



As representações do fantástico maravilhoso na literatura de Mário Cláudio

The wonderful fantastic representations in the literature of Mário Cláudio

Daniel Vecchio Alves

Universidade Estadual de Campinas, Campinas / Brasil

danielvecchioalves@hotmail.com

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

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

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

Keywords: Portugal; imaginary; narrative; history.

Recebido em 29 de maio de 2018

Aprovado em 11 de julho de 2018

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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