

# **TOCATA PARA DOIS CLARINS: a fotografia da memória**

Maria Theresa Abelha Alves

## **Resumo**

O artigo "*Tocata para dois clarins*<sup>1</sup>: a fotografia da memória" apresenta o romance de Mário Cláudio como uma crítica abordagem dos mitos passados e recentes que estruturaram o ser lusitano. Ilumina, também, o dialogismo de uma narrativa irônica que ao fotografar um tempo reproduzindo-lhe o discurso, o *logos*, fissura a *ratio* sobre que assenta a ideologia dessa época.

## **Résumé**

L'article "*Tocata para dois clarins: la photographie de la mémoire*" présente le roman de Mário Cláudio comme une approche critique des mythes passés et récents qui ont structuré l'être lusitanien. Il éclaire aussi le dialogisme d'un récit ironique qui, en photographiant un temps qui lui reproduit le discours, le *logos*, fissure la *ratio* sur laquelle s'appuie l'idéologie de cette époque-là.

Num romance que oferece um painel da sociedade portuguesa, através da rememoração de acontecimentos históricos, ideologicamente programados para habitarem o imaginário lusitano, (acontecimentos relacionados à proto-história portuguesa - invasões de bárbaros e mouros -, relacionados à pré-história - Reconquista e fundação do reino -, relacionados à história passada - conquistas dos primeiros soberanos, descobrimentos marítimos, ação de Pombal - e relacionados à história recente - Estado Novo, 25 de abril, independência das colônias ultramarinas) e de crenças manipuladas a fim de respaldarem o rosto de um Portugal "assinalado" (Cristo em Ourique, Santo Antônio em Lisboa e a Virgem em Fátima), Mário Cláudio propõe um diálogo com a História, diálogo que se atualiza como um "esforço de recriação"<sup>2</sup>.

Reconhecendo que cada intérprete fotografa a realidade criando dela imagens que retém na memória, afirmando, pois, o sujeito face ao acontecimento, o escritor vale-se de dois narradores principais - Antônio e Maria - que recordam, interfaciados com a saga portuguesa, fatos de suas vidas particulares.

Os dois narradores, vivendo o contemporâneo com um certo desgaste de esperanças, tendo como paradigma para o hoje o tempo de Salazar, quando eram "as ruas asseeladas, a ordem dominava tudo, ritmava-se o convívio, como deve ser, pelo respeito recíproco" (p.139), mensuram a atualidade que não conseguem acompanhar, uma vez que se espantam com o que traz, "ao fim da tarde, o noticiário televisivo" (p.194), ao folhearem, freqüentemente, álbuns de fotografia (do casamento, da lua-de-mel, do filho que geraram) que lhes permitem acionar a lembrança e rever o tempo.

A suspensão das imagens, enquadradas pela "Kodak, em pleno Terreiro do Paço" (p.77), traz ao casal o espaço do amor e sua música, a tocata que o celebrou e cujos acordes embalaram sentimentos, alegrias, tristezas e tragédias da vida compartilhada.

A história do casal constrói-se folhetinescamente, e nela se ouvem ecos das minhotas novelas do século passado, tocata que, talvez, Camilo gostasse de assinar. Há o romântico encontro do par, sob a lua-cheia, após um concerto no Palácio de Cristal, ao qual se seguiram colóquios à janela, cartas e presentes. Há a ritual queima das missivas trocadas durante o namoro, nas vésperas do enlace matrimonial, a fim de, nas cinzas, resguardar da curiosidade alheia o amoroso discurso. Há uma recepção de casamento, servida pela confeitaria da moda, antecedida, porém, de discussões sobre os possíveis rombos nas finanças. Há a doce espera do filho e a comemoração do batizado do mesmo. Todo esse enredo "cor-de-rosa" marcaria mais uma inconseqüente

história romântica se não fosse o tempo em que ela transcorre: o mesmo da consolidação do ideário do Estado Novo.

O dialogismo da narrativa imbrica os valores da burguesia, metonimizadas pelo par romântico (e não poderiam ser outros os valores de referência do salazarismo), ao espaço social e político português e, ainda, conjuga este espaço com o macrocosmo universal polarizado entre as forças do Eixo e as dos Aliados. O romance sentimental, fio condutor da narrativa, comprova que "nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história"<sup>3</sup>. Do embate das duas legendas - a familiar e a social - o romance esclarece que o subjetivo e o objetivo acabam por se complementarem e que a instância narrante não se pode omitir do juízo histórico pois, na verdade, são os valores individuais que manipulam a seleção e a organização históricas, já que "toda enunciação supõe seu próprio sujeito"<sup>4</sup>.

Sem se darem conta de que foram títeres manipulados pelo regime totalitário, como o foram os demais portugueses de seu tempo, António e Maria são as vozes monologantes através das quais se patenteia o projeto ditatorial que intercepta a comunicação. Donos do discurso, cada um deles é narrador em três capítulos, só no último se juntam, numa tocata em dueto. O último capítulo é, precisamente, aquele em que se narra a morte de Salazar e se celebra, por conseguinte, a restauração do diálogo. Ao lado dos monólogos dos narradores, outros indícios há da falta de circulação de idéias durante o Estado Novo: o isolamento e a endogenia em que Portugal vivia, quando os jornais e as rádios só documentavam as efemérides nacionais; as precárias notícias da guerra que chegavam aos portugueses; as notícias desconstruídas sobre a doença de Salazar; o fato de este "ignorar [...] o seu afastamento, da ribalta política, a avaliar por uma entrevista, particularmente difundida, que concedera a *L'Aurore*" (p.192). Evidentemente, a carência de notícias concretas facilitaria a alienação dos portugueses dos reais problemas nacionais ou estrangeiros e, em contrapartida, proporcionaria a difusão rápida de um programa ideológico, que é resumido, com mestria, no capítulo segundo cujo narrador é o Sistema.

O discurso do regime, que no romance se expõe, ilumina uma entimêmica tendência que consistia no eliminar qualquer traço individual em nome de um genérico que identificasse todos os portugueses, igualando-os, sob os nomes tutelares de Nação, Pátria, Grei. Mitificado, este Portugal coletivo é a Lusitânia tradicional, folclórica e histórica, berço dos heróis voltados para a dilatação da fé e do império. Da linhagem de D. João I, D. Henrique e D. Manuel seria o Senhor Presidente do Conselho o mais recente herdeiro. Com o eleatismo de um retrato do país para sempre fixado, convivia o heurético programa ideológico cuja pedagogia consistia em fazer o povo descobrir por si mesmo

a "verdade" que lhe queriam inculcar, através do método de ensinar impressionando. A Exposição do Mundo Português, a que António e Maria visitam em sua viagem de núpcias, está na origem dessa intencional propedêutica. Desse programa didático se subtrai toda a mentira ideológica que escondeu o conservadorismo sob a capa da modernidade patriótica, criando o mito da pobreza honrada e feliz, abençoada pela Senhora de Fátima (p.39).

Rememorando esse tempo e a propaganda ideológica incutida em ambos, António e Maria selecionam fotografias de sua aventura pessoal e, com elas, fornecem *flashes* historiográficos, filtrados, reformulados e ultrapassados pelas águas de Mnemósine, transformados, portanto, em ficção. Pela escolha da fotografia, no que ela tem de "particular absoluto" e de "contingência soberana", reencenam a "Ocasão, o Encontro, o Real, na sua infatigável expressão"<sup>5</sup>, de modo que a ficção e a realidade se mesclam na harmonia dessa *tocata* que é o romance. Não se deve olvidar que "a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia"<sup>6</sup>.

Demorando os olhos sobre as fotos, os narradores são induzidos a pensar, recebendo, sem indiferença, a mensagem que delas emana, porque são documentos de amor e, são, também, induzidos a receber a lição política que delas emerge, uma vez que é culturalmente que se interpretam os rostos, os gestos e os cenários que as enquadram, "como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que dá a ver"<sup>7</sup>.

A opção pela fotografia (as obras de Mário Cláudio sempre elegem uma forma de arte) para a fixação do período que transcorre de 1936 a 1941 se deve ao fato de se fazer presente, na imagem fotografada, a dupla conjunção de *passado e realidade*. Com isso, olhos contemporâneos, distantes de Salazar e de seu tempo, não podem negar que o monstro Estado Novo um dia esteve lá, na paisagem em que o *clique* do fotógrafo eternizou o aoristo e aprisionou Kairós.

A fotografia não é proustiana, não restitui o que o tempo ou a distância aboliram. Ela apenas confirma que o que se oferece ao olhar verdadeiramente existiu. Ela autêntica o passado que, depois, a memória, esta, sim, proustiana, incumbir-se-á de resgatar.

A sabedoria grega, reconhecendo que o sentido mais desenvolvido é o da visão, fez derivar toda *phantásia* (imaginação) de *pháos* (luz)<sup>8</sup>. Isto porque, desprovidos de *photós* (luz), os homens deixam de ver. A fotografia é a arte que cristaliza tal lapidar ciência, pois, como luminosa fonte que incide sobre o que foi, permite o olhar competente, instigando o pensar, convocando a fantasia, a imaginação, a memória. Assim, no seu diálogo com a História, os monólogos do casal constroem, memorialisticamente, um saber que visualiza os acontecimentos

a partir dos impactos por eles deixados na cúmplice vida amorosa registrada no álbum de fotografia.

Cada narrador (Antônio, Maria, o Sistema, a Coletividade) possui um estilo próprio conduzido, no entanto, por um mesmo percurso ideológico que, por via dos comentários, ora é trilhado com ufanismo, ora com desesperança.

Para ratificar (e ao mesmo tempo retificar) o percurso ideológico, o olhar intertextual é convocado no que tem de crítico. A pontuarem as diferentes falas estão frases de Salazar, versos de *Os Lusíadas* e de *Mensagem* (obras que foram lidas pelo Estado Novo como manifestos imperialistas), algumas frases das *Crônicas* de Fernão Lopes e dos compêndios didáticos da História de Portugal. Tais fragmentos têm a função de "re-enunciar de modo decisivo certos discursos cujo peso se tornou tirânico. Discursos brilhantes, discursos fósseis"<sup>9</sup>. E, ao se introduzirem na fala dos diferentes narradores geram, pela convivência, convívência e interferência de vozes, dois sentidos (um que afirma e outro que infirma a ideologia) que se interpenetram e se criticam, ressaltando o lado ambíguo de toda verdade que se pretende monológica. Assim, são questionados os símbolos e os valores da nação e o conceito épico da história, alimentado pelo culto aos heróis e soberanos, é discutido.

Se no segundo capítulo, que focaliza a montagem da Exposição do Mundo Português através da ótica do sistema, entronizam-se reis e nautas e celebram-se as esferas armilares, a cruz de Cristo e as caravelas; o penúltimo capítulo, que focaliza a desmontagem da mesma Exposição através da visão de um eu-coletivo, põe por terra, reduzindo-os a um monte de entulho, os símbolos que firmaram o retrato do país. As estátuas dos heróis, que pontificaram estrategicamente nos pavilhões da Honra, dos Descobrimentos, da Colonização, da Formação e Independência de Portugal, aparecem quebradas. Destronados estão os soberanos. As cruzes de Cristo, as esferas armilares, as caravelas exibem o papelão e a purpurina com que foram feitas, desvelando, pois, a sua ficção. No espaço encomiástico das lusas glórias, passeiam famintos cães abandonados, em meio à lama acumulada. As palavras que confirmaram o ufanismo - Mar, Portugal, Triunfo, Pátria - também foram jogadas no chão, assim como o foram os versos laudatórios de *Os Lusíadas*.

Na visualização de seus mitos como estátuas quebradas, no olhar a ruína em que se transformou a Exposição - emblema do país -, o eu-coletivo observa o estilhaçar do espelho no qual sempre viu seu rosto refletido. O tom nostálgico do capítulo sublinha que sem mares, caravelas e impérios os portugueses não se reconhecem.

Do contraponto dessas duas vozes - a do Sistema e a da Coletividade que o faz (re)percutir - subjaz o questionamento que poucas vozes dissidentes, no universo da narrativa, ousaram

fazer ao inquirirem, apesar da presença de um "agente da polícia de informação" (p.77), "E de que nos serve este espetáculo, se o preço do bacalhau não pára de subir?" (p.77). Questionamento que faz sorrir o filho de António e Maria "enquanto a Emissora Nacional ia transmitindo, com notável regularidade, excertos do mais recente discurso de Sua Excelência, o Senhor Presidente do Conselho, Doutor António de Oliveira Salazar" (p.109), riso que está no desejo dos pais mais que na boca do filho.

Pertencentes a "uma juventude que consentiu em pautar-se, nada mais, pelos padres que [lhes] impunham" (p.13), os protagonistas, em latência discordantes do regime, só marginalmente e no viés de suas lembranças, deixam escapar as notas dissonantes à *focata* que o sistema regeu uníssonas.

Na aventura de Júlio e Lídia - os novos viajores - é que a dissonância é mais contundente. O romance da mlope irmã de Maria que "teimava em atestar, por bravata, um lorgnon impertinente, a tudo quanto lhe passasse ao alcance da vista" (p.13) não foi "cor-de-rosa". Antes cinzento e penumbroso quanto o próprio tempo em que transcorreu. Marcado por um duplo êxodo, da cidade do Porto para os campos transmontanos e destes para o interior de Angola, a aventura de Júlio e Lídia é o símbolo da propaganda do governo que, necessitando de colonos no Ultramar, fazia os homens acreditarem serem exploradores vindos ao mundo num outro século (p.127).

Com a visão eurocêntrica de que os africanos não poderiam viver sem a ajuda portuguesa (p.136), a família enraiza-se em Angola, lá frutifica e prospera. Ao perceber a falência dos preconceitos europeus que trouxe na bagagem, juntamente com o piano alemão, a família vê acirrar-se os ânimos dos nativos na Guerra Colonial e, então, é forçada à inglória viagem de retornados.

Tocata de dor, composta em tom menor, esta viagem - ao contrário de *Os Lusíadas* onde a história pátria era recitada para qualificar os portugueses perante os olhos africanos - relata, como um conto maravilhoso, a "historinha" de D. Manuel para distrair a criança, remetendo para o terreno do fingimento ficcional a saga marítima que o Venturoso deu ao mundo.

*Tocata de dor, focata de réquiem*, a viagem de retorno promove a leitura de toda (des)ventura imperialista, do sonho do éden encontrado ao pesadelo de sua definitiva perda, que se traduz por solidão, doença e morte, na "quimera de toda África Portuguesa, cansiosamente edificada, por décadas, entre o odor do suor concentrado e do *whisky* energeticamente mexido [que] se extinguiu, a lume brando, como se não houvessem partido, alguma vez, as caravelas de fósforo da descoberta" (p.163).

O título do romance é motivado pela alternância estrutural do narrado: aventura gloriosa de António e Maria / desventura de

Júlio e Lídia; montagem/desmontagem da Exposição do Mundo Português; Portugal / Europa; Portugal / África; paz / guerra; passado / presente; individual / social; fato / ficção.

De um lado, a narrativa sublinha as características da *tocata* no que tal forma musical tem de vivacidade e virtuosismo no não repetir partes e no não desenvolver temas. A essa *tocata* servem de instrumentos António e Maria e de motivo melódico a história sentimental de que são protagonistas, a qual se desenvolve progressivamente no tempo (do enamoramento ao batizado do filho) com vivacidade e leveza. De outro lado, o título do romance remete para as fanfarras solenes, escritas para instrumentos metálicos de sopro. A essa outra *tocata* servem de clarins os dois outros narradores, o sistema e a coletividade. À fanfarra de clarins, *tocata* para emitir sinais ou celebrar feitos militares corresponde, no romance, a frase musical composta por retalhos de discursos de Salazar, pedaços da história pátria tal como fora fixada pelos compêndios didáticos, reproduções de chaves da época que, em conjunto, funcionam como *shifters* de escuta<sup>10</sup> ou indicadores de testemunho, objetivando a veracidade do discurso, sua legitimidade.

O romance, ora pela voz de António, ora pela de Maria, vinca os dois sentidos de *tocata*: o sentimental e o cívico ao conjugar os gemidos dos corpos em cio na noite do casamento aos "agudos da melodia metálica" de uma "Europa desmembrada" (p.65), e ao reconhecer que a agonia de Salazar anunciava o fim de "um texto musical estridentíssimo" (p.191) que marcara a vida conjugal de ambos.

Ao matizar os discursos memorialistas de António e Maria (personagens que não foram excessivamente caracterizadas para funcionarem como figuras emblemáticas de um tempo) com os discursos do regime e da coletividade, evidencia-se a eficácia do sistema sobre a mentalidade do povo. Da interação das diferentes vozes salta, numa cambalhota de gênio, toda a ironia de um texto que, na fotografia da casa portuguesa, vê "um circo inesperado, composto de heteróclitas peças" (p.156), com "uma múmia escanzelada" (p.193) no centro.

Com as agudas notas dessa ironia é que os clarins, em sua fanfarra musical, driblam a regência e denunciam a fanfarronada, a mentira que por tanto tempo anestesiou um país, fazendo-o acreditar numa odisséia de armas e barões assinalados que a excêntrica visão pós-moderna mostrou não passar de ópera *buffa*.

## **Notas**

1. CLÁUDIO, Mário. *Tocata para dois clarins*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
2. ARON, Raymond, apud, LIMA, Luís Costa. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p.26.
3. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.223.
4. BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.20.
5. BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1981, p. 17.
6. Idem, *ibidem*, p. 51.
7. Idem, *ibidem*, p. 85.
8. CHAUI, Marilena. "Janela da alma, espelho do mundo". In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.35.
9. JENNY, Laurent et alii. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979, p.44.
10. BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Op. cit., p. 146.