundo íntimo para um limiar inviolável, autorizado a poucos – apenas no final da obra Marin Marais obtém uma permissão franca, no momento em que se mostra apto a receber o ensinamento do mestre e ascende do lugar cativo, sob as tábuas do seu soalho, onde se guardava numa escuta furtiva.

O significado deste espaço concorda com a dimensão iniciática que por hábito se associa à cabana. Ela representa, manifestamente, “[...] um vestíbulo que introduz no outro mundo” (Chevalier/Gheerbrant, s/d.: 136): o da origem perdida. Como tal, será um espaço de solidão, destinado ao viajante, ao eremita – um espaço de acesso, mas também de protecção da exposição terrena, dado que a transposição do umbral reclama

uma eleição. Neste abrigo, ocultam-se os fios indestrinçáveis da Morte, do Amor e da Música, que – já o referimos – fundam a trama diegética de *Tous les Matins du Monde*. Modelando o centro da narrativa e isolando, por sua vez, aquele que a protagoniza, não lhes assiste, porém, o atributo de o escudar da acção do tempo.

Se todo o espaço verdadeiramente habitado conserva a essência da noção de casa (Bachelard, 1967: 24), esta cabana não é senão a Casa que abriga o músico, responsável pela integração do seu ser. Bachelard diz ainda: “[...] qu’il existe pour chacun de nous une maison onirique, une maison du souvenir-songe, perdue dans l’ombre d’un au-delà du passé vrai. Elle est, disais-je, cette maison onirique, la crypte de la maison natale” (*idem*: 33). À cabana de Monsieur de Sainte Colombe acresce, de igual modo, esta dimensão onírica da origem, mundo pré-linguístico, de essência sonora que, apesar de todo o esforço de resgate, persiste irrecuperável. Daí que seja este o local onde o músico envelhece e recebe, pela voz do fantasma da esposa, a revelação dessa degradação irreversível, notada, como é justo, nas mãos:

‘[...] Je regardais votre main vieillie sur le bois de la viole’.

Il s’immobilisa. [...] il regarda sa main émaciée, jaune, à la peau desséchée en effet. Il mit devant lui ses deux mains. Elles étaient tachées par la mort [...] (Quignard, 1991: 91).

No entanto, a vizinhança das águas do lago fá-lo mais próximo da origem de que a sua música lamenta a perda, conduzido pela barca, que tem a aparência de uma grande viola (*idem*: 34), embora seja também velha e meta água. Símbolo do berço redescoberto, de um regresso ao útero a que a água se associa, a barca desenha precisamente uma silhueta feminina, como nota Sylvianne Coyault-Dublanquet (Coyault-Dublanquet, 1996: 188). É ela que permite a deslocação do nosso amador, movido pelo sonho: “Un jour qu’il concentrait son regard sur les vagues de l’onde, s’assoupissant, il rêva qu’il pénétrait dans l’eau obscure et qu’il y séjournait. Il avait renoncé à toutes les choses qu’il aimait sur cette terre [...]” (Quignard, 1991: 35). Não obstante, e porque o regresso à origem nos é vedado, a barca não tarda a desaparecer, sob os pés da Senhora de Sainte Colombe, acontecimento que esta figura comenta como ilustrativo da contiguidade do Além: “D’une telle révélation, Sainte Colombe tire une grande sérénité, proche de la quietude mystique. Les ‘visitations’ de sa femme constituent en effet une

épiphanie de l'Autre Monde, sur laquelle les regards du musicien se figent désormais" (Coyault-Dublanche, 1996: 193).

É precisamente destes pontos de contacto entre a vida e a morte – a cabana e o lago –, entre o tempo e a sua ausência, que Pascal Quignard faz dimanar a criação artística: "Car tel est bien l'enjeu de la fable: interroger le pouvoir salvateur ou créateur de la musique et de l'écriture au seuil de l'Au-delà. Longtemps, la zone frontalière demeure assez féconde pour que l'art et l'esprit y stagnent en paix" (Coyault-Dublanche, 1996: 195). Visitado pela manifestação amorosa do Além da vida, Sainte Colombe procura sem cessar o Aquém dela – ou o momento em que ambos se afloram. Como adverte com oportunidade Claude Costa, a fascinação pela origem conduz ao confronto inevitável com a morte (Forsdick/Stafford, 2005: 200).

O fazer e viver música de Monsieur de Sainte Colombe projectam luz sobre a visão quignardiana da arte e da busca que guia o artista, cuja descrição nos parece afim daquela que María Zambrano traçou do estado do sonho. As palavras desta filósofa, em *Os Sonhos e o Tempo* (1994), recordam-nos em vários passos aquelas que Pascal Quignard ecoa ao longo de toda a obra publicada, na explicação da sua filosofia da criação artística: "Dormir é regressar. Voltar à situação pré-natal, a estar imerso dentro de algo imenso, escuro, invisível, voltar à cegueira inicial, à invalidez congénita; a respirar, função primeira do vivente, não fora, mas dentro de algo" (Zambrano, 1994: 56). É a esta profundidade íntima, a esta intimidade sem tempo, anterior à solidão do estar vivo, que o músico procura recolher-se: então, "[...] nalguns momentos paradisíacos o vazio que o rodeia é substituído por um mar de sentimentos, por um lago calmo. Então sente-se a alma e o Eu encontra um lugar melhor que o vazio, que o liga à consciência. É quando recebe isso a que se chama a *inspiração*" (*idem*: 101).

Esta inspiração não abandona Sainte Colombe na maturidade da vida, se bem que também o não agracie com uma revitalização das faculdades criativas, como sucedera com Ovídio, com Dom Francisco ou com a personalidade real em que se baseou esta personagem. Maior significado terá tido, para o músico, o isolamento social que escolheu, por inclinação íntima e por requisito das ressonâncias primordiais para que voltava o rosto, desejado *infante*. Esse anseio não impediu, no entanto, a velhice do homem, também ele afeiçoado, no final, ao seu jardim:

Tous les matins du monde sont sans retour. Les années étaient passées. [...] Il allait épousseter sa cabane. C'était un vieil homme. Il entretenait aussi des fleurs et des arbustes qu'avait plantés sa fille aînée, avant qu'elle se pendît. Puis il allait allumer le feu et faire chauffer le lait. Il sortait une assiette creuse en grosse faïence où il écrasait sa bouillie (Quignard, 1991: 107).

Se tanto Dom Francisco como Monsieur de Sainte Colombe acrescentaram ao legado artístico colectivo artefactos cuja primeira impressão será de excesso, de violência, de intensidade, a do primeiro propõe-nos os rostos da fealdade, enquanto a do segundo compõe, contrastivamente, a beleza mais refinada, não isenta de dor. O que os une será, afinal, o sentimento do Sublime, na tradição pseudo-longiniana do êxtase que se alia à simplicidade e tem o seu fundamento na genuinidade das paixões. Ambos os autores, porém, à entrada dos seus jardins, descalçam a intensidade, a combatividade e o arroubo, permitindo-se por fim gestos e gostos simples, como os de velhos procurando repouso. As suas mãos são as da terra.

2.4. Voz(es) e silêncio em fragmento(s)

La parole non verbale est plus grande en extension et en vérité que la parole articulée.

Pascal Quignard

A problemática da inspiração tem suscitado aproximações reflexivas e críticas que abrangem já múltiplos quadrantes de manifestação da criatividade humana. Um deles – a filosofia – foi objecto da obra *La Pensée Vive*, da autoria de Marianne Massin, a partir da qual, na recensão “Renaissance d’un concept: l’inspiration philosophique”, Bernard Sève enuncia: “L’inspiration est au coeur de l’ordinaire” (Sève, 2008: 6). Entendendo a asserção como aplicável não apenas à prática filosófica, distendemo-la aqui, numa “poiesis” literária que discorre sobre a criação noutros campos da arte.

No ordinário (isto é: no comum), radicam os detalhes de vida aduzidos pelos narradores das obras em análise, sem que adquiram, no entanto, a organicidade que poderíamos esperar de narrativas de teor biográfico. A voz do narrador articula-se nelas por diferentes entrecortes de branco, seja ele literal, gráfico ou metafórico, no sentido de lapso de tempo ou de contenção expressiva. Tornam-se, por conseguinte, efeitos de pontuação e de ritmo, a escalar a própria diegese. Podemos interrogar-nos se este silêncio ostentado não será consentâneo com as vidas que ele conta, decalcando delas os espaços vazios, que apenas uma irreparável solidão formula. Mas escrever uma vida será também seleccionar fragmentos, que se reúnem segundo uma visão ou uma significação encontrada. Em *Tous les Matins du Monde* e em *Gémeos*, cremos, ela é construída com o assomo de trechos textuais ainda parcelares nos vislumbres ordenados que entreabrem.

Qualquer das interpretações sobre o recurso ao fragmento que escolhamos aprofundar confrontar-se-á com o sentido de falha primordial humana, que o século XX redescobriu e agudizou na consciência e na arte. A origem do homem, narrada pela

religião ou pelo mito, radica irremissivelmente numa perda de que a linguagem dá conta, vivendo ao mesmo tempo desse estigma: a perda da totalidade e da união, com a consequência de um devir no múltiplo, no tempo, na ausência. Em *Ombres Errantes – Dernier Royaume* (2003), Pascal Quignard interroga, vaticina e insta: “Où est le perdu? Où s’est perdu le perdu, là est situé le *dernier royaume*. [...] Il faut aimer le perdu et aimer jusqu’au jadis dans le perdu. [...] Il faut aimer le manque et non pas chercher à s’émanciper de lui” (Quignard, 2002: 22-23, 24).

Para Pierre Garrigues, na sua obra *Poétiques du Fragment* (Garrigues, 1995), é de pares antagónicos como Uno/Múltiplo, Exílio/Retorno e Eros/Polemos que a cultura humana retira o seu valor e a sua função simbólica. Encontrar o perdido, a unidade, a perfeição é o que anima as nossas condutas, a nossa comunicação, o nosso *ordinário*: achar uma linguagem capaz da transparência, da adequação total a um querer dizer. Mas a linguagem verbal existe na pluralidade, incapaz de se colar ao pensamento, por sua vez inapto na tentativa de tradução do real. De acordo com o autor, é da consciência desta falha que nascem, na literatura da contemporaneidade, as estéticas do fragmento, com uma finalidade: “[...] mener le langage au bout de ses possibilités, au bout de son impuissance à dire et à taire, lui faire dire son manque et son désir pour obtenir la ‘connaissance productive du réel’ souhaitée par René Char [...]” (Garrigues, 1995: 26).

Movendo-se numa linguagem cujos limites são ela própria, apanhado entre a sua demarcação e o desejo de unidade (ou de totalidade) que é talvez a essência dessa mesma linguagem, o escritor deixa-se fascinar pelo branco, pelo vazio que ameaça a matéria das palavras – como pode deixar-se fascinar pela Palavra única (*idem*: 25). O branco, que no fragmento se associa à brevidade, muda-se numa pausa musical, no vazio que intervala os quadros, no salto entre as linhas de um texto – é a expiração entre sons, cores, grafemas; a divisão de pequenos todos, solidários entre si, sinédoques fracturadas e errantes que não escondem o anelo utópico da totalidade e a denúncia de uma insuficiência. Postulando a sua míngua, o fragmento anuncia também uma individualidade distintiva, congregando forças em oposição, como as de acabamento e inacabamento, absoluto e limitado. Ele destaca o fundo de perda sobre o qual a criação trabalha. Na literatura, na pintura, na música, o espaço em branco simboliza afinal o que a arte busca e persiste para além dela – o inefável, cálice por que Sainte Colombe justou contra a sua humanidade, com uma viola de gamba por instrumento.

Ambos os autores estudados organizam a sua sintaxe operal por meio do fragmento, ainda que de modos distintos. No entanto, de um modo contrastivo e intrigante, as suas obras recuperam o discurso narrativo tradicional, numa altura em que o romance chega à exaustão das suas formas, explorando limites e potenciais desvios através do hibridismo e do trans-genérico.

No caso de Pascal Quignard, se o conjunto dos seus escritos se diz de difícil classificação, acha-se-lhe uma tendência declarada para a ficção e o ensaio, que um título ou outro com maior clareza acusam, mas que não raro se mescla de modo complexo. Nos seus percursos, a reflexão sobre a linguagem, a língua e o silêncio é ubíqua, cristalizando-se amiúde sob uma forma fragmentária e aforística. Não por acaso, julgamos, o escritor elege como tema aquela que representa, para muitos, a essência do acto criador: a rememoração. Contra o tempo, usando o tempo e fazendo aportar a consciência dele, a memória age, co-responsabilizando-se pela fragmentação discursiva que tem como intermediários o sonho, o devaneio e as imagens que despertam. Não obstante, o instrumento do autor é, ainda e sempre, a linguagem que, como Perseu – na analogia de Chantal Lapeyre-Desmaison²⁶ –, manuseia e enfrenta para resgatar a esperança de um poder salvador e a margem do seu próprio domínio sobre a linguagem.

Sendo a memória um fenómeno linguístico, falível, capaz de engendrar o Bem e o Mal, Quignard cede-lhe, extremando as suas condições de precariedade no fragmento de texto, que quase se confunde com o musical: não só pelos enlances temáticos, mas também pelas repetições, retomas, ecos, ressonâncias, variações de tons e mudanças de voz que pelo texto concerta (Pautrot, 2004: 14). Em *La Leçon de Musique*, que não se furta a esta descrição, podemos ler: “Le chant, le ‘mélòs’ est lié à la mémoire. Un chantonnement avant même le langage, préparant de sa mâchoire sur nous, nous a domestiqués” (Quignard, 1998a: 61).

O canto da perda da união com uma origem materna, do estado de totalidade anterior à aquisição da linguagem é, em simultâneo, uma tentativa de chamamento, cuja derrota se reconhece logo à partida, mas que não deixa de se compor (e repor). Com efeito, parece-nos significativo que uma narrativa que se ocupa do processo de criação

²⁶ “L’écrivain, c’est alors celui qui se sent aliéné dans le regard de l’Autre. Persée écrivain renvoie à la langue son regard maléfique et la pétrifie. Son bouclier est sa protection, le bouclier de l’écrivain est d’encre et de papier. Ainsi cherche-t-il à reconquérir un certain pouvoir sur ce qui l’humilie, le rend passif” (Lapeyre-Desmaison, 2006: 55).

artística seja organizada em trechos em que o branco se torna ostensivo. Neles, entrevemos o registo da solidão da criação, da arte, da linguagem, da solidão constitutiva do Homem – da solidão individual do autor, ancorada no seu fascínio pelo silêncio. Não por acaso, o volume da grande entrevista a Pascal Quignard recebeu o título de *Pascal Quignard le Solitaire*; nas suas páginas, a entrevistadora classifica a obra do seu interlocutor como um vasto solilóquio, resvalando na fragmentação por que manifesta apetência:

Sa fragmentation laisse place à l'espace de la fascination par le blanc qui sépare et suggère la discontinuité à l'œuvre dans toute pensée solitaire, dans tout soliloque. Le fragment est encore l'espace du seul parce qu'il est l'espace de celui qui est sans réponse. Il a même une valeur métaphysique [...]. Le fragment donne asile aussi à ce questionnement, à ce tremblement qu'il évoque par son mouvement, de l'ordre du 'spasme rhétorique' [...]. Enfin il est homologue au seul, comme la conscience qu'il a de lui-même [...]. Le traité, dont le roman n'est qu'une variante, assemble ces fragments diserts de singularités multiples. Paradoxe enfin: ce choix de la contamination des voix des autres et du monde pour se dire seul. [...] Car le visage du solitaire est invisible. Il ne se voit pas, mais il s'écoute dans le bruissement silencieux de la page (Lapeyre-Desmaison/Quignard, 2006: 19).

Apesar de *Tous les Matins du Monde* não se apresentar como obra de reflexão ensaística, na linha de *Petits Traités* ou de *Vie Secrète*, seguindo antes um percurso ficcional, ela acalenta a presença unificadora das problemáticas essenciais ao seu autor, assim como uma forma fragmentária reelaborada. Neste passo, desejaríamos sublinhar que a produção de Quignard é notavelmente una, deixando-nos uma impressão bem viva da sua individualidade artística. Curiosamente, e em contraste com esta *afirmação* ou *sobreposição* de um estilo autoral, o próprio escritor escusa-se à exposição mediática, organizando com o mundo uma troca que, de sua parte, tem lugar quase em exclusivo no registo da escrita literária, para que convoca outros autores e tempos.

Além da vereda da ficção, que questionaremos num próximo momento, lembramos que a obra se inscreve como narrativa biográfica, cujos eventos são ordenados numa ordem cronológica por um narrador heterodiegético. Ao contrário do livro de Mário Cláudio, com capítulos mais longos, integrando fracções de texto (des)ligadas pelo branco, *Tous les Matins du Monde* apresenta-nos uma mancha gráfica

contínua²⁷, que não impede que tenhamos deste conjunto a percepção de uma sucessão vinculada de fragmentos. Poderemos aqui considerar como fragmento formal ou visual o capítulo, sempre muito breve (como acontece também nos casos de *Ombres Errantes* e de *Vie Secrète*); mas parece-nos que a sua unidade mínima será o parágrafo ou a frase, para que contribuirão: o ponto final como sinal favorecido, o ritmo binário, a parcimónia da adjectivação, a elevada ocorrência de substantivos e de verbos (no modo indicativo), a estruturação paratáctica, o assíndeto, a elipse, o tom enxuto e incisivo de que dá exemplo o excerto: “C’était une belle journée de printemps. Il y avait des primevères et il y avait des papillons. Marin Marais portait sa viole à l’épaule. Monsieur de Sainte Colombe le fit entrer dans la cabane sur le mûrier et il l’accepta pour élève [...]” (Quignard, 1991: 52).

As descrições pontuais e a caracterização das personagens são, por sua vez, recortadas pela exigência da necessidade explicativa e da exactidão, entre sequências de actos reduzidos ao que aportam de essencial. Não há adornos, nesta prosa, que logo nas suas primeiras linhas, virtualmente *atira* ao leitor os pré-requisitos necessários à compreensão da história que desdobrará: “Au printemps de 1650, Madame de Sainte Colombe mourut. Elle laissait deux filles âgées de deux et six ans. Monsieur de Sainte Colombe ne se consola pas de la mort de son épouse. Il l’aimait” (*idem*: 9). O rigor austero do jansenismo é absorvido pelo texto, que ainda assim consegue, também pela sua contenção, gerar uma atmosfera de intimidade. Esta é propiciada pelos encontros entre as personagens, que acontecem em pequenos núcleos e são marcados por fortes tensões emotivas. Mesmo com as personagens, o autor não incorreu em gastos inúteis: seleccionou-as poucas e suficientes para a dinâmica das relações e das hierarquias, a construção do ambiente e da verosimilhança. Todas se ordenam, afinal, para o tensionar dessa questão instigadora da arte, com que sempre nos confrontamos lendo Pascal Quignard: como dizer o silêncio?

Diversamente da Natureza, em que diz não existirem fragmentos, a fragmentação é, para este autor, a alma da arte, onde esta expressa o seu inacabamento, a sua incompletude, a sua ambição gorada de totalidade. Este é o molde apropriado ao efeito

²⁷ Essa aparência menos lacunar poderá, de resto, ter contribuído para entusiasmar as diferentes manifestações recepcionais à obra, aliando-se à circunstância de contar uma história com personagens históricas referenciais.

de fascínio que Quignard celebra com nítida perseverança em toda a sua escrita: o fascínio do amor, da sexualidade, das artes (que diz “desnudantes”). Todas elas, vias incompletas, partes de um mesmo deslumbramento vivido na origem, predecessor do tempo, da identidade e do social. Na impossibilidade de retorno a esse ponto absoluto, as artes são chamadas ao serviço da Memória – mas, como previne Milan Kundera, “A recordação não é a negação do esquecimento. A recordação é uma forma do esquecimento” (Kundera, 1997: 120). Daí que o discurso não resista à cisão, enunciando no seu interior o branco – espaço que não aspira a ser preenchido, mas unicamente gerado. Só ele poderá conter o silêncio e o indizível.

No seu estudo sobre a obra do escritor francês, Dominique Rabaté observa que a ocorrência do fragmento não pode dissociar-se da história de um indivíduo cada vez mais autónomo e isolado dos outros:

Le fragmentaire est, dès lors, le regime du sujet moderne, de l'individu, mais non plus d'un individu triomphant tel qu'il pouvait apparaître dans le roman bourgeois du XIXe siècle, mais d'un individu trop moderne, lassé de sa solitude, écoeuré de son autonomie, cherchant les sentiers pour revenir à une communauté défaite (Rabaté, 2008: 91).

Enraizado nas propriedades deste novo sujeito, o fragmento surge-nos como a materialização do indivíduo – ágil, rápido, instável, isolado (*ibidem*). Acrescentamos: atópico, errante, mas acima de tudo *utópico*, pela sua resistência à incompletude; pela esperança tenaz com que se propõe à totalidade.

Literal na sua concretização gráfica, o branco irrompe também nas páginas de *Gêmeos*, preenchidas por uma linguagem mais profusa e enredada, mesmo gongórica. Neste outro caso, a sua presença parece inculcar os momentos desabitados do quotidiano, os intervalos da densidade, que não deixam de ser matéria para a inspiração: “L’inspiration ne serait pas seulement une ‘source’ dont on finit par se séparer, mais une eau que l’on ne peut cesser de boire sans mourir”, escreve Bernard Sève, na sua leitura de Marianne Massin (Sève, 2008: 6). Ao recriar uma das etapas da vida de Goya, Mário Cláudio desperta o dia-a-dia íntimo de que a pintura do autor espanhol bebeu e sobre o qual se cifrou. De que modo se provocaram e co-responderam vida e obra face às

exigências da inspiração, da personalidade criadora – é uma das questões que guiam o nosso estudo.

De novo, trazemos à colação as palavras de Kundera, que diferencia, quanto à sua essência, o romance da biografia:

O valor de uma biografia consiste na novidade e na exactidão dos factos reais revelados. O valor de um romance, na revelação das possibilidades até então escondidas da existência enquanto tal; por outras palavras, o romance descobre o que está escondido em cada um de nós (Kundera, 1997: 239).

Esta visão parece-nos valiosa para esclarecer o género em que se poderá filiar *Gêmeos*, que reclama desde a inscrição na sua capa uma pertença ao *romance*, mas elege uma componente biográfica que apoia a descoberta de pontos de obscuridade. A sua finalidade, se podemos adivinhá-la, não é a de informar, apresentar factos já recolhidos e divulgados pela História da Arte, mas trabalhar esses obscurecimentos que os relatos sobre Goya não foram capazes de iluminar, as possibilidades que a obra e o mito deste pintor deixam, sobre a sua existência, a um olhar privado. A narrativa representará, assim, substancialmente, a homenagem de um criador a outro, através da matéria que é própria àquele que escreve: a língua, e da questão que é comum a ambos: a criação artística.

Questionado sobre os motivos que o levam à escrita do romance, Mário Cláudio responde, em entrevista: “Para satisfazer a necessidade de arrumar, mediante o uso de palavras, o Mundo que calhou ao seu autor, e também para partilhar essa necessidade com aqueles que, achando-se na mesma onda de frequência, a possam igualmente experimentar” (Cláudio, 2006: 1). Neste desejo assumido de partilha, o autor português socorre-se de uma perspectiva biográfica para a construção da personagem Dom Francisco: *arruma*, assim, o *seu* próprio mundo com a *arrumação* – que apenas a posteridade permite – do mundo do pintor. Se lê a obra que nos foi legada pelo espanhol na posição do seu público receptor, essa exegese é contaminada pela experiência pessoal de um processo criativo. Em entrevista, desta vez, ao Círculo de Leitores, a propósito da publicação do premiado *Camilo Broca* (2006), Mário Cláudio declara: “Só me interessam os autores que, escrevendo sobre os outros, escrevem sobre si mesmos, e sobre o seu trabalho” (Cláudio, s/d. b).

Como se terá tornado claro, *Gêmeos* traz-nos uma reflexão sobre a relação do criador com a arte e a intermitência da vida que nela influi – ou a ela se justapõe. Propõe-nos um interrogar do mistério que coloca o artista na iminência da obra, que não podemos já explicar com o desejo de transmissão de uma mensagem nem tão-pouco com a acção extravagante de um arroubo criador, desligado de toda a razão. Sugere-nos uma vez mais, neste início do século XXI, a incerteza da autoridade que move o artista, a persistência do desconhecimento, da razão pela qual:

[...] essa ‘autoridade’ não reclama nada daquele que a suporta, o atrai inteiramente e o abandona inteiramente, exige dele mais do que pode ser exigido por uma moral ou por um homem, e ao mesmo tempo não o obriga a nada, não lhe traz dano nem proveito, não tem relação com ele e ao mesmo tempo incita-o a sustentar essa relação – e assim o atormenta e o agita com uma alegria sem medida (Blanchot, 1982: 39).

Se a vida de Goya foi um painel com muitos espaços em branco, a sua narrativa consumi-los-á, parecendo escolher este como um dos modos de resolver a questão da forma de dar a ver o *não-visível* do visível. Na realidade, “Perante toda a grande obra de artes plásticas, a evidência de um silêncio particular atinge-nos como uma surpresa que nem sempre é repouso” (Blanchot, 1984: 231). Esta percepção vai já subtraindo o escritor ao desejo ambicioso de “[...] preencher o vazio que separa as palavras das coisas” (AA.VV., 2007: 115), situando-nos diante de um discurso que agarra o vazio e o enlaça com o texto, rasteirando, ao assumi-la, a derradeira lição do fazer literatura: “Quem a busca, só busca o que se lhe furta” (Blanchot, 1984: 211).

Temos ainda a considerar, neste romance, a narração que vai saltando entre as vozes de um narrador onisciente e exterior à diegese centrada na vida de Goya – a personagem investigadora, designada por “ele”, na abertura do livro – e a do próprio Dom Francisco, nos momentos em que aquele lhe permite a expressão na primeira pessoa. A relação entre o primeiro e o segundo diz-se ser alimentada por um “arraigado enamoramento” (Cláudio, 2004: 11), atravessado pelas “escabrosas paisagens do terror” (*idem*: 47) da pintura estimada, que quase levarão o investigador a um “colapso final” (*ibidem*), pela experiência do medo. A narrativa da última fase de vida de Dom Francisco representa o culminar da indagação perigosa a que foi submetida, libertando-a; contudo, a depuração vem a concretizar-se ainda à custa dos soluços incendiados e surpresos da

paixão – aqui, textuais²⁸. Alternância de vozes, uma narrativa apaixonada – a estas propriedades, acrescentamos o valor do espaço em branco como salto temporal, elíptico e materialização da solidão privilegiada por Goya no seu trabalho, que fez de si o fundador da pintura moderna.

O estilo de Mário Cláudio, profuso, carregado²⁹, distingue-se acentuadamente do de Quignard, que descrevemos já como mais contido, de feição clássica. Paula Morão diz daquela ser uma escrita “líquida”, baseada na repetição, através de figuras como a anáfora e a aliteração, “[...] que neutraliza as diferenças semânticas entre os termos invocados, ao mesmo tempo que estabelece a contiguidade entre eles. Pode dizer-se que a acção principal, se de tal é lícito falar-se, é a do exercício da palavra dita e escrita, ao ritmo cantado da anáfora” (Morão, 1993: 151). A frase de Mário Cláudio é já hipotáctica, de estrutura complexa, subvertendo a ordem natural dos seus elementos, antepondo modificadores ao nome (generosamente adjetivado), empunhando preciosismos e termos caídos em desuso. O que Álvaro Manuel Machado diz da poesia do autor de *Gémeos* não é estranho à sua prosa de ficção, marcada por “[...] uma certa discursividade tendendo ao hermetismo que, no entanto, elipticamente se move no espaço de um imaginário sempre inconcluso, nunca ‘explicado’ [...]” (Machado, 1996: 130).

Não obstante as diferenças observadas, comparando a singularidade das vozes literárias de Mário Cláudio e de Pascal Quignard, apuramos que tanto a aparente clareza discursiva de um quanto a obscuridade de outro concorrem para um adensamento em torno do mistério da criação. Um pela mímica, outro pelo excesso, ambos pontuam com os fragmentos de texto a descontinuidade, a simultaneidade, as correspondências – que se expandem a um tempo e um espaço sem finitude.

²⁸ “E se não a tinha ao lado, [...] um sobressalto de indignação crescia dentro de mim, despenhava-se na tosse sem repouso, e no catarro sem tréguas que ao termo dela me sobrevinha” (Cláudio, 2004: 89).

²⁹ Presente no seguinte exemplo: “Do desarranjo dos sentimentos do tirano que nos escraviza, e ao qual, e apesar de tanta desconsideração, prosseguimos devotando, já não digo o carinho, mas os cuidados que reclama de nós a sua prolecta idade, e mais os achaques, e mais a surdez completa com que a Providência Divina o quis castigar, do dito desarranjo fariam as pinturas abjectas com que resolveu o implacável cavalheiro, desprezando a beleza dos seus trabalhos de antanho, e os bons proventos que deles sempre adviriam, cobrir as paredes desta morada de horrores” (Cláudio, 2004: 103).

2.5. Ângulos fílmicos

El cine puede servir [...] para hablar de algo de lo que no se puede hablar utilizando un solo código: el arte.

Roberto Arnau Díez

Conjugando as linguagens de todas as outras formas artísticas (pintura, música e literatura, em especial), a sétima arte dispõe, além da palavra falada e escrita, de um conjunto complexo de movimento, som, luz e imagem, que são a matéria da sua criação. A este respeito, Manuel António Pina, em entrevista a Sérgio Paulo Guimarães de Sousa (*Literatura & Cinema – Ensaios, Entrevistas e Bibliografia*, 2003), previne que: “[...] a qualidade de um filme está em toda a parte (inclusivamente nas suas palavras) sem ser visível em parte nenhuma” (Sousa, 2003: 79). Partindo de uma conjectura semelhante, Anabela Dinis Branco de Oliveira opina: “[...] as pessoas dizem que o cinema é a sùmula de todas as artes, porque todas entram nele. Mas eu acho que não é a sùmula, porque não é só entrar. As obras de arte, no cinema, adquirem uma outra essência” (*idem*: 89). É com o fito nesta outra essência que nos propomos prosseguir para a análise, forçosamente breve, dos filmes *Tous les Matins du Monde*, de Alain Corneau, e *Goya en Burdeos*, de Carlos Saura, pela óptica das suas configurações do acto de criação artística.

Os inícios são geralmente lugares de definição: o título, o início da obra, o início do capítulo, do parágrafo ou até da frase. Consoante o campo e o âmbito do nosso estudo, cumulados da individualidade do objecto que elegermos (ou que nos escolha a nós), privilegiaremos uns ou outros começos, na procura sistemática da relação.

O filme *Tous les Matins du Monde* (1992) propõe-nos um início que seria por si só um segundo título – ou um subtítulo, revelador da leitura que o realizador faz da obra de Pascal Quignard (ou daquela que, na qualidade de autor, opta por explorar). Os dados

da trama são aqui lançados: um mestre (Marin Marais) perante os discípulos, subservientes, em actuação; a música em fundo; a memória dilacerante; a penumbra; os rostos; a individualidade; o silêncio. Dir-nos-íamos perante um homem que, à margem do arrependimento, compreendeu um tempo anterior. É ele quem dá início à narração retrospectiva da sua própria experiência de aprendiz, com o mestre que lançou as provas iniciáticas com que lidaria enquanto músico e homem.

Ao ouvirmos a voz de uma personagem ausente do plano filmado exclamar: “O mestre vai falar!”, sabemos que falará, num primeiro nível, para o grupo musical em ensaio; num segundo, para o espectador do filme. Além de falar, dizem-nos que o mestre vai tocar: exemplificará a lição de música. Iniciando a interpretação com o tanger da viola, para que nem mesmo necessita de olhar, fá-la seguir do relato oral do seu aprendizado:

La voz de Marin Marais adulto será el hilo conductor junto con la música que ha sido la que ha abierto la película y la encargado de cerrarla. Se tratará con la voz que prácticamente predominará sobre todas las posibles voces que aparecen, ya que debemos afirmar que los diálogos a lo largo de la película son escasos, se reducen a cortas intervenciones de los protagonistas. Lo que predomina es la voz off que nos narra en pasado aquello que sucedió, además nos lo narra con abundancia de deícticos, construyendo un relato totalmente articulado y estructurado, espacial y temporalmente (Díez, 2004: 219).

Na gramática desta película, actuam com preponderância códigos musicais, visuais, espaciais e proxémicos. Música e imagem são os grandes agentes da condução narrativa, com o apoio da voz de Marin Marais – a música toma mesmo dianteira sobre o plano visual, ao constituir o grande tema da diegese e assumir o comando do discurso, desde a cena de abertura: “La música será la encargada de conducirnos de una situación a outra, ella junto a la narración del narrador homodiegético en off conducen al espectador y explican, en ocasiones sin palabras, aquello que se visualiza” (*idem*: 214). A música é, enfim, a razão de existência de todas as personagens que aqui actuam, intervindo na sua demarcação, tal como na delimitação das temporalidades e dos espaços que a câmara nos entrega.

Atentando em alguns dos símbolos imagéticos e espaciais de maior amplitude significativa, no observar da relação, que aqui particularmente nos interessa, entre Marin

Marais e Monsieur de Sainte Colombe, notamos que a porta é um motivo evidenciado desde a primeira chegada do jovem proponente a casa do mestre: a imagem que, de trás e à distância, a câmara nos dá é de um contraste desmesurado entre o pigmeu de casaco vermelho e as portas imponentes e fechadas a que bate, semelhantes às de uma fortaleza. A repetição obstinada desta posição de passagem traz-nos à mente a imagem kafkiana do porteiro diante da lei – porque, até à cena final, em que Sainte Colombe o convida pela primeira vez a entrar e lhe passa o saber e o mistério, num momento eucarístico, Marin Marais encontra-se permanentemente – e ridiculamente – do lado de fora. Não que se imobilize com a negativa do mais velho e se deixe vencer por ela; no entanto, não cede à humildade nem recua ao estado de inocência que lhe franquearia o desejado acesso. Por isso, ele não é ainda o discípulo, mas, mais aquém, o aspirante a discípulo. Não por acaso, na última cena, Sainte Colombe recebe-o com estas palavras: “Monsieur, puis-je tenter une première leçon?” (Corneau, 1992).

Marais, todavia, não o sabe – e a câmara consente-lhe o protagonismo do rosto, em grande plano, como a Sainte Colombe e às filhas (a individualidade das personagens em cena mede-se largamente nestes planos). Marin Marais e o mestre são homens que se desafiam e medem, encarando-se de frente, altaneiros ambos. As suas falas são, além do mais, reduzidas em número e extensão, para que a linguagem extra-verbal transmita a dimensão da sua preeminência na comunicação, e o silêncio se adense. Reportando-nos à perspectiva, que julgamos justa, de Roberto Díez, acrescentamos: “La comunicación [...] es el elemento clave que guía la película que nos ocupa. La comunicación entre seres queridos, la comunicación entre extraños, la comunicación de los conocimientos, la comunicación del arte” (Díez, 2004: 208).

A organização do espaço e dos ambientes interiores deverá ser igualmente apreciada. Tudo, na residência familiar de Monsieur de Sainte Colombe, exprime distância, despojamento, refreamento: as divisões são amplas, frias, pouco mobiladas e, se um vaso de flores altas e vermelhas se demarca, facilmente o atribuímos ao gosto das filhas ou das criadas. É assim que se apresenta aos outros este homem circunspecto, em particular aos estranhos que pretendem persuadi-lo ora a pactuar com o mundano, ora a penetrar, eles próprios, na sua cidadela. Os sinais de confronto entre as duas trincheiras salientam-se nas roupagens, que tivemos já oportunidade de

interpretar a propósito da diegese literária, que o filme secunda, e na distância física que guardam entre si.

Apenas a cabana consegue sugerir um ambiente mais íntimo, embora a austeridade se mantenha aí. Neste lugar, concentram-se os símbolos do mistério da arte e da vida: o livro vermelho, onde Sainte Colombe anota a sua música; os biscoitos e o vinho que lhe servem de alimento (com os respectivos recipientes); a vela que o alumia. Este conjunto é complementado pelo fantasma da Senhora de Sainte Colombe, tocando-os do amor que inspira, que o músico procurará preservar no quadro encomendado a Baugin, disposto no quarto, frente à cama em tempos partilhada. Este pintor, que se interpõe brevemente no espaço fílmico, é um igual, sendo, aliás, apontado a Marin Marais na qualidade de mestre – enquanto o observam pintar, Sainte Colombe apresenta-o como um modelo, junto de quem procura ensinar o mancebo confuso.

Enquanto trabalha, também o pintor se desliga das referências circundantes, parecendo existir momentaneamente num parêntese de luz, recortado pela câmara, em plano fixo (com efeito, todo este filme se organiza pela montagem privilegiada de planos fixos que, associando-se à profundidade de campo, compõem a impressão acentuadamente pictórica que a película nos comunica). Sublinhemos que Baugin se veste de forma muito semelhante a Sainte Colombe, de trajes pretos, marcadamente sóbrios, que inspiram o sussurro do músico ao ouvido de Marin Marais: “Tout ce que la mort ôtera est dans sa nuit [...]. Ce sont tous les plaisirs du monde qui se retirent en nous disant adieu” (Quignard, 1991: 60).

Embora a diegese chame a si este pintor, a tela imagética do filme é inspirada num outro: Georges de la Tour, reverenciado por Pascal Quignard, a quem dedicou uma obra homónima (*Georges de la Tour*, 2005). Nesta, o início do II capítulo é elucidativo da relação que o autor considera existir entre a música florescente no século XVII e os tons de Georges de la Tour – da sua visão do jansenismo e da Contra-reforma como matrizes do estupor perante a morte de que seriam filhas as obras da época: “Il y eut deux grandes chandelles dans notre histoire et elles ont coïncidé dans le temps: les leçons de ténèbres de la musique baroque, les chandelles des toiles de La Tour” (Quignard, 2005: 10). Na descrição que realiza dos “topoi” do pintor, que definem para si o barroco jansenista, facilmente reconhecemos os seus próprios, recriados de forma muito próxima por Alain Corneau: “Il fit de la nuit son royaume. / C’est une nuit intérieure: un logis

humble et clos où il y a un corps humain qu'une petite source de lumière éclaire en partie. / Telle est l'unité de l'épiphanie: 1. la nuit, 2. la lueur, 3. le silence, 4. le logis clos, 5. le corps humain" (*idem*: 12).

Diversos trechos deste livro, construídos sobre a interpretação da pintura de Georges de la Tour, se prestariam a uma descrição verbal das imagens do filme *Tous les Matins du Monde*, que o realizador terá decalcado, em muitos momentos, sobre os tons e as figuras daquela pintura. Os corpos dir-se-iam representar exactamente essa imagem dolorosa que Quignard projecta em múltiplas das suas personagens, que, apesar de executarem algum movimento, parecem como que fronteiras de monumentos: "La lueur, le silence et la nuit sacrent tout être ordinaire en héros de légende sans âge" (*idem*: 51). Em várias ocasiões, as cores do crepúsculo enchem a imagem, que se detém sobre o anoitecer, quando não sobre o interior obscurecido da cabana de Sainte Colombe.

A composição deste tipo de tela impregna a narração fílmica de uma densa aura de mistério: "À la fois elles font du mystère la chose la plus domestique et elles rendent subitement solennelles les molécules de la condition humaine: naissance, séparation, sexualité, abandon, silence, angoisse, mort" (*idem*: 50-51). Basicamente, trata-se aqui de escolher entre a representação que estabelece um tom permanente de fundo e a que recebe a preferência para um primeiro plano. Pascal Quignard vê a perda como fundo definitivo, concebendo a beleza enquanto brilho num manto de tristeza, solidão e noite; para que ela se evidencie, é necessário que se recorte sobre este mesmo manto, de que se eleva o enigma de tudo: "Lire, prier, entendre une leçon de ténèbres, contempler une nuit, se taire, tuer sont une unique énigme" (*idem*: 62).

Como adiantámos já, a transição entre cenas, cenários, tempos é dada bastantes vezes pela música, numa narração que evolui por ordem cronológica, pontuada pelo registo de avanços temporais, na voz do narrador. A expressão sonora é, significativamente, intra-diegética, tornando-se visível no ecrã, na pessoa dos seus executantes, mas recuando por vezes à ocultação. Um espectador e personagens, em especial quando estas actuam, servindo a diferenciação entre ambientes e cosmovisões, no caso das expressões musicais de Sainte Colombe e da orquestra da Corte: "Los dos espacios aparecen enmarcados por sus respectivas músicas, cómo sino podemos entender que en las ocasiones en que aparece la corte, en ella hallamos siempre música

diegética proveniente de un conjunto instrumental numeroso y orquestración en consonancia con la ornamentación de la corte” (Díez, 2004: 216).

Analisando o quadro do processo criativo forjado neste filme, somos conduzidos ao lugar do Outro, que, quer na obra de Corneau, quer na narrativa assinada por Quignard, instiga o fenómeno da inspiração sob a forma privilegiada do feminino – o que não deixa de produzir um certo efeito de choque, dada a natureza taciturna e misantropa do protagonista, em contraste com a sensualidade da figura que o visita. Da sua cabana, e com a única linguagem em que se sabe eloquente – a musical –, o instrumentista parece ecoar as palavras de Rabindranath Tagore: “No meio deste céu infinito/ Construí-te um lugar, minha Musa; [...] vem e senta-te a meu lado/ Com os teus membros lassos/ Mesmo quando na cama de neve/ Com beijos sobre as pálpebras fechadas/ A morte vem” (Tagore, 2004: 134-135). Arriscaríamos corrigir: vem e senta-te a meu lado, *sobretudo* porque a morte vem. Tendo a criação artística sempre gravitado em torno dos temas maiores do Amor e da Morte, signos das duas obras que respondem ao título *Tous les Matins du Monde*, não surpreende que o feminino revitalize a concepção da inspiração numa figura equivalente à da Musa: não já “o tipo de mulher-suspiro,/ que está dentro do mundo como um pássaro preso” – nem também a Musa que “Fuma. Baila. Ri-se. Sabe algo de direito,/ é múltipla na triste comunidade do leito” (Guillén, 2002: 24), mas a consorte de vida e do além da vida, dignificada e dignificadora da arte a que estende a sua influência. Mesmo que aqui ela não seja mais do que “imago”, desprovida de uma dimensão corpórea real, ela representa a realidade contumaz do amor que ofereceu a Monsieur de Sainte Colombe a possibilidade de comungar do mundo.

Marin Marais, porém, não obstante as cores e enfeites vistosos com que se apresenta, e apesar de propender aparentemente mais para o sentimental, rejeita a mulher na procura da música (da arte). Envolvendo-se com Madeleine, filha mais velha de Sainte Colombe, afasta-a quando tenta escutar o mestre, debaixo da sua cabana, desligando-a assim desse segredo que, no seu desespero cego, pretende extorquir. É importante notar que, desde o início, Marais aparece sozinho na trama fílmica, desprovido de ligações exteriores a este núcleo familiar, de relações a outras figuras tutelares ou inspiradoras, que não o mestre, a quem deseja operar a extracção do saber, como se, para si, a prática da criação se autonomizasse de demais referências e

prescindisse de um percurso de demanda e de provação pessoal que passa pelo Outro. Parecendo desejar, enquanto pessoa e enquanto músico, uma certa emancipação do feminino, Marais repudia a própria perda que ali o conduziu (a da voz), a que regressa só no final, depois de experienciar a humilhação e a recusa e finalmente se predispor a *ouvir*.

O mesmo não sucede com o pintor que Carlos Saura situa em Bordéus, nos anos finais da sua vida, desde sempre rodeado pelo feminino, a que presta vincada homenagem. Em *Goya en Burdeos*, tal como no romance de Mário Cláudio, Leocadia e Rosarito são as figuras que gravitam em torno do protagonista, que poucas mais convida à convivência íntima. Nesta abordagem, porém, elas mantêm com o velho doente uma intimidade afectuosa, acentuando o contraste do presente com o tempo passado, que encerra as causas da sua agitação. Relevam desse tempo a relação marcante com a Marquesa de Alba, a vida de Corte, a doença que privou o artista da audição, a concepção dos *Caprichos*, as guerras napoleónicas e a incompatibilidade gradual que veio a sentir para com os cortesãos e as figuras de proa da sociedade espanhola. É assim que, ao mesmo tempo que transpomos a entrada para a habitação de um Goya exilado e doente, mas ainda activo enquanto criador, atingimos o umbral para a sua vida pretérita.

Os primeiros minutos de *Goya en Burdeos* são, à semelhança do filme anterior, fundamentais para a definição da leitura biográfica apresentada pelo realizador: rente à terra, sob um foco avermelhado, a câmara avança lentamente, até abranger a cabeça truncada de um touro, os instrumentos de matança, e alcançar a sua carcaça, arrastada pelo solo e elevada num cadafalso, onde fica por momentos, em oscilação. Em todo este cenário, cuja crueza é intensificada pelo tom insistente da lente, não existe presença humana de que nos apercebamos. Finalmente, a câmara aproxima-se do cadáver animal, até que no lugar das suas entranhas se molda a cabeça de um homem: Goya, já velho, deitado na cama de Bordéus. Esta é uma das técnicas mais abundantemente utilizadas, ao longo do filme: a transição entre tempos, espaços e personagens é dada por imagens que se sobrepõem e confundem, até que voltam gradualmente à nitidez. Ou então os espaços tornam-se contíguos e dilatam-se, combinando participantes do presente e do passado – sem que entre eles se dê qualquer interacção (com uma

excepção³⁰). Noutros casos, a voz venerável do pintor liga o mosaico narrativo, guiando-nos aos lugares marcantes da sua memória.

Nesta cena inicial, somos da opinião de que o tema taurino faz mais do que interpelar um dos conjuntos das estampas de Goya (*Tauromaquia*) ou aquela que é uma das componentes culturais mais características de Espanha. Julgamos esboçar-se aqui uma primeira alusão aos corpos humanos grotescamente desmembrados pela guerra com os exércitos de Napoleão e pelas contendas civis que a sucederam, que se disporão ao nosso olhar, no palco final da memória do pintor. Antes disso, contudo, no decorrer do filme, a penumbra dos cenários interiores é completada com uma projecção invariavelmente encarnada, sugerindo-nos o sangue humano derramado pelos próprios homens – situação de crueldade a que Goya foi sempre sensível e a partir da qual parece ter desejado reafirmar a mensagem indignada: “homo homini lupus”. À filha ainda pequena, na Quinta de Madrid, ele ensina: “¿Quieres saber cuál es el mayor monstruo que hay en el universo? ¿No? Es el hombre, niña, que a todos los animales excede en fiereza. Los animales son inocentes de las crueldades qui cometen: obedecen a su naturaleza. En cambio, el hombre, cuando hace daño, sabe que hace daño” (Saura, 1999).

Foi justamente esta a lição que alguns dos nossos poetas recolheram da pintura goyesca, na qual *O Três de Maio de 1808* conheceu sempre uma recepção especial: “[...] l’artiste refuse le plus souvent de glorifier l’héroïsme des suppliciés par un pathos appuyé, il adopte le point de vue d’un spectateur horrifié [...]” (Bergez, 2004: 81). A propósito, seja-nos permitido desviar um pouco do nosso percurso de análise, para atestar a fortuna intertextual que este quadro tem vivido, na poesia de língua portuguesa, próxima das ilações que construímos sobre a focagem de Saura. O texto inaugurador dessa que vai constituindo já uma tradição da inspiração a partir da pintura de Goya foi a célebre “Carta aos meus filhos sobre os fuzilamentos de Goya”, de Jorge de Sena, matriz de um cruzamento protagonizado por poetas tão diversos quanto Ana Luísa Amaral (“Um pouco só de Goya: carta a minha filha”), António Osório (“Os fuzilados”) e Carlos Nejar (“Os fuzilados de Goya”). No seu longo poema testamentário, Sena denuncia a mesma crueldade humana de que a personagem de Saura se queixava, a tortura e o

³⁰ No final do filme, quando o Goya moribundo é visitado pelo seu Eu passado.

aniquilamento de seres, “Por serem fiéis a um deus, a um pensamento,/ a uma pátria, a uma esperança, ou muito apenas/ à fome irresponsível que lhes roía as estranhas” (Sena, 1999: 109). No entanto, diz, há sempre formas de prevalecer – formas infinitas, como a arte: “Estes fuzilamentos, este heroísmo, este horror,/ foi uma coisa, entre mil, acontecida em Espanha/ há mais de um século e que por violenta e injusta/ ofendeu o coração de um pintor chamado Goya,/ que tinha um coração muito grande, cheio de fúria/ e de amor” (*idem*: 110).

Se Sena insistia no sangue, na dor e na angústia seculares do mundo, não obstante a sua elevação contrastante da alegria da vida, Ana Luísa Amaral retém de Goya e do poeta português evocado “um pouco só” (ainda que transportado ao título do poema), detendo-se sobre as formas de amar e os florescimentos existentes nos nexos da vida. No momento em que invoca directamente os artistas predecessores, escreve: “Num estilo que gostava, esse de um homem/ que um dia lembrou Goya numa carta a seus/ filhos, queria dizer-te que a vida é também/ isto: uma espingarda às vezes carregada” (Amaral, 2005: 349). O poeta brasileiro Carlos Nejar, por seu lado, adopta uma posição intermédia: admitindo que “Os homens não toleram/ a consciência, nem/ se toleram como feras”; que “toda a eternidade/ é ver o instante/ que as armas nos apontam/ com seu fogo” (Nejar, 2003: 162), concede que a alma sobrevive e o sonho floresce, deixando “esta porta/ aberta/ sobre a morte” (*idem*: 163). Estes três exemplos serão o bastante para ilustrar que o apocalíptico e o grotesco da acção humana não elidem a presença da esperança, sustento do apelo que os poetas reafirmam sobre a figura que n’ *O Três de Maio* abre os braços brancos, impedindo que o espectador escuse o olhar.

Dando agora continuidade ao nosso exame da cena do matadouro e do corpo inerte do animal, no filme de Saura, parece-nos possível sustentar, numa analogia mais ousada, que este remeterá para o próprio Goya, sacrificado e condenado pela pátria – que apenas a Arte reabilitará e dignificará, muito tempo depois da morte. Também no amor, que o vermelho invoca, este homem actua pela ferocidade, como percebemos na relação com Cayetana. O seu quarto acende-se nestes tons, resgatados pela memória não apenas do sangue das arenas humanas e animais, mas também da identificação com o temperamento apaixonado do artista, revelado nas suas ambições, nos seus amores, na incompatibilidade assumida para com a corrupção – leitura que é comum aos

vários intérpretes da sua vida que temos encontrado (Valeriano Bozal, André Malraux, Ortega y Gasset, Alfonso Sanchez, Dino Formaggio).

É esta índole que se exprime, quando, no fascínio do encontro com o quadro *As Meninas*, de Vélasquez, Goya se confessa incapaz de concretizar os mesmos resultados do mestre que ladeou pela Natureza e por Rembrandt, no tributo constante que lhes dirigiu: “Yo nunca tendré la serenidad de Velázquez porque mi temperamento es más apasionado y vehemente” (Saura, 1999). Mas detenhamo-nos um pouco neste quadro, apresentado como espoleta da sua identidade artística. Perante ele, maravilhado, Goya proclama:

Durante años buscaba yo algo, no sabia el qué. Y allí estaba. Todo explicado: claro, evidente. Una revelación. ¡Ésa era la pintura que yo queria hacer! Una pintura que pareciera inacabada, ligera, con la apariencia de hacerse sin esfuerzo. Fuera de todo tiempo, espacio y lugar. ¡Y con qué delicadeza y sabiduría! Más allá de toda realidad palpable y física. Esta otra realidad, la que nace de la pintura, espejo deformante de la vida, reflexo de un instante, realidad mágica donde todo es posible (Saura, 1999).

Para lá das qualidades aqui enumeradas, importa que nos debrucemos sobre o pintor, curvado ele próprio sobre o auto-retrato de Vélasquez, incluído nesta pintura. Aquela que se pensa ser a figura do autor, desenhada na tela pelo próprio, atrai a curiosidade do homem que observa o quadro – Francisco de Goya, personagem recriada, por seu turno, por Carlos Saura. A composição *As Meninas*, recebida como manifesto artístico de Vélasquez, é louvada por Goya, a quem se podem aplicar as palavras que utiliza nesta cena para a descrever e para aclamar as coincidentes intenções da sua arte. Do mesmo modo, as suas palavras ajustam-se à imagética do filme, que parece, também ele, formar uma realidade mágica. Ao tornar visível um dos nomes ascendentes do autor dos *Desastres*, o quadro de Vélasquez activa o procedimento especular e reflexivo da “mise en abyme”, aglutinando as visões dos autores presentes na diegese com a daquele que a realiza. Através deste mecanismo, de ocorrência frequente nas que temos vindo a designar por *ficções biográficas*, os seus responsáveis deslocam o gesto demiúrgico para os que vivem já só na obra feita, mostrando que ela não se encontra terminada.

Nesta recriação fílmica, é à sua mais jovem descendente, Rosarito, que Francisco de Goya lega as confissões de homem, passando uma herança autobiográfica através de um gesto consecutivo, que exorciza as aparições do passado, lançado, para que perdure, a uma memória jovem e íntima, que se quer já de mulher. Acompanhando a transição contínua do espírito, as paredes da casa de Bordéus transformam-se em transparências, dividindo palcos temporais, espaciais, mundanos, afectivos. O fulcro de acesso a episódios passados é o quarto, quase vazio, despido de elementos decorativos, onde o pintor repousa e se deixa levar mentalmente pelas imagens que o assombram – seja apenas no silêncio do seu íntimo, que se torna imagem para nós, seja na narrativa que vai desfiando a Rosarito. Esta constitui a âncora das aparições de ameaça que o seduzem e fazem perigar, como vemos na primeira cena em que a personagem aparece, seguindo o vulto de Cayetana até à rua. Se quiséssemos uma Musa para a sua vida, encontrá-la-íamos nesta mulher, por quem chama, no leito de morte. Acerca dela, admite ter sido o seu único amor, o que não basta para que validemos uma influência feminina ascendente nos momentos criadores deste pintor, à semelhança do que acontece em *Tous les Matins du Monde*. Para Goya, a inspiração artística provém dos homens e dos quadros sociais observados, de onde retém e isola o gesto de vício, com uma intenção que podemos acreditar reformadora.

Chegados a este ponto, questionamos: tentando a afinidade de *Gêmeos* ou de *Goya en Burdeos* com a produção do pintor em que se centram, não podemos considerar-nos perante aquilo que Kibédi Varga designa por “Bildgedicht”, isto é, uma relação secundária consecutiva e interpretativa entre imagem e palavra – uma forma de “ekphrasis” mais livre (mesmo sabendo que o filme utiliza outros códigos, além do verbal)³¹? Ou, dizendo de outro modo: não podemos considerar-nos perante a ilustração da vida, a partir de uma visão de conjunto da obra, que a interpela?

No romance português, são chamados ao cenário de trabalho do artista alguns dos quadros mais emblemáticos de Goya: a *Romaria de Santo Isidro*, os *Dois e Três de Maio de 1808*, *Saturno Devorando um de Seus Filhos*, *O Sonho da Razão Produz*

³¹ “Bildgedicht se refiere más específicamente a poemas inspirados en un cuadro o un pintor; puede verse como una variación verbal libre, mientras que la ecrásis originalmente se aplicaba a una descripción exacta que pretendía, hasta cierto punto, evocar y sustituir el cuadro mismo” (Monegal, 2000: 125).

Monstros e os conjuntos dos *Caprichos* e dos *Desastres*. Parece-nos que, de entre eles, a narrativa de Mário Cláudio se construirá pela amplificação de *Saturno* e *O Cão*, que interpreta as vivências viscerais do homem-artista, deus humilhado no ermo do afecto. Saura, por sua vez, evocará sobretudo os *Desastres*, propondo-nos um paralelismo explícito entre as imagens do matadouro taurino, que inauguram o filme, e as guerras napoleónicas presentificadas no seu final. A tela que descobre ao nosso olhar o lugar de matança animal, com os apetrechos que lhe são característicos e a elevação do corpo esfolado de um touro, lembra as figuras estropiadas dos homens que viveram o suplício na frente de batalha e se viram compondo a paisagem grotesca, troncos humanos entre troncos da natureza.

Por outro lado, a insistência em imagens oníricas, em estados mentais e figuras espectrais – nos “fantasmas” de Goya, que o assaltam quando a razão não está vigilante –, impõe a incursão no inconsciente, inaugurada por este pintor; a sua destruição precursora do figurativo. A obra fílmica procura absorver, de um lado, a porosidade dos tempos na memória, agente da criação artística e da efabulação de uma narrativa de vida (contra a acção de Cronos); de outro, a imagética do próprio pintor que a protagoniza.

Com *Goya en Burdeos*, Carlos Saura acrescenta uma perspectiva ficcional cinemática às narrações da biografia de Goya, também ela parcelar no período de vida que abarca. Trata-se aqui de uma obra independente de *Gémeos*, não apenas pela sua anterioridade, mas também porque a relação entre elas foi por nós forjada, com base na personalidade que ambas elegeram como protagonista, num momento demarcado da sua vida. O mesmo já não sucede com *Tous les Matins du Monde*, película assinada por Alain Corneau, a partir da leitura do livro homónimo de Pascal Quignard.

No prefácio da sua *Theory of Adaptation* (2006), Linda Hutcheon acusa, desde logo, a tendência que, acompanhando a popularidade contemporânea das adaptações, as menoriza, o que na sua opinião decorre da valorização a que o Romantismo votou o génio criador, não obstante a sua ocorrência histórica tardia. Ainda que artes e histórias sejam universalmente reconhecidas como derivadas de outras artes e outras histórias, a revisitação directa de uma obra primeira é geralmente recebida com um descrédito ainda hierarquizador – nas palavras da investigadora: “[...] an adaptation is likely to be greeted as minor and subsidiary and certainly never as good as the ‘original’” (Hutcheon, 2006:

XII). No entanto, Hutcheon ressalva justificadamente que a adaptação não pode ser confundida com a reprodução, por comportar em si a aura do original – esse o motivo pelo qual a sua prática se difunde, como resposta ao prazer da repetição que integra a variação: “Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation; so too is change. Thematic and narrative persistence combines with material variation [...]” (*idem*: 4).

O complexo que persiste, ao ponto de parecer ter-se entranhado sem remédio na palavra “adaptação”, poderá justificar o caso que reportaremos, aparentemente ignorado das análises fílmicas de *Tous les Matins du Monde* que interpelam o livro. Nestes estudos, refere-se – porque pressuposto importante para o acto comparativo – a alegada colaboração de Pascal Quignard na escrita do argumento e na concepção da película. No entanto, é o próprio autor quem, em entrevista a Chantal Lapeyre-Desmaison, esclarece, categórico:

Je n’ai jamais été invité à voir les cinéastes filmer les adaptations qui avaient été tirées de mes romans. Je n’ai jamais été invité à voir les scènes se tourner. Je n’ai jamais été invité à voir les rushes ni à donner mon sentiment. Je n’ai jamais été invité à entendre les comédiens dire les dialogues, à voir s’ils sonnaient juste ou faux, à les remanier quand ils ne parvenaient pas à les exprimer ou à les comprendre. Je n’ai jamais été invité à voir les acteurs s’habiller, jouer, s’arrêter de jouer. Je n’ai jamais été convié à participer au montage. Tout cela m’aurait enchanté (Lapeyre-Desmaison/Quignard, 2006: 196-197).

O que concluir deste equívoco? Terá sido criado pela crença de que a proximidade ao texto original basta para caucionar a assinatura do argumento? Procurará ainda o cinema – desfeito com frequência na sua dignidade, e na sua qualidade estética, pelas imposições do comércio normalizado, de convenções de mais fácil digestão – o penhor de uma arte consagrada, a integralidade da sua *aura*? Legitimar-se-á assim na sua condição de adaptação de uma obra prévia, estigmatizado pela hierarquização a que aludimos? Emancipar-se-á, ao mesmo tempo, da imposição do autor – isto é, esquivar-se-á às suas ideias, no desejo de preservar alguma liberdade de criação, salvaguardando ainda os códigos semióticos próprios do cinema? Concretizará o factor de apropriação de uma obra primeira, sem arriscar a rasura do nome do autor, a fim de não comprometer o sucesso? Parece-nos, enfim, possível como

hipótese justificativa, a reivindicação que Hutcheon acusa no lado do produto adaptado: algo que se sabe segundo, mas não se quer secundário (Hutcheon, 2006: 9).

Conclusão: *De-mãos*

[...] se profile au fil du temps et au fil des lectures la silhouette d'un auteur (et non d'un écrivain). Et cet auteur est en train de faire à l'insu de tous et peut-être à l'insu de lui-même un autoportrait.

Chantal Lapeyre-Desmaison

Os anos mais recentes têm vindo a contradizer, de forma categórica, o parecer emitido por Jean-Yves Tadié em 1992, no ensaio *O Romance no Século XX*, de acordo com o qual:

[...] o desenvolvimento das biografias mostra que o gosto pelos destinos individuais não desapareceu: mas já não se exprime através dos romances, que deixa de parte. [...] o eu entrega-se nu, já não sente a necessidade de se mascarar por meio de uma ficção. [...] Outrora, a autobiografia acompanhava o romance [...]; agora substitui-o (Tadié, 1992: 40).

Se esta sentença poderá ter encontrado validade em décadas anteriores, hoje, num contexto de incentivo à irremissível questionação de fronteiras ou de interpenetração das artes, de amadurecimento de novas formas de expressão artística e de enfraquecimento de géneros *puros*, a compleição da biografia aceita contaminações ficcionais que não são sentidas como *máscaras* (no sentido de uma opacidade limitadora). Pelo contrário, mesmo num género como este, que trabalha e pretende dar a ver o que é da ordem do referencial, a *invenção* é, “grosso modo”, entendida como potenciando o acesso a verdades não imediatas, pela fecundidade da intuição, legitimada já enquanto parte de um método indagatório.

O advento das auto-ficções, das biografias romanceadas ou das ficções biográficas, que tanta fortuna tem conhecido nos últimos anos, radica numa subversão de limites entre a ficção e o real, ligada a uma crise da *verdade* que veio desestabilizar conjuntamente aqueles dois domínios (Dambre/Gosselin-Noat, 2001: 16). A investida da ficção na direcção do biográfico tem exercido um poder de sedução que encontramos um pouco por toda a prática artística coetânea do Ocidente. O contágio considerável que o campo do literário recebe, da parte da História, vem, aliás, sucedendo ao reconhecimento de que também o discurso histórico contém o seu quinhão de efabulação, sendo, ele próprio, uma perspectiva sobre os acontecimentos, inscrita numa mundivisão demarcada.

Comentando o sucesso de que o género biográfico goza na actualidade, Henri Godard, em “La crise de la fiction”, contesta que a narração e a leitura de vidas humanas seja somente uma forma de distracção: “Elles satisfont en nous un besoin fondamental qui est de nous servir du langage pour appréhender notre expérience dans le temps” (*idem*: 86). Na medida em que a narrativa é o nosso modo de pensar o tempo e de nos pensarmos nele, não importa que estejamos perante a recriação de uma experiência real ou fictícia, porque ambas servem aqueles desígnios. No entanto, cabe-nos questionar a ficção biográfica enquanto modalidade específica a que a literatura empresta hoje caução, pelos nomes maiores dos seus autores. O que atrai a convergência de todos eles para momentos da vida de outros artistas, através de um caminho inventivo? O que procuram, por sua vez, os leitores deste tipo de obras – ou a que necessidade(s) vêm elas dar resposta?

Para Adriana Nascimento, a estratégia concreta das obras que elaboram uma biografia pela via da ficção reside no estranhamento do protagonista reescrito, que “[...] procede à final e derradeira narração da alma [...]” (Nascimento, 2002: 111). No caso da ênfase dirigida aos “indivíduos criativos”, ela “[...] implica a criação e a homenagem do papel e da agência dos indivíduos na história – uma heresia no que à historiografia dominante diz respeito. E implica ainda a aceitação de uma relação estreita entre ‘vida’ e ‘obra’, que permite a leitura da vida na obra – uma heresia no que à teoria literária dominante diz respeito” (*idem*: 355).

Não podemos deixar de notar que a subjectividade que estrutura a narração, procurando cartografar o processo criativo, vem contrapor-se à célebre *morte* do autor,

bem como à rejeição prevalecente da historiografia face à singularidade de indivíduos excepcionais, em prol da descrição de movimentos colectivos (*idem*: 354-355). A este respeito, a quantidade de obras que têm procurado e lembrado outras personalidades artísticas poderão sugerir a tentação de nos considerarmos perante uma ressurreição do Autor, como adverte Ana Paula Coutinho Mendes, no artigo “Qui séduit qui? Vies investies au miroir de lectures croisées” (2008), em que interpreta as já numerosas ficções de conteúdo biográfico enquanto homenagens fundamentais ao enigma da literatura:

[...] il importe de souligner que ce qui, à première vue, semblait comporter un retour à l'Auteur (ou à sa figure paternelle) recèle une toute autre démarche: aussi importantes qu'elles puissent s'avérer, «malgré elles», pour l'histoire de la littérature et ses mythologies intrinsèques, ces fictions, à contenu biographique mais surtout à teneur poétique et (auto)-réflexive s'éloignent de l'hommage ou du florilège à la Littérature, en tant qu'institution et tutelle, pour se concentrer sur la littérature en tant qu'énigme et en tant que *poiesis* [...] (Mendes, 2008: 293-294).

A propósito desta mesma questão, Dominique Viart (“Essais-fictions: les biographies (ré)inventées”) frisa que o regresso do sujeito aos palcos literários tem sido efectivamente orientado para a elaboração de ficções constitutivas, herança do questionamento que a crítica dos anos 60 e 70 realizou sobre as noções de representação, autenticidade, referencialidade e coerência biográfica (Dambre/Gosselin-Noat, 2001: 331). Deslocando-nos para o campo vizinho do discurso sobre o Outro, as biografias tradicionais encontram-se ultrapassadas por tentativas de reconstituição de vidas, por textos que Viart designa como “génériquement indécidables” (*ibidem*), procedendo por evocação e por um devaneio narrativo em que o escritor inscreve livremente as suas hipóteses:

Elles n'ont pas la moindre ambition exhaustive et privilègient souvent le fragment d'existence ou tel événement, pas forcément central ni déterminant *a priori*. Elles recourent volontiers au regard décalé d'un observateur indirect et leurs auteurs ne se privent pas de laisser affleurer leur sensibilité propre, ni même parfois de la mettre en scène (*ibidem*).

A escrita que articula estes momentos biográficos tece-se como dilatação das leituras que os próprios escritores realizam sobre obras alheias, sejam elas literárias, plásticas ou musicais. Desta forma, institui-se como instrumento da reflexividade sobre o acto criativo, que sempre torna ao sujeito de que parte, envolvendo processo auto-reflexivo, responsável pela sedução dos leitores; porque cada autor refaz o Outro à sua própria imagem, explorando um jogo tensional entre a identidade e a alteridade que estimulam a criação: “Il importe donc de souligner que ces oeuvres ne recèlent pas de vestiges de l’angoisse de l’influence” (Harold Bloom): chaque narrateur refait l’autre (l’écrivain) à sa propre image, à travers l’exploration d’interrogations, implicites ou explicites, sur l’acte de création lui-même, ce mystère débordant l’auteur [...]” (Mendes, 2008: 293).

O escritor tateia-se no mapeamento de vidas criadoras; o leitor, além do interesse primário suscitado pelas biografias de figuras reconhecidas pelos cânones da arte, é aliciado pela perspectiva de alguém que é também artista (também prestigiado), lidando com o mesmo mistério fundamental – e, finalmente, seduzido pela reconstrução da História, proposta por um discurso marginal aos manuais, que não aspira a uma singularidade restritiva.

Com o eco delicado dos trabalhos publicados e dos registos históricos – documentais, testemunhais –, estas ficções biográficas conduzem um diálogo que torna aos seus enunciadores (Mário Cláudio e Pascal Quignard), mas que não prescinde do enunciatário para sustentar o seu sentido. É como se, explorando o âmago de diferentes desígnios e processos criativos, os autores procedessem à exegese da própria inspiração, numa reflexão especular, duplicadora. Visam-se as formas e fórmulas da arte; o movimento que conduz à obra; os momentos iniciáticos e de exame, em que se definem e redefinem as inclinações para a actividade criadora. Por conseguinte, não julgamos despidendo que nomes como os de Mário Cláudio e Pascal Quignard se acerquem tendencialmente, nas suas ficções, da fase da velhice, a que contrapõem personagens jovens, apadrinhadas pelo saber dos mestres, lutando com e contra esse mesmo saber. São os instantes de crise que aqui se disputam – até de perigo; as circunstâncias obscuras de provação, em que a servidão pede uma resposta. Nas palavras de Dominique Viart: “[...] l’identité du Sujet tient plus peut-être à l’événement qui le change et le révèle à lui-même – quel que soit cet événement, grave ou futile – qu’à sa persistance historique” (Dambre/Gosselin-Noat, 2001: 344).

As obras de teor biográfico que actualmente se dão à estampa corporizam uma índole de hibridez que cobiça mais do que os géneros e problemáticas nomeados: uma das suas particularidades suplementares é a dimensão ensaística, que torna porosas as práticas do escritor e do académico. Verifica-se que a desestabilização provocada pela ficção, ao interferir nas mais diversas áreas da ciência e da arte, tem sido acompanhada de uma questionação também ubíqua, própria de viragens de século, que a veia ensaística potencia. *Gémeos* e *Tous les Matins du Monde* são duas de um conjunto de obras cuja índole crítica levou já a que fossem classificadas como *ensaios-ficções* ou *ficções críticas*: “[...] cette critique littéraire qui mêle information biographique et réflexion sur l’écriture, interprétation analytique et recherche d’un projet existentiel, ou encore qui traque dans le texte les pulsions du sujet” (Dambre/Gosselin-Noat, 2001: 341).

Como tivemos já oportunidade de sugerir, esta é uma tendência verificável em toda a narrativa de ficção que chega aos nossos escaparates, sob a ascendência do híbrido, que interroga as práticas genológicas perpetuadas pela tradição e funda um novo lugar no literário. No prefácio da obra de compilação *The Modern Essay in French* (2005), Charles Forsdick e Andrew Stafford afirmam que, enquanto resposta à incerteza que rodeia as formas textuais no século XXI, o ensaio será, talvez, “[...] the quintessentially fin-de-siècle textual form” (Forsdick/Stafford, 2005: 8). De identidade tendencialmente imprecisa, esta é uma categoria genológica abrangente, proteiforme, flexível, de modo geral ancorada num pensamento reflexivo profundo, que se equilibra entre a assunção de posições pessoais e a exploração dialéctica de perspectivas diferenciadas.

Se recuarmos ao significado original da palavra “ensaio”, chegam-nos como aproximados os termos “treino”, “experiência”, “tentativa”, “prova”. Porém, e ao contrário do que estes possam sugerir, o discurso ensaístico não se sujeita a mais do que uma formulação, daí que a impressão de errância que comumente transmite deva, na verdade, assentar sobre uma base de rigor. Em “*De la plume comme des pieds: the Essay as a Peripatetic Genre*” (2005), Charles Forsdick destaca a associação do ensaio ao peripatético, bem como a indispensável mediação que o corpo nele protagoniza: “[...] avoiding the abstraction that characterises the treatise and revealing a rootedness in the everyday, it relies on the coincidence of language, philosophical reflection and bodily

sensation” (*idem*: 46). O balanço entre o corporal e o reflexivo, ancorado na observação concreta e no contacto directo, potencia o pensamento, ligando o ensaio à experiência (*idem*: 55). Assim, no envolvimento do indivíduo com o mundo, este é conhecido através do corpo, da mesma forma que o corpo se conhece através do mundo.

Na cultura de língua francesa, Pascal Quignard é um dos cultores que compõem a fileira dedicada ao género ensaístico. Mesmo que esse tom seja mais transparente em obras como os *Petits Traités*, ele perpassa todas as suas publicações, o que não impede Claude Coste de asseverar que, se Quignard pratica o ensaio, é como “à contre-coeur” (*idem*: 203). Num outro passo, completa: “L’essai, selon Quignard, est une forme mouvante du savoir, un ‘traité’ fasciné par le récit comme seul moyen efficace pour imaginer l’origine, une errance de la pensée qui vit dans la fascination de son devenir narratif” (*idem*: 205). Perseguindo com insistência as suas obsessões, o ensaio quignardiano conjuga-se na emoção de uma busca que aproxima duas solidões silenciosas: “[...] celle de l’auteur avec le sujet de sa fiction, celle du lecteur confondu dans cette trop brève osmose” (Rabaté, 2008: 91).

Chegadas as páginas finais do nosso trabalho, poder-se-á concluir que as ficções biográficas que as ocuparam serão expansões de uma teoria e poética criativas enraizadas num tempo de questionação das condições de conhecimento do sujeito e do acto de invenção artística; numa decorrente reabilitação de perspectivas subjectivistas que encontram um dos seus modos de concretização na narração da biografia de personagens referenciais, sem que se adopte o modelo genológico canónico e a exaustividade pretensamente objectiva que lhe é intrínseca. A partir da margem, e de um ponto de vista que se assume subjectivo e ficcional, reescreve-se a vida e a obra de figuras, também marginadas, que lidaram com o fenómeno artístico e provaram o seu mistério, procurado como forma de dilucidar a própria experiência criadora e de chegar a uma possível *autografia* da inspiração.

Como *Gémeos* e *Tous les Matins du Monde* comprovam, podemos hoje avaliar o fenómeno da inspiração sem a fatuidade de um século XIX ou a recusa pretensamente racional de um século XX, já não como intervenção prodigiosa e literal de um poder exterior, mas como escuta, atenção ao Outro – o que não o exime do seu encanto, nem tão-pouco do seu mistério: “La notion de l’inspiration doit se penser selon des pratiques

d'intersubjectivité, voire de pseudonymie. Elle est non pas une méthode, mais un 'art', un art du rythme et de la bonne respiration" (Sève, 2008: 6). Curiosamente, é a referência de Pascal Quignard que Marianne Massin convoca para defender que a ideia de inspiração, cumprida na sua integralidade, é uma de modéstia, e não de orgulho – pela asserção, atribuída àquele, de que a primeira lição de humildade de Sócrates terá sido negar ser o pai dos seus pensamentos: "L'idée d'inspiration, bien comprise, signifie que quelque chose dans ma pensée invente excède mes capacités et, en un sens, n'est pas 'de moi' " (*idem*: 9). É a exposição deste ponto, simultaneamente concentrado e difuso, pelos códigos da biografia, do sofrimento interrogativo do coração, que autores e leitores indagam, escrevendo e lendo na procura de Si no Outro, no achamento do (de um) Outro em Si: "Entre le portrait d'un autre et l'autoportrait, où placer la frontière?" (J.-B. Pontalis *apud* Dambre/Gosselin-Noat, 2001: 332).

É possível que a construção de ficções biográficas tenha lugar como modalidade do fenómeno da pseudonímia ou como deslocamento experimental de um ritmo próprio para um nome *outro* – um molde alheio que se prova "en abyme". Criar, além disso, a partir das figuras que sustentam outras constelações expressivas, é superar também a fantasia ideal, mas estéril, de um Jogo das Contas de Vidro, "malabarismo de virtuoso" (Blanchot, 1984: 186) concebido por Hermann Hesse no interior das fronteiras de Castália, que relega a arte para um tempo findo.

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia activa

1.1. De Mário Cláudio

CLÁUDIO, Mário (s/d. a), *Amadeo*, s/l., Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____, _____ (s/d.b),
<http://www.circuloleitores.pt/cl/artigofree.asp?cod_artigo=170806> (Consultado a 13/01/2009).

_____, _____ (1980), *Estâncias*, Porto, Brasília Editora.

_____, _____ (1986), *Guilhermina*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____, _____ (1987), *A Fuga para o Egipto*, Lisboa, Quetzal Editores.

_____, _____ (1988), *O Outro Génesis*, Lisboa, Edições Rolim.

_____, _____ (2000), *Ursamaior*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

_____, _____ (2003), *Oríon*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

_____, _____ (2004), *Gémeos*, 2.^a ed., Lisboa, Dom Quixote.

_____, _____ (2006), “Mário Cláudio: a necessidade de arrumar”,
<<http://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=3>> (Consultado a 13/01/2009).

_____, _____ (2008), *Boa Noite, Senhor Soares*, Lisboa, Dom Quixote.

1.2. De Pascal Quignard

QUIGNARD, Pascal (1991), *Tous les Matins du Monde*, Paris, Éditions Gallimard.

_____, _____ (1994), *La Frontière*, Paris, Gallimard.

_____, _____ (1995), *Le Nom Sur le Bout de la Langue*, Paris, Gallimard.

_____, _____ (1997), *La Haine de la Musique*, Paris, Gallimard.

_____, _____ (1998a), *La Leçon de Musique*, Paris, Gallimard.

_____, _____ (1998b), *Vie Secrète*, Paris, Gallimard.

_____, _____ (2000), *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard.

_____, _____ (2002), *Les Ombres Errantes – Dernier royaume*, I, Paris, Gallimard.

_____, _____ (2005), *Georges de la Tour*, Paris, Galilée.

2. Filmografia

CORNEAU, Alain (dir.) (1992), *Tous les Matins du Monde*, s/l., Film par film.

SAURA, Carlos (dir.) (1999), *Goya en Burdeos*, Barcelona, Manga Films.

3. Bibliografia passiva

3.1. Sobre Mário Cláudio

CANDEIAS, Maria de Fátima Ferreira Rolão (1995), *Um Olhar de Soslaio (Sobre 'Trilogia da Mão' e 'Tocata para Dois Clarins', de Mário Cláudio)*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

FURTADO-BRUM, M.^a Ângela Azevedo (1997), *A 'Trilogia da Mão' ou a Biografia Impura*, Açores, Departamento de Línguas e Literaturas Modernas da Universidade dos Açores.

LOURENÇO, Eduardo (1994), "Mário Cláudio – uma poética do virtual", *O Canto do Signo – Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Editorial Presença, pp. 203-208.

MARTINS, Manuel Frias (1983), " 'Estâncias', de Mário Cláudio", *Sombras e Transparências da Literatura*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 75-82.

MATOS, Joaquim (2004), *Mário Cláudio – Ficção e Ideário*, Lisboa, Caixotim.

MORÃO, Paula (1993), "Mário Cláudio" e "Ocasos do Nome, Fortunas do Texto", *Viagens na Terra das Palavras – Ensaios sobre Literatura Portuguesa*, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 151-167.

OLIVEIRA, Cristina R. Cordeiro (1995), "CLÁUDIO (Mário)", in AA.VV., *Biblos – Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*, 1, Lisboa, Verbo, coll. 1168-1169.

SARAIVA, Arnaldo (1974), *Um Texto Assim – Estudo sobre a narrativa 'Um Verão Assim' de Mário Cláudio*, Porto, Paisagem Editora.

VILAVERDE, Júlia (2004), *Pelas Margens da Memória – Uma leitura de 'Peregrinação de Barnabé das Índias' de Mário Cláudio*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

3.2. Sobre Pascal Quignard

ÁLVARES, Cristina (2001), “O literário e o irrepresentável: a escrita literária, segundo Pascal Quignard”,

<<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII/O%20LITERARIO%20%20E%20%20O%20IRREPRESENTAVEL.pdf>> (Consultado a 17/06/2009).

BONNEFIS, Philippe, LYOTARD, Dolorès (dir.) (2005), *Pascal Quignard, Figures d'un Lettré*, Paris, Galilée.

BRANDÃO, Ruth Silviano (2005), *Pascal Quignard: escrever é ouvir a palavra perdida*, «Alea», vol. 7, n.º 2, pp. 235-244.

COYAULT-DUBLANCHET, Sylviane (1996), “Sous prétexte de biographie: ‘Tous Les Matins du Monde’”, in *Des Récits Poétiques Contemporains* (Études rassemblées et présentées par Sylviane Coyault), Université Blaise Pascal – Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, pp. 183-196.

DÍEZ, Roberto Arnau (2004), ‘*Todas las Mañanas del Mundo*’: *Ejemplo de Complementariedad entre Códigos*, <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=940272>> (Consultado a 09/06/2009).

LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal (2004), *Pascal Quignard: une poétique de l'agalma*, <<http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n2/008808ar.pdf>> (Consultado a 09/06/2009).

_____, _____ (2006), *Mémoires de l'Origine: Un essai sur Pascal Quignard*, Paris, Éditions Galilée.

LAPEYRE-DESMAYSON, Chantal, QUIGNARD, Pascal (2006), *Pascal Quignard le Solitaire – Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmayson*, Paris, Galilée.

MARCHETTI, Adriano (dir.) (2000), *Pascal Quignard: La Mise au Silence*, 2000, Éditions Champ Vallon.

OGAWA, Midori (2002), ‘*La Frontière*’: *un roman selon Pascal Quignard*, <<http://www.let.osaka-u.ac.jp/france/gallia/texte/42/42ogawa.pdf>> (Consultado a 09/06/2009).

PAUTROT, Jean-Louis (2004), *La Musique de Pascal Quignard*, <<http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n2/008809ar.html>> (Consultado a 09/06/2009).

RABATÉ, Dominique (2008), *Pascal Quignard: Étude de l'Oeuvre*, Paris, Éditions Bords.

VIART, Dominique (2004), “Les ‘fictions critiques’ de Pascal Quignard”, «*Études Françaises*», vol. 40, n.º 2, pp. 25-37.

4. Obras e estudos de contextualização histórica e crítica

AA.VV. (2004), “Século XXI – Questões e Perspectivas”, *Cadernos de Literatura Comparada*, 10/11, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

- ABASTADO, Claude (1979), *Myhtes et Rituels de l'Écriture*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- ABRAMS, M. H. (1960), *The Mirror and the Lamp – Romantic theory and the critical tradition*, London, Oxford University Press.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1990), *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.
- _____, _____ (1999), *Teoria da Literatura*, 8.^a ed., Coimbra, Livraria Almedina.
- AMARAL, Ana Luísa, MARTELO, Rosa (2006), “Aranhas e musas: representações do poeta, subjectividades e identidades na poesia”, *Cadernos de Literatura Comparada – 14/15, Textos e Mundos em Deslocação – Tomo 2*, Porto, Edições Afrontamento/Instituto de Literatura Comparada, pp. 31-63.
- ARISTÓTELES (2000), *Poética*, 6.^a ed., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- AUGÉ, Marc (1995), *Los ‘No Lugares’, Espacios del Anonimato – Una antropologia de la sobremodernidad*, 2.^a ed., Barcelona, Editorial Gedisa.
- BACHELARD, Gaston (1967), *La Poétique de l'Espace*, 5.^a ed., Paris, Presses Universitaires de France.
- _____, _____ (1975), *L'Intuition de l'Instant*, s/l., Éditions Gonthier.
- BENJAMIN, Walter (1992), “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 71-113.
- BESSIÈRE, Jean, KUSHNER, Eva, MORTIER, Roland, WEISGERBER, Jean (1997), *Histoire des Poétiques*, Paris, PUF.
- BLANCHOT, Maurice (1955), *L'Espace Littéraire*, Paris, Gallimard.
- _____, _____ (1984), *O Livro por Vir*, Lisboa, Relógio d'Água.
- BLANCKEMAN, Bruno (2002), *Les Fictions Singulières – Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur.
- BLOOM, Harold (1991), *A Angústia da Influência – Uma teoria da poesia*, Lisboa, Edições Cotovia.
- _____, _____ (2003), *Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura*, Rio de Janeiro, Objetiva.
- BOWRA, Maurice (1969), *The Romantic Imagination*, Oxford University Press, Oxford Paperback.
- BOZAL, Valeriano (2002), *Goya y el Gusto Moderno*, 2.^a ed., Madrid, Alianza Editorial.
- BRETON, André (1985), *Manifestos do Surrealismo*, 4.^a ed., Lisboa, Moraes Editores.
- BRETT, R. L. (1969), *Fancy and Imagination*, London, Methuen & Co Ltd.

BRITO, António Ferreira de, "De como as musas se foram embora – Da inspiração à expiação", in MARINHO, M.^a de Fátima (org.) (2004), *Literatura e História*, Porto, Departamento de Estudos Portugueses e Românicos da FLUP, pp. 87-91.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine (1986), *La Folie du Voir – De l'esthétique baroque*, Paris, Éditions Galilée.

BUESCU, Maria Helena Carvalhão, DUARTE, João (2000), *Entre Artes e Culturas*, Lisboa, Edições Colibri/Centro de Estudos Comparatistas.

BUESCU, Helena Carvalhão (1998), *Em Busca do Autor Perdido – Histórias, concepções, teorias*, Lisboa, Edições Cosmos.

_____, _____ (2001), *Grande Angular. Comparatismo e Práticas de Comparação*, Lisboa, F.C.G./F.C.T.

CALABRESE, Omar (1986), *A Linguagem da Arte*, Lisboa, Editorial Presença.

CALINESCU, Matei (1999), *As 5 Faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo*, Lisboa, Vega.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (s/d.), *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema.

CLARK, Timothy (1997), *The Theory of Inspiration – Composition as a crisis of subjectivity in Romantic and post-Romantic writing*, Manchester and New York, Manchester University Press.

CLÜVER, Claus (2001), "Estudos Interartes: introdução crítica", in BUESCU, Helena, DUARTE, João F., GUSMÃO, Manuel (org.), *Floresta Encantada – Novos caminhos da literatura comparada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 333-362.

COELHO, Eduardo Prado (1984), "Pós-moderno, o que é?", *A Mecânica dos Fluidos – Literatura, cinema, teoria*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 295-305.

COUTO, Ana Sofia da Silva (2005), *Política e Poesia: as respostas de Aristóteles*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

COUTURIER, Maurice (1995), *La Figure de l'Auteur*, Paris, Éditions du Seuil.

DAMBRE, Marc, GOSSELIN-NOAT, Monique (dir.) (2001), *L'Éclatement des Genres au XXe Siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

DIEL, Paul (1966), *Le Symbolisme dans la Mythologie Grecque*, Paris, Éditions Payot.

ÉLUARD, Paul (1989), *Le Poète et son Ombre – Proses 1920-1952*, Paris, Seghers

FAUQUE, Jacques, ETCHEVERRÍA, Ramon (1982), *Goya y Burdeos: 1824-1828*, Zaragoza, Ediciones Oroel.

FONSECA, Luís Adão (2004), "As relações entre História e literatura no contexto da actual crise da dimensão social da narrativa historiográfica", in MARINHO, Maria de Fátima (org.), *Literatura e História – Actas do colóquio internacional*, vol. I, Porto, Departamento de Estudos Portugueses e Românicos da FLUP, pp. 267-280.

FORSICK, Charles, STAFFORD, Andrew (ed.) (2005), *The Modern Essay in French – Movement, Instability, Performance*, Bern, Peter Lang.

- FRIEDRICH, Hugo (1976), *Structures de la Poésie Moderne*, Paris, Éditions Denöel/Gonthier.
- GADOFFRE, Gilbert, ELLRODT, Robert, MAULPOIX, Jean-Michel (org.) (1997), *L'Acte Créateur*, Paris, PUF.
- GARRIGUES, Pierre (1995), *Poétiques du Fragment*, Paris, Éditions Klincksieck.
- GENETTE, Gérard (1994), *L'Oeuvre de l'Art – Immanence et transcendance*, Paris, Éditions du Seuil.
- _____, _____ (1997), *L'Oeuvre de l'Art – La relation esthétique*, Paris, Éditions du Seuil.
- GODARD, Roger (2006), *Itinéraires du Roman Contemporaine*, Paris, Armand Colin.
- HAUSER, Arnold (2000), *História Social da Arte e da Literatura*, S. Paulo, Martins Fontes.
- HEIDEGGER, Martin (1992), *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70.
- HORÁCIO (s/d.), *Arte Poética*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- HUBIER, Sébastien (2003), *Littératures Intimes – Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin.
- HUTCHEON, Linda (1991), *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, London, Routledge.
- HUYSEN, Andreas (2004), *After the Great Divide – Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, London, The Macmillan Press Ltd.
- JAMESON, Fredric (1991), *El Posmodernismo o la Lógica del Capitalismo Avanzado*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- JÚDICE, Nuno (2005), “Questões teóricas”, *O Fenómeno Narrativo – Do conto popular à ficção contemporânea*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 15-35.
- KOSSAIFI, Christine (2006), “Une Épreuve Délicieuse. L'expérience ovidienne de la vieillesse en exil dans les *Tristes* et les *Pontiques*”, in MONTANDON, Alain, PITAUD, Philippe (orgs.), *Vieillir en Exil*, Clermont-Fernand, Presses Universitaires Blaise Pascal/C.R.L.M.C., pp. 137-160.
- KRIEGER, Murray (2007), “Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação – e a exasperação – da ‘ekphrasis’ enquanto assunto”, in BASÍLIO, Kelly, (coord.), *Concerto das Artes*, Porto, Campo das Letras, pp. 133-163.
- KUNDERA, Milan (1997), *Os Testamentos Traídos*, 2.^a ed., Porto, Asa.
- _____, _____ (2002), *A Arte do Romance*, 2.^a ed., Lisboa, Dom Quixote.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc (1978), *L'Absolu Littéraire – Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.

_____, _____ (1980), *Je Est Un Autre – L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil.

_____, _____ (1998), *Pour l'Autobiographie – Chroniques*, Paris, Éditions du Seuil.

LIPOVETSKY, Gilles (1989), *A Era do Vazio – Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, Lisboa, Relógio d'Água [1983].

_____, _____ (2007), *A Felicidade Paradoxal – Ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*, Lisboa, Edições 70.

MARINHO, M.^a de Fátima (1999), *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras.

_____, _____ (2004), “O discurso da História e da ficção: modificação e permanência”, in MARINHO, Maria de Fátima (org.), *Literatura e História – Actas do colóquio internacional*, vol. I, Porto, Departamento de Estudos Portugueses e Românicos da FLUP, pp. 351-363.

_____, _____ (2005), *Um Poço sem Fundo – Novas reflexões sobre Literatura e História*, Porto, Campo das Letras.

MENDES, Ana Paula Coutinho (2008), “Qui séduit qui? Vies investies au miroir de lectures croisées”, in MODRZEJEWSKA, Krystyna, *L'Art de Séduire dans la Littérature Française*, Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, pp. 285-299.

MITCHELL, W. J. T. (1986), *Iconology – Image, Text, Ideology*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

MORÉAS, Jean (1886), “Un manifeste littéraire”, <http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886_moreas.html> (Consultado a 17/06/2009).

MORIN, Edgar (1977a), *Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo – I, Neurose*, 4.^a ed., Rio de Janeiro, Forense-Universitária.

_____, _____ (1977b), *Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo – 2, Necrose*, Rio de Janeiro, Editora Forense-Universitária.

NASCIMENTO, Adriana (2002), *Biografias Romanceadas: a História Contada como Delírio*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

NAVES, Carmen (1994), “La literatura. La ciencia de la literatura. La crítica de la razón literaria”, in VILLANUEVA, D., (coord.), *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus Ediciones, pp. 19-43.

PAZ, Octavio (1956), *El Arco y la Lira: El poema. La revelación poética. Poesia e historia*, 1.^a ed., México, Fondo de Cultura Económica.

_____, _____ (1991), *Children of the Mire – Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press.

PLATÃO (2001), *A República*, 9.^a ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

PLATON (1956), *Íon – Ménexène – Euthydème*, 3.^a ed., Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres».

- RAYMOND, Marcel (1978), *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Librairie José Corti.
- ROCHA, Clara (1992), *Máscaras de Narciso – Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Livraria Almedina.
- ROUSSET, Jean (1954), *La Littérature de l'Âge Baroque en France – Circé et le Paon*, Paris, Librairie José Corti.
- SEGRE, Cesare (1999), *Introdução aos Estudos Literários*, Lisboa, Editorial Estampa.
- SÈVE, Bernard (2008), “Renaissance d'un concept: l'inspiration philosophique”, <<http://www.laviedesidees.fr/Renaissance-d-un-concept-l.html>> (Consultado a 09/06/2009).
- SHELLEY, Percy Bysshe (2001), *Defesa da Poesia*, 4.^a ed., Lisboa, Guimarães Editores.
- SOJCHER, Jacques (1976), *La Démarche Poétique*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- STEINER, Wendy (1982), *The Colors of Rhetoric – Problems in the relation between modern literature and painting*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- _____, _____ (1988), *Pictures of Romance – Form against context in painting and literature*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- TADIÉ, Jean-Yves (1992), *O Romance no Século XX*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- VALÉRY, Paul (1960), “La conquête de l'ubiquité”, *Oeuvres*, II, Paris, Gallimard, pp. 1284-1287.
- _____, _____ (1995), *Discurso sobre a Estética – Poesia e Pensamento Abstracto*, Lisboa, Vega.

5. Estudos sobre Pintura, Música e Cinema

- AA.VV. (2006), “Poesia e Música”, *Relâmpago*, n.º 19, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava.
- AA.VV. (2007), “Poesia e Outras Artes – Do Modernismo à Contemporaneidade”, *Cadernos de Literatura Comparada*, 17, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.
- BAZIN, André (1975), *Qu'est-ce que le Cinéma?*, s/l., Éditions du Cerf.
- BERGEZ, Daniel (2004), *Littérature et Peinture*, Paris, Armand Colin.
- BERRIO, Antonio García, FERNÁNDEZ, Teresa Hernández (1988), *Ut poesis pictura*, Madrid, Editorial Tecnos.
- BRUNEL, Pierre (1997), *Les Arpèges Composés – Musique et Littérature*, Paris, Éditions Klincksieck.
- CLERC, Jeanne-Marie (1997), “L'adaptation cinématographique comme pratique sociale et culturelle – l'exemple français”, in MONTCLAIR, Florent (dir.), *La Littérature et les Arts*, vol. 1, Besançon, Centre UNESCO d' Études pour l' Éducation et l' Interculturalité, pp. 312-326.

_____, _____ (2007), “História de relações complexas”, in BASÍLIO, Kelly, (coord.), *Concerto das Artes*, Porto, Campo das Letras, pp. 485-517.

FORMAGGIO, Dino (1951), *Goya*, Veronesi, Arnoldo Mondadori Editore.

FRIAS, Joana Matos (2008), “ ‘Ut pictura poesis non erit’ ”, in AA.VV., *Relâmpago*, n.º 23, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, pp. 163-178.

GIMFERRER, Pere (1985), “De la novela al cine”, *Cine y Literatura*, Barcelona, Editorial Planeta.

HAGEN, Rose-Marie & Rainer (2004), *Goya*, Colónia, Taschen/Público.

HUTCHEON, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.

JAMOT, Paul (1942), *Georges de la Tour*, Paris, Librairie Floury.

LABARTHE-POSTEL, Judith (2002), *Littérature et Peinture dans le Roman Moderne – Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan.

LES, Juan A. Hernández (2003), *Cinema e Literatura – A metáfora visual*, Porto, Campo das Letras.

MALRAUX, André (1950), *Saturne – Essai sur Goya*, s/l., La Galerie de la Pléiade.

MARTELO, Rosa Maria (2008), “Quando a poesia vai ao cinema”, *Relâmpago*, n.º 23, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, pp. 179-195.

MONEGAL, Antonio (ed.) (2000), *Literatura y Pintura*, Madrid, Arco/Libros.

NEMEROV, Howard, “On Poetry and Painting, With a Thought of Music”, in MITCHELL, W. J. T. (ed.) (1980), *The Language of Images – Essays on verbal and visual representation*, Chicago and London, The University of Chicago Press, pp. 9-13.

ORTEGA Y GASSET, José (1962), *Goya*, Madrid, Revista de Occidente.

PRAZ, Mário (2007), “ ‘Ut pictura poesis’ ”, in BASÍLIO, Kelly, (coord.), *Concerto das Artes*, Porto, Campo das Letras, pp. 115-132.

ROTHKO, Mark (2007), *A Realidade do Artista – Filosofias da arte*, Lisboa, Edições Cotovia.

SANCHEZ, Alfonso E. Perez (1997), *Goya: Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura.

SANNA, Angela (2007), *Francisco de Goya*, col. «Grandes Pintores do Mundo», Firenze, E-education.it.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de (2001), “*La belle infidèle – Adaptação e fidelidade*”, <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII/LA%20BELLE%20INFIDELE.pdf>> (Consultado a 15/04/2009).

_____, _____ (2003), *Literatura & Cinema – Ensaaios, Entrevistas, Bibliografia*, Coimbra, Angelus Novus Editora.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne (2004), *Précis d'Analyse Filmique*, Paris, Nathan Université.

VASCONCELOS, Filomena (2008), *Considerações Incertas – Ensaio sobre linguagem, literatura e pintura*, Porto, Campo das Letras.

6. Dicionários e Enciclopédias

AA.VV. (1994), *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A.

MACHADO, Álvaro Manuel (dir.) (1996), *Dicionário da Literatura Portuguesa*, 1.^a ed., Lisboa, Editorial Presença.

MARCHESE, Angelo, FORRADELLAS, Joaquín (2000), *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*, 7.^a ed., Barcelona, Ariel.

SADIE, Stanley (ed.) (1980a), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 11, Macmillan Publishers Limited.

_____, _____ (ed.) (1980b), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 16, Macmillan Publishers Limited.

VIGNAL, Marc (dir.) (1992), *Dictionnaire de la Musique – La musique des origines à nos jours*, Paris, Larousse.

7. Outras referências literárias

AMARAL, Ana Luísa (2005), *Poesia Reunida: 1990-2005*, Vila Nova de Famalicão, Quasi.

COELHO, Eduardo Prado (1993), *Tudo o que Não Escrevi*, Porto, Edições Asa.

GUILLÉN, Nicolás (2002), *Antologia Poética*, Porto, Campo das Letras.

HALFON, Eduardo (2008), *O Anjo Literário*, Lisboa, Cavalo de Ferro.

HESSE, Hermann (2002), *Elogio da Velhice*, 2.^a ed., Lisboa, Difel.

JÚDICE, Nuno (2007), *As Coisas Mais Simples*, Lisboa, Dom Quixote.

JUYI, Bai (1991), *Poemas de Bai Juyi*, s/d., Instituto Cultural de Macau.

NOVALIS (2000), *Fragmentos de Novalis*, 2.^a ed., Lisboa, Assírio & Alvim.

O'NEILL, Alexandre (2000), *Poesias Completas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

OSÓRIO, António (1985), *O Lugar do Amor*, Lisboa, Moraes Editores.

_____, _____ (org.) (2003), *Antologia Poética de Carlos Nejar*, Lisboa, Pergaminho.

PAZ, Octávio (1998), *Vislumbres da Índia*, Lisboa, Difel.

PROUST, Marcel (s/d.), *Em Busca do Tempo Perdido – o Tempo Redescoberto*, vol. VII, Lisboa, Livros do Brasil.

SENA, Jorge de (1999), *Antologia Poética*, Porto, Edições Asa.

TAGORE, Rabindranath (2004), *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

WEIL, Simone (2004), *A Gravidade e a Graça*, Lisboa, Relógio d'Água.

WILDE, Oscar (2000), *O Retrato de Dorian Gray*, Lisboa, Abril/Controljornal.

ZAMBRANO, María (1994), *Os Sonhos e o Tempo*, Lisboa, Relógio d'Água.