



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

[Recensão crítica a 'Ambas as Mãos Sobre o Corpo', de Maria Teresa Horta]

Joana Matos Frias

Para citar este documento / To cite this document:

Joana Matos Frias, "[Recensão crítica a 'Ambas as Mãos Sobre o Corpo', de Maria Teresa Horta]", *Colóquio/Letras*, n.º 188, Jan. 2015, p. 232-235.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

«Vítima sem defesa dos burgueses fontistas, bode expiatório dos poetas idealistas, representação do inconsciente colectivo dum povo que, indiferente a qualquer ideologia e jacobino por instinto, será republicano e deixará a sua república morrer — o «Zé Povinho», pela sua inércia, se não pela sua vocação fatalista, respondeu com radical indiferença à mensagem romântica. [...] Podemos igualmente pensar que deste modo resumiu a fraqueza permanente das estruturas socioculturais do País, denunciada ao longo das gerações românticas e pós-românticas — sempre hesitantes entre as ‘luzes’ e as ‘trevas’, por nunca terem tido, de ambas, verdadeira consciência...» (1362-63). Ironicamente trágico é que, sem essa indiferença ideológica, nem sombra de republicanismo, não é o Conselheiro menos fatalista, nem mais consciente do transe em que a nação vive, e nem, sequer, mais senhor de si. De facto, nos «excelentes croquis de Bordalo», ele só entende «chistosas alusões» (34), nada de republicanismos, e só se demora um pouco mais quando a *charge* atinge os «progressistas» (42-47)... O *Portugal Contemporâneo* ia até 1868, sobre que se debruça nas p. 71-77; *Os Maias* (271-83) actualizam-no em 1888, na antevéspera do desastre. Balanço-complemento destas *Memórias...* será *Lisboa 1898* (1998), entre quatro outros «estudos de factos socioculturais» dedicados ao século XX.

Na introdução, dá-se, já, resumo suficiente dos assuntos, que um índice temático cronologiza. Vamos anotando — a par de reflexões sobre teatro, ópera e seus intérpretes, literatura, música e novas lições de pintura — a iluminação eléctrica; mortes de Offenbach, Ernesto Biester, Duque de Ávila, Guilherme de Azevedo, Rodrigues Sampaio, M. A. Lupi, Marx e seus ecos em Portugal, actrizes Virgínia e Emília das Neves, Hugo, Braamcamp, D. Fernando II, Liszt, Mendes Leal, Fon-

tes, Soares dos Reis, D. Luís, Júlio César Machado, João de Lemos, Andrade Corvo, Camilo e demais; o surgimento de *O Século*; velha polémica nacional acerca das touradas, e raro momento em que o Conselheiro corrobora progressistas; o segundo centenário da morte de Pombal, «luminoso parêntesis no meio da profunda decadência da nossa Pátria» (Consiglieri Pedroso) que seria bom reavivar, e o Conselheiro, face ao Zé Povinho feito Marquês de Pombal em *O António Maria*, peregrinamente considera «ideia jocososa» (101); Borghi-Mamo, Sarah Bernhardt, Adelina Patti, Júlio Verne em Lisboa; um exemplo de teatrofone em 1885, ouvindo, à distância, por telefone, ópera do São Carlos, a conferir com «A Civilização» e seu desenvolvimento em *A Cidade e as Serras*; ligação a Paris (1887; em breve, à Exposição de 1889) via Sud Express.

Além da *selecção*, o trabalho *editorial* cumpre-se entre parêntesis rectos de esclarecimento e correcção. A construção externa da conselheiral figura torna-se, assim, mais verosímil, mas isso não bastaria, se não houvesse um domínio pleno de giros discursivos e das variáveis atmosferas oitocentistas que ninguém conjuga como José-Augusto França. Aos 92 anos, na quase centúria de títulos, é um feito a celebrar.

Ernesto Rodrigues

[O Autor segue a antiga ortografia.]

Maria Teresa Horta
AMBAS AS MÃOS SOBRE
O CORPO

Lisboa, Publicações Dom Quixote / 2014

A reedição da primeira obra em prosa de Maria Teresa Horta parece justificar antes de tudo um reequacionamento de circunstâncias histórico-políticas, cultu-

rais e histórico-literárias que em grande medida traçam as diferenças flagrantes verificáveis nas esferas da recepção entre 1970 e 2014. Isto porque, no plano da produção, segundo o depoimento da autora, não houve propriamente uma revisão do texto, mas apenas a alteração de «duas ou três palavras, sem nenhuma importância». No ano da primeira publicação de *Ambas as Mãos sobre o Corpo*, a obra de Maria Teresa Horta contava com cerca de uma década de existência e quase uma dezena de livros de poesia. Logo depois, teria destaque o decisivo *Minha Senhora de Mim*, vindo a lume no ano seguinte (1971), e seria o tempo das três Marias e das suas *Cartas*, apesar de uma das outras Maria ter já publicado, em 1969, o também determinante *Maina Mendes* — obra fundamental da ficção portuguesa da segunda metade do século XX —, acompanhado nesse mesmo ano por *A Noite e o Riso*, de Nuno Bragança.

No contexto da obra de Maria Teresa Horta, portanto, *Ambas as Mãos sobre o Corpo* parece à partida ter ocupado um lugar ingrato, uma vez que se situa, do ponto de vista cronológico, imediatamente antes do impacto poético causado pela invulgaridade temático-discursiva de *Minha Senhora de Mim*, na sua revisita invertida e subversiva da lírica trovadoresca e cortês, e do impacto histórico, político e jurídico (estético, só mais tarde) que a publicação das *Novas Cartas* provocaria no censurado panorama artístico português. A ingratidão do lugar talvez possa ser revista, porém, à luz de uma função mediadora: *Ambas as Mãos sobre o Corpo* desempenharia, neste caso, uma espécie de papel de dobradiça entre a dicção lírica de *Minha Senhora de Mim* e o discurso híbrido das *Novas Cartas*, assumindo assim uma posição enunciativa nuclear na obra da escritora e ocupando um espaço diferenciado na ficção portuguesa contemporânea.

Nas páginas desta revista, em 1971, Eduardo Prado Coelho alertava os leitores do livro de Maria Teresa Horta para a necessidade de se prepararem para encontrar «um belo romance, inteligentemente arquitectado, e densamente estruturado», elegendo-o como um dos mais inovadores da literatura da época, e sugerindo que o texto exigia uma «*leitura produtiva*». Em tempos áureos de *nouveau roman* e da estética da recepção alicerçada na figura do leitor cooperante, os termos convocados por Prado Coelho visavam, naturalmente, enfatizar o carácter inovador, do ponto de vista discursivo-genológico, que o texto de *Ambas as Mãos sobre o Corpo* parecia assumir no panorama literário português da época, mesmo que esse panorama contasse já com obras romanescas bastante surpreendentes, como as de Vergílio Ferreira, ou as já mencionadas de Maria Vello da Costa e de Nuno Bragança, mas também, desde a década anterior, com a ficção breve de Fiama Hasse Pais Brandão ou de Maria Gabriela Llansol — então estreada com os desconcertantes contos de *Os Pregos na Erva* —, a par da do Herberto Helder de *Os Passos em Volta*.

Efectivamente, *Ambas as Mãos sobre o Corpo* começa por evidenciar essa arquitectura inteligente e essa estruturação densa a que Prado Coelho alude, ao construir-se com base numa ordenação sistemática das suas três partes e numa divisão quase obcecadamente coesa das respectivas secções/capítulos, todos nomeados a partir de substantivos concretos ou abstractos, e devidamente antecédidos do artigo definido, numa progressão semântico-lexical muito subtil, que parece fazer avançar a promessa da narrativa de uma inicial atmosfera leve («A Piscina», «O Ócio», «O Banho») para um campo intensificadamente marcado pela disforia («O Medo», «O Vazio», «A Morte», «O Desespero»). A interrupção do pro-

cesso substantivo verificando-se apenas por uma vez em cada uma das três partes de que se compõe o livro, numa repetida espécie de *intermezzo* intitulada «Movimentos». Em rigor, um tal processo de intitulação vem apenas manifestar a um nível macrotextual o traço mais flagrante da composição discursiva do «romance» (assim mesmo, entre aspas, como se ao crítico fosse vedada a certeza de integrar a obra dentro dos limites do género anunciado na capa desta edição): trata-se de um texto que permanentemente escapa à possibilidade ou à vocação narrativa a que a ficção mais canónica aspira, uma vez que suprime quase por completo o tempo enquanto elemento estruturante do conteúdo e da expressão, organizando-se ao invés em torno de sequências lírico-descritivas — para o que muito contribui a estrutura reiterativa e redundante do discurso, a contrariar a progressão própria da prosa — que convertem a obra numa complexa sucessão daquilo que a narratologia designaria simplesmente por *pausas* (mesmo que, como assinalou Eduardo Prado Coelho, pareça que o livro nos conta «a história de uma transformação»).

Quer dizer, lá onde a narrativa prototípica geraria acontecimentos que se sucedem no tempo e que aqui e ali são interrompidos por um qualquer factor suspensivo da temporalidade exterior, em *Ambas as Mãos sobre o Corpo*, como em muita da melhor ficção dos séculos XX-XXI desde Woolf, Joyce, Proust ou Faulkner, interrompe-se a pausa para introduzir um brevíssimo movimento, um quase imperceptível acontecimento. Assim se desconstrói de facto o horizonte de expectativas do leitor, apresentando-lhe um «romance» que suprime uma boa parte dos traços prototípicos do género: a criação de acontecimentos na linha temporal, a construção das personagens a partir de um estado de individualização primordial

assente no nome, a interacção das personagens em sequências dialógicas, ou a presumível omnisciência do narrador heterodiegético.

É graças à negação de todos estes traços distintivos que hoje é possível perspectivar-mos *Ambas as Mãos sobre o Corpo* como um anúncio do diálogo explícito que a autora viria a promover com Clarice Lispector no seu *A Paixão segundo Constança H.*, já de 1994, ainda que o livro de Maria Teresa Horta inverta/subverta a lógica discursiva e de focalização proposta por Clarice em *G.H.*, de 1964. Isto é: o lugar da narradora em *Ambas as Mãos sobre o Corpo* poderia definir-se a partir de uma única frase que encontramos na página 43 desta edição: «A mulher está atenta à sua própria ausência» (lá onde, na obra de Clarice, teria de se ler «A mulher está atenta à sua própria presença»). Em grande medida, nesta aventura da escrita que nunca desiste de ser, concomitantemente, uma escrita da aventura íntima (o que talvez explique que Urbano Tavares Rodrigues, por exemplo, tenha considerado Maria Teresa Horta a Maria que mais se aproximou na ficção do estilo de Marguerite Duras), a narradora está sempre atenta à sua própria ausência perante a diegese (mas não ao nível enunciativo), praticando uma radical focalização externa sobre a (quase) única personagem em cena, e assumidamente convertendo a narração — e com ela a leitura — num exímio exercício de *voyeurismo* — «Sem se saber vigiada a mulher aguarda» (79) —, que obriga o discurso a modalizar-se num registo sempre hipotético: «quem sabe», «quem sabe».

Naturalmente, para o leitor de 2014, a significação ético-política do texto de 1970, alicerçada sobretudo nas notações sensoriais, sensuais e erótico-sexuais que reconhecidamente caracterizam a totalidade da obra de Maria Teresa Horta,

não pode produzir o mesmo impacto que nesses «tempos de negrume, de falta de liberdade, de censura», «de opressão», em que cada livro era, nos termos da própria autora numa entrevista recente, «um modo de denúncia, de resistência» ao sistema ditatorial vigente. Mas talvez por isto mesmo o leitor de 2014 possa estar mais atento àquilo que faz de *Ambas as Mãos sobre o Corpo* uma obra singular no panorama da ficção portuguesa contemporânea, independentemente das suas preocupações temáticas mais flagrantes: eis um texto que se assume como lugar de problematização da complexidade do vínculo entre o discurso e a narrativa, através de uma muito invulgar relação focal entre o/a narrador(a) e a(s) sua(s) personagem(ns). E talvez o facto de este «romance» se apresentar como um problema e não como uma resolução explique que a sua organização de efeito fragmentário (sublinho: *efeito*) se inscreva com toda a pertinência nestas palavras de Gonçalo M. Tavares: «O fragmento é um lugar pequeno onde o espanto tem espaço. [...] só o corte provoca alegria entre o sítio da ferida e o sítio onde algo novo recomeça» (*Biblioteca*, Porto, Campo das Letras, 2004, p. 14).

Joana Matos Frias

[A Autora segue a antiga ortografia.]

Mário Cláudio

RETRATO DE RAPAZ

UM DISCÍPULO NO ESTÚDIO DE
LEONARDO DA VINCI

Lisboa, Publicações Dom Quixote / 2014

O último romance de Mário Cláudio, *Retrato de Rapaz*, inscreve-se na senda de escrita que o autor tem vindo a trilhar, centrando-se o entrecho na vida de uma

personalidade histórica, alguém que já conhecíamos porque faz parte do nosso património cultural coletivo, numa característica que se constitui, porventura, como umas das marcas essenciais do idelecto do autor. Depois de nos ter oferecido as biografias romanceadas de Amadeo de Souza-Cardoso (*Amadeo*, 1984), Guilhermina Suggia (*Guilhermina*, 1986), Rosa Ramalho (*Rosa*, 1988), Fernando Pessoa (*Boa Noite, Senhor Soares*, 2008), Camilo Castelo Branco (*Camilo Broca*, 2006), traz-nos agora a figura daquele que foi o maior génio do Renascimento, Leonardo da Vinci.

Mais do que a recuperação de factos ou de acontecimentos históricos, mesmo estando amiúde presentes na narrativa, a obra de Mário Cláudio constitui-se antes de mais como aquilo que poderíamos designar, recuperando uma expressão do universo da música, tão caro ao autor, uma variação a partir de um tema. Com efeito, apesar de o entrecho se construir em torno de uma personagem histórica, nele não perpassa qualquer obsessão com a transmissão de factos ou conhecimentos datados e certificados pela historiografia. Ao invés, o texto ficcional surge como a representação subjetiva que o autor tem dessa personalidade e do seu tempo, silenciando ou aflorando certos aspetos, iluminando outros. A assunção de um olhar parcial a partir do qual se dá a conhecer a existência de Leonardo da Vinci está desde logo expressa no título, que relega para segundo plano o génio renascentista (referido apenas no subtítulo), destacando aquele que com ele trabalha e aprende, o Rapaz, de seu nome Gian Giacomo, assim elevado à categoria de protagonista da história. Do ponto de vista da construção da narrativa, este deslocar da perspetiva de análise não é inocente, deixando adivinhar não só que é através do «retrato do rapaz» que se giza o do mestre, mas