

Sobre o corpo como fronteira entre o real e o virtual: alguns aspectos de luto e jogo na obra *Ursamaior*, de Mário Cláudio¹

Mariana Caser da Costa (caser.mariana@gmail.com)
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4488481Z9>

“Mas só a noite o namora, só a lâmpada dos postes lhe acende o coração. O rapaz chama-se Cristiana.”

Mário Cláudio, *Ursamaior*, p. 83.

Enquanto expressão social, a arte pode ser compreendida como uma saída lúdica ao luto que preenche o cotidiano de indivíduos imersos no ineditismo de uma contemporaneidade que, por sua característica primordialmente efêmera, se quer “líquida”, como sugere-nos Zygmunt Bauman; “pós-moderna”, segundo David Harvey ou, ainda, de acordo com alguns teóricos da literatura, tais como Severo Sarduy e Omar Calabrese, “neobarroca”. A pesquisa que temos desenvolvido em nível de Mestrado e, mais recentemente, no Doutorado, trata de verificar, na literatura portuguesa contemporânea, aspectos que põem em diálogo os nossos tempos e os Seiscentos, tais como uma postura melancólica frente às inúmeras incertezas oferecidas pela História, derivadas dos momentos de crise de agora, assim como os de outrora (lembremo-nos, essencialmente, da crise causada pelos movimentos de Reforma e Contrarreforma da Igreja), ou a valorização dos excessos, representada, em nossos dias, pela cultura *kitsch* e, ainda, pelo relevo ao estranho, ao extraordinário, ao transmutável, remetendo, metaforicamente, ao que está à margem de certa “normalidade”, de determinado padrão (pensemos, por exemplo, nos excessos de imagens catastróficas, ou na exposição quase ininterrupta de figuras bizarras pela mídia).

¹ Neste artigo é apresentada parte das ideias defendidas em minha dissertação de mestrado (Estudos de Literatura/ UFF), curso concluído em fevereiro de 2012, que teve como título: “Desvendando as constelações, uma janela para a noite: aspectos de luto e jogo em *Ursamaior*, de Mário Cláudio”.

Para tanto, buscamos esses aspectos, de maneira bastante específica, na obra do escritor português Mário Cláudio², autor atento às questões de nossos tempos, cuja produção exige uma leitura peculiar, em que a recepção é envolvida em um inquietante desvio do prazer da leitura para o nível da fruição. Uma breve revisão de suas obras possibilita perceber que, tanto temática, quanto formalmente, o caráter lúdico de sua escrita conduz o leitor a consecutivas paradas para “levantar a cabeça”³, constituindo-se como uma grande marca de sua escrita. Assim, a quatro mãos, autor e leitor aproximam-se de uma espécie de comunidade interpretativa, espaço abstrato onde, através da ficção, a realidade é diluída, subvertida, discutida e, enfim, reconstruída.

Os procedimentos de escrita utilizados por Mário Cláudio em sua vasta bibliografia⁴ parecem se aproximar de alguns caminhos do pós-modernismo que, segundo conhecida definição de Linda Hutcheon, é “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político.” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Sem assumir, de maneira explícita, uma postura utopicamente crítica e engajada, suas produções não parecem defender as grandes verdades, questionando, ao contrário, a crença na missão transformadora da arte, defendida, em Portugal, pelos primeiros neorrealistas da década de 1940. No entanto, essa posição, que pode parecer alienada a um leitor desatento, também se debruça criticamente sobre a história em reflexões autoirônicas, metalinguísticas e intertextuais, e o resultado desse trabalho relaciona-se ao que Hutcheon denomina “metaficção historiográfica”⁵. Vale

² Pseudônimo literário de Rui Manuel Pinto Barbot Costa, escritor português nascido na cidade do Porto, em 1941.

³ “Nunca vos aconteceu, ao ler um livro, interromper constantemente a vossa leitura, não por desinteresse, mas, pelo contrário, por afluxo de ideias, de excitações, de associações? Numa palavra, não vos aconteceu *ler levantando a cabeça?*” (BARTHES, 1980, p. 27)

⁴ A bibliografia de Mário Cláudio transita entre poemas, novelas, peças teatrais e, de maneira mais expressiva, romances.

⁵ “Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e de personagens históricos. (...) Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado.” (HUTCHEON, 1991, p. 21-22. Grifos da autora).

ressaltar que a história privilegiada por Mário Cláudio em seus livros não é, necessariamente, a de fatos registrados nos manuais escolares e enciclopédias; a opção de retomada histórica do autor é, sobretudo, a vida de personalidades artísticas, como veremos à frente.

O diálogo estabelecido por Mário Cláudio com a obra de outros artistas merece destaque e reafirma a ludicidade, através do caráter intertextual de seus textos. A biografia, opção recorrentemente utilizada para a concretização desse diálogo, trata dados reais da vida dessas personalidades sob as múltiplas possibilidades lúdicas da ficção, sendo, também, o centro do questionamento que é proposto sobre a escrita. Dentre suas obras de cunho biográfico-ficcional, destacamos: *Amadeo* (1984), *Guilhermina* (1986) e *Rosa* (1988), constituintes da *Trilogia da mão* (compilada e publicada em 1993), em que o autor recria o percurso de vida de três artistas portugueses homônimos (Amadeo de Souza-Cardoso, pintor; Guilhermina Suggia, violoncelista e Rosa Ramalha, ceramista); *As Batalhas do Caia* (1995), que parte de uma obra inacabada de Eça de Queirós, reconstruindo-a e, inclusive, incluindo o próprio Eça como personagem da narrativa; *Boa noite, Senhor Soares* (2008), que dialoga com Fernando Pessoa através de um belíssimo jogo textual, criado a partir do heterônimo Bernardo Soares e, finalmente, *Camilo Broca* (2006) que reconstitui a biografia de Camilo Castelo Branco a partir da ficcionalização de seus antepassados, bem como de seu presente histórico, o qual é recontado pela irmã, Carolina Rita, uma das narradoras do romance, que oferece uma nova versão para a biografia de Camilo.

No ano 2000 o escritor publica *Ursamaior*, romance que dialoga não com a obra de algum artista, mas com um fato real, noticiado na mídia: um crime ocorrido no Instituto Abel Salazar, na cidade do Porto, em 1994, em que um estudante de Medicina assassina brutalmente sua ex-namorada. Mário Cláudio parte dessa ocorrência para recriar o ambiente marginalizado da prisão, onde sete personagens são descritas, bem como suas respectivas ações e memórias, antes e durante o confinamento. Alternadamente ao enredo de Henrique, o referido assassino, as histórias dos outros seis prisioneiros são narradas e, apesar da ideia estagnada da prisão, todas as personagens são

apresentadas, através de sua imaginação e de seus sonhos, em constante movimento.

Vale ressaltar que este é o primeiro livro de uma trilogia que se caracteriza por apresentar, como metáforas em seus títulos, nomes de constelações: *Ursamaior* (2000), *Oríon* (2003) e *Gêmeos* (2004). As personagens de tal trilogia, não por acaso, são representadas sempre em número de sete, como as estrelas visíveis das constelações Oríon, Gêmeos e Ursa Maior:

Aparentemente, além dos títulos retirados de nomes de constelações, estes três livros pouco teriam em comum: o primeiro, fugindo bastante ao elenco de personagens do mundo artístico e histórico que frequentam as páginas do autor, relata a experiência carcerária de um grupo de indivíduos confinados em um presídio da Lisboa contemporânea; o segundo, inspirado em um episódio histórico do século XV, tem como fio condutor a traumática experiência vivenciada por sete crianças judias deportadas para a África, por ordem de D. João II; o terceiro, enfim, reconstrói a etapa final da vida do pintor espanhol Goya, nomeado, no espaço ficcional, sempre pelo seu primeiro nome, D. Francisco. Deparamo-nos, assim, com relatos situados em épocas diversas e desenvolvidos em torno de eixos temáticos muito diferenciados. No entanto, o autor esclarece que, embora independentes, os três livros têm “como fio comum o diálogo entre o poder da maioria e os comportamentos marginais desviantes” (conforme entrevista concedida a Valdemar Cruz. *Expresso*, Lisboa, p. 48-49, 15 mar. 2003). (CALVÃO, 2008, p. 36. Adendo nosso)

O romance, que é construído ora em 3ª pessoa, por vezes à maneira de descrições policiais, ora de forma extremamente subjetiva, em digressões em 1ª pessoa, narra o caso de Henrique como enredo principal, bem como os de cada um dos outros seis nomes, todos eles empreendedores de tentativas lúdicas de passagem pelo luto de suas existências, anteriormente e durante a prisão. Cada uma das personagens deixou-se levar, em determinado momento de suas vidas pacatas, por um ato de loucura ou de desafio de seus destinos, o que, de alguma forma, as conduziu à pretendida libertação, paradoxalmente culminada com a cadeia. Contudo, as paredes da instituição não são capazes de aprisionar as “dobras da memória” (CLÁUDIO, 2000, p. 15), espaço onde os sete sujeitos da

narrativa são livres para, cerradas as cortinas da realidade, tecer os enredos que lhes convêm.

Por seus delitos, as sete 'estrelas' de *Ursamaior* representam aspectos condenáveis: seus atos criminosos, a loucura, a violência, os vícios, os impulsos brutais. E, permeando todos esses elementos de ruína, como que em uma tentativa de sobrevivência, imune ao sentimento de melancolia, sintoma de suas vidas enlutadas, surge a necessidade do jogo, uma espécie de fuga da realidade imposta, tanto imaginariamente, durante a prisão, quanto para escapar da vida insatisfatória que levavam antes de serem detidos. Lembremos, neste momento, do trecho inicial do poema *Tabacaria*, do heterônimo pessoano Álvaro de Campos⁶, em que o eu-lírico, ciente de seus limites, encontra no potencial onírico do fingimento, ou ainda na capacidade criativa de seu imaginário, a possibilidade de viver experiências a ele interdidas.

Logo, o que pretendemos demonstrar nesta breve leitura de *Ursamaior*, é um jogo de dissimulações que, sob as temáticas do luto e da morte, de que a prisão é metáfora antecipativa, querem representar as possibilidades de vida, somente concebidas pela via lúdica. Conscientes dos procedimentos do autor, sabemos que o romance lança-se sobre o elemento histórico para discutir a função da arte. Sendo assim, Mário Cláudio não utiliza sua escrita como material transformador da sociedade, mas, ironizando o seu papel enquanto arte da linguagem, problematiza sua própria arte e, conseqüentemente, discute e reelabora de forma crítica a realidade que lhe serviu de "base".

A autorreferência, a ironia, a metalinguagem, a intertextualidade, enfim: a característica lúdica, tão marcada em Mário Cláudio, é cara à ficção contemporânea, aqui representada por *Ursamaior*. Todos esses procedimentos, concretizados nas narrativas que privilegiam, através do jogo textual, uma séria discussão sobre o luto, suas formas e motivações, conforme pretendemos demonstrar em nossa leitura, apontam para uma espécie de "recaimento", na contemporaneidade, do Barroco do século XVII, que apresentou temas e recursos semelhantes aos que têm sido visitados, atualmente, pela ficção.

⁶ Não sou nada./ Nunca serei nada./ Não posso querer ser nada./ À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo. (CAMPOS. In: Pessoa, 2010, p. 287)

É, portanto, partindo das particularidades apreendidas do romance, que procuramos verificar alguns elementos caros à estética barroca, reconhecendo, na palavra como palco, o *Trauerspiel*, como ensina-nos Walter Benjamin, na *Origem do drama barroco alemão*, ou seja, o espetáculo lutuoso que a Literatura, hoje, igualmente representa.

Conforme já mencionado, *Ursamaior* é uma narrativa tecida com as meadas dos enredos de sete personagens; neste texto, optamos por discutir algumas questões relacionadas à Cristiana, “o transformista”, única personagem de *Ursamaior* que não é presa por cometer, de fato, um delito, mas por estar na companhia de uma dupla que é surpreendida por vizinhos durante a tentativa mal sucedida de assalto à residência de um engenheiro. A personagem é apresentada, primeiramente, como um indivíduo frágil, em oposição à agressividade de seus companheiros, sendo um deles “o eleito de quanto afecto guarda na alma.” (CLÁUDIO, 2000, p. 79). Essa marca de fragilidade, que a diferencia dos dois assaltantes, pode ser percebida no trecho a seguir:

E o condutor, agastado com as condições do terreno e as queixas dos passageiros, vibra uma palmada no volante, e ameaça, “Se me chateais, caralho!, largo-vos aqui, e dou de frosques”. O rapaz agasalha-se na gola levantada do blusão de ganga, ressentindo-se da humidade da madrugada de Outubro que lhe arrefece os pés, lhe faz doer de leve a garganta. (Ibidem, p. 77)

Ou ainda nos momentos que precederam o assalto, quando, verbalizando seu medo, fora repreendida por seu amante, restando-lhe apenas o disfarce de seus sentimentos em um sorriso:

Um cão ladra nas traseiras de uma das casas que se esbateram no percurso, o vento põe a rumorejar a folhagem do grande eucalipto que marca a curva adivinhada nas trevas. O rapaz, aconchegando-se mais na gola do blusão de ganga, não se contém que não confesse, “Ai, meus queridos, eu tenho medo!, eu acho que me quero ir embora”. E o que aconselhou silêncio volta-se para trás, agarra-lhe o pulso delgado, e intimida, “Ou te calas e te portas direitinho, ou te rebento a fachada, ouviste bem?” O rapaz sorri, disfarçando o embaraço e gozando a violência com que o

tratam, termina por acompanhar, um pouco distanciado, os camaradas que, cosidos à parede, se apressam na direção da residência escolhida. (Ibidem, p. 78)

O ato de apertar a gola do blusão é repetido constantemente pela personagem, como uma forma de reprimir aquilo que gostaria de dizer, mas que seus companheiros vetavam, exigindo seu silêncio. A fragilidade característica de sua personalidade é notada não apenas no vocabulário empregado por ela, que apresenta uma recorrência significativa do uso de diminutivos, ou na posição de submissão e obediência ao tom agressivo de seus companheiros, mas também nas imagens que constrói, em sua mente, nos momentos em que deseja fugir, distanciando-se da dura realidade adivinhada na prisão vindoura. É também pela via da imaginação que Cristiana tenta fugir no momento do crime, como pode ser lido a seguir:

O rapaz é o último a entrar, encolhido sempre e sempre apertando a gola do blusão de ganga, indeciso quanto à função que lhe cabe, procurando perceber as manobras do chefe do grupo. Doem-lhe os músculos das pernas, sente o coração aos pulos, retém-se para não disparar na fuga que o conduza ao quarto onde vive, invadido por uma profusão de posters da Madonna e do Stallone, de candeeirinhos de mesa com quebra-luzes de tule, de cinzeiros e de Barbies, de cassetes empilhadas e de embalagens de spray. (Ibidem, p. 78-79)

Cristiana, buscando constantemente escapar de sua realidade, lança mão de variadas estratégias: primeiramente, em uma tentativa de fuga do seu presente, coincidente com o presente da narrativa objetiva, a personagem refugia-se, mesmo que em sua imaginação, em seu quarto; em segundo lugar, indo além do momento da narrativa, Cristiana buscaria fugir de seu cotidiano associando-o ao das personalidades e influências estrangeiras que povoam seu quarto e seu imaginário, visto que o estrelismo da vida pública de seus ídolos reflete o brilho que ela gostaria que emanasse, também, de sua vida. Uma terceira via de fuga que também excede o presente do narrado, sendo parte essencial da personalidade de Cristiana, pode ser interpretada em sua condição de transformista, como se a reinvenção de sua sexualidade tornasse-lhe possível a reinvenção de sua própria existência.

Mesmo com a chegada da polícia, no momento do roubo, Cristiana continua a sonhar, percebendo em um dos policiais certa semelhança com “um apresentador da televisão que muito aprecia. Experimenta o desejo de que seja ele a colocar-lhe as algemas, endireita o tronco, e sobe os ombros para se tornar reparado.” (Ibidem, p. 82). Sendo encaminhado à prisão, o jovem recorda-se da cena de um filme e, em seguida, sente saudade de seu amante. Contudo, a personagem sente-se solitária e a melancolia que a acomete, representada pela adversativa “Mas só a noite o namora, só a lâmpada dos postes lhe acende o coração” (Ibidem, p. 83), encaminha a leitura para uma mudança no foco narrativo, que, a partir do parágrafo seguinte, torna-se subjetivo.

A partir de então, tem início a narração da própria personagem, que principia por narrar suas memórias de infância, quando percebia, nos comentários das vizinhas, sua tendência natural à feminilidade: “Ninguém me explicara aquilo, eu parecia ter vindo ao Mundo para ser uma menina, como a uma menina é que gostava que me tratassem.” (Ibidem). A transição de sua natureza masculina para o desejo de ser mulher toma forma, na escrita, tanto com o uso, nas autorreferências, do gênero feminino, inclusive com a transformação de seu nome, de Cristiano a Cristiana, quanto pelo excesso de diminutivos que surgem ao longo do texto.

A vergonha que o irmão sentia de si também é narrada sob um tom que, aliás, é percebido ao longo de toda a leitura. Cristiana parece narrar os fatos de sua vida com a simplicidade que se assemelha, por vezes, a uma fala infantilizada, sem malícia ou rancor. Contudo, o que temos é mais uma forma de fuga em suas reações de aparente indiferença às hostilidades que sempre sofrera. O apertar da gola do blusão, no momento do roubo, assemelha-se ao “não se ralar” perante a raiva do irmão, como pode ser lido no trecho adiante:

O meu irmão Nando é que, ao voltar do clube desportivo, lá porque alguém lhe mandara uma boca vingava-se em mim, e implicava com a minha vida, desatando a gritar, “Ouve lá, ó mariazinha, não tens vergonha, meu capado?, sempre agarrado às saias da mãe, mexe-te daqui para fora que até metes nojo!” Mas eu não me ralava, escangalhava-me a rir nas ventas dele, ou esticava-me toda, a miar um fado que me ensinara a madrinha. (Ibidem, p. 84)

Em sua juventude, Cristiana inspirava-se nos comportamentos das atrizes do cinema e das telenovelas e considerava-se uma heroína por sua capacidade de dar respostas às provocações que sofria, capazes de “desarmar quem pretendesse colocar-me [colocá-la] entre a espada e a parede.” (Ibidem, p. 85. Adendo nosso). Já adulta, torna-se atriz, apresentando-se, inclusive, internacionalmente. Contudo, uma desilusão amorosa, segundo a própria personagem, modificou o seu temperamento; sua resposta a esse desgosto foi, como de costume, a fuga, dessa vez concretizada através de viagens. Entretanto, essa espécie de mecanismo de defesa não lhe permitiu esquecer-se de seu antigo amante: “E adormecia noites e noites a fio, mordendo um lenço, bebendo as lágrimas azuis da tinta das sombras, a repisar as três desgraçadas sílabas, ‘Alberto, Alberto, Alberto, Alberto, Alberto, Alberto’.” (Ibidem, p. 86)

Após relatar essa experiência, Cristiana passa a narrar, não em vão, acreditamos, as suas atuações como atriz. A personagem afirma, sobre seus espetáculos:

Os meus números não eram vulgares porque também não era uma artista vulgar, gostava de tornar as actuações tão originais quanto possível, enriquecendo-as com pormenores de que essa cambada que anda por aí nem se lembraria. Ao estrear um espetáculo, quer fosse no país quer fosse no estrangeiro, esforçava-me por apresentar algo que não tivesse sido visto. E confesso que não me queixava do sistema porque me habituara a acumular sucessos sobre sucessos. (Ibidem, p. 86-87)

No palco, e apenas nele, Cristiana realizava-se, vivenciando o papel que, fora dele, desejava representar. Em sua vida, seja antes ou durante a cadeia, era interdita a Cristiano a possibilidade de representar, ao menos sem o estranhamento dos outros, o papel de Cristiana. No palco, contudo, a personagem poderia dar vida a esta que, enfim, era a sua essência, mas que, necessariamente, pela censura da sociedade, precisou ser transformada em “personagem”. Com certa mágoa, Cristiana relata:

Ao encostarmo-nos ao balcão de uma loja para comprar lingerie, aparece-nos o pobre de um maricas que quer fingir o que não é, e que começa com risinhos para os colegas,

debitando as piadas da ordem. A gente dá a entender que não percebe, cheiinha de vontade de lhe esmurrar as trombas, e selecciona uma dúzia de artigos razoáveis. (Ibidem, p. 87)

A hostilidade com que afirma ser tratada acompanha Cristiana até mesmo no meio artístico, e isso se lê após a referência a uma viagem ao Brasil, quando teve seu vestido de apresentação, preparado com tanto esmero, totalmente destruído. O desejo de retorno à infância surge, em seu relato, como o espaço de refúgio urgente em um mundo repleto de traições e preconceitos. Contudo, a acedia já depreendida de seu comportamento levava-a a continuar: “Nunca fui pessoa de ressentimentos, incapaz de sentir rancor contra quem quer que fosse” (Ibidem, p. 88).

Antes de falar sobre seus dias na cadeia, Cristiana invoca a figura do cão:

Havia de arranjar um homem, pensava eu, trabalhador e honesto, que se sentasse à mesa, a comer os petiscos que eu lhe cozinhasse, e haveríamos de ter um cão, um doberman porque o meu destino, não compreendo porquê, se liga a um doberman, um cão de respeito, forte e lustroso, chamado Rex.” (Ibidem, p. 89)

A figura canina, primeiramente surgida, na narrativa objetiva, juntamente com seu dono, a denunciar, com latidos, o roubo que então ocorria, reaparece agora, sob a voz de Cristiana, como um elemento pertencente ao seu destino e como parte integrante de seu desejo de ter uma família. É interessante notar que, após a referência ao cão, a personagem inicia o relato de sua chegada à prisão, comparando-se a “um animalzinho assustado, a fugir aos canzarrões que queriam agarrar-se a mim [a si], e que se babavam todos.” (Ibidem, p. 89. Adendo nosso). É curioso perceber que, se em certos momentos, o cão anunciou sua ruína e representou o seu acramento, em outros, Cristiana sonha que esse mesmo animal, na esperança de uma mudança em sua vida, seja o símbolo do respeito e da força que a personagem almeja para si própria.

Na cadeia, Cristiana mira-se no espelho e reconhece sua fraqueza, representada pela excitação e pelo cansaço causados pelos acontecimentos que o aprisionaram. Isolado em uma cela individual, ele sentia falta de seu “companheiro de malandricas” (Ibidem, p. 90) e, como as demais personagens

do romance, vê-se obrigado a empreender jogos que o distraiam do luto de sua condição de aprisionado. Cristiana, então, dedica-se a inventar nomes às suas unhas, brincando com a questão da criação e, também, recordando-nos do caráter lúdico da escrita do autor por trás da personagem. Aliás, Mário Cláudio, em um interessante jogo de autorreferência, além de surgir como personagem, torna-se, também, objeto do jogo criativo de Cristiana. Falando sobre os presos, sobre quem despertava curiosidade, a personagem faz referência ao “escritor” que substitui um antigo flerte:

E havia um preso a quem o pessoal chamava “o escritor”, e eu não conseguia desviar a vista dele. Ainda hoje não percebo que encanto teria, um gajo sem nada de especial, nem alto nem baixo, barba grisalha, sobre o forte, mas com aquela barriguinha que aprecio nos homens maduros. Cruzávamo-nos no corredor, e o tipo ria-se, não conversava praticamente com ninguém, mas de uma ocasião estendeu-me uma laranja que retirou do bolso. Corei como já não corava há séculos, e baptizei de Mário o dedo do anel, mandando à merda o tal Alexandre que praticava remo, e que nunca me deu bola. E não sosseguei enquanto não retribuí o presente com um quadrinho, formado por uma paisagem que recortei, e que coleí, acompanhada por uns versos que escrevi, intitulados “Liberdade”, e que diziam assim, “Liberdade!, só quando não a temos a compreendemos, ninguém calcula a tristeza que nos assalta, se crimes cometemos, há uma dívida a pagar perante a sociedade, resta-nos aceitar esta suprema verdade, e cumprir a devida penitência, aproveitando a reclusão para um exame de consciência”. O maroto nunca me gabou a poesia, mas continuou a ser simpático. (Ibidem, p. 91-92)

A capa da edição do livro, que traz uma fotografia de seu autor, parece ser retomada no jogo de Cristiana, reafirmando a questão do fingimento. O autor mascara-se de personagem sob a narrativa de uma figura que protagoniza uma história de fingimentos e fantasias, que garantem, seja em meio ao luto da cadeia que aprisiona esta ou da sociedade onde aquele está inserido, a sobrevivência minimamente sã.

Além do referido jogo de criação, Cristiana, na cadeia, também ensaiava seus projetos futuros. O travesti desejava ser uma “figurinista importante, a apresentar colecções que espantariam o Mundo.” (Ibidem, p. 93), e povoava seu imaginário com essas idealizações. Nesse espaço abstrato, ao contrário da

dura realidade que se impunha, Cristiana transformava a cela em passarela e a cadeia em um enorme ateliê, mas tais jogos punham seus nervos “em franja” (Ibidem). A desilusão, antiga companheira, com que iniciara seu relato, retorna à cena para deixar seu coração “completamente vazio” (Ibidem, p. 94): “Pertença a vocês todos, e não pertença a ninguém’, costumava dizer, mas apertava-se-me a alma, sabendo o que isto significava, saudades e insônias, renúncias e sacrifícios. Só eu compreendia na verdade o que uma mulher é capaz de padecer.” (Ibidem). Assim, sofrendo múltiplas negações – a do amor, a do ser mulher, a da liberdade – Cristiana segue sua existência na prisão, ecoando nos versos “Alegria, muita alegria, em frente marche que a vida é bela!” (Ibidem, p. 95) o fingimento que se faz necessário à sua sobrevivência.

As relações paradoxais que permeiam o romance que, minimamente, apresentamos aqui, através da personagem Cristiana, e que envolvem, dentre outras, liberdade e aprisionamento, pulsão e crime, vida e morte, jogo e luto, procuram discutir e denunciar, a partir do texto como palco, os rumos de um mundo cujas complexidades humanas, face ao luto que é inerente à sua existência, necessitam da criação como espaço de refúgio. A teoria psicanalítica confirma essa relação dual entre luto e lúdico ao perceber que a capacidade de criatividade é fundamental no estado depressivo do mundo em que estamos inseridos. Tal necessidade, essencial à contemporaneidade, foi igualmente percebida na arte do Barroco, e essa semelhança suscita a ideia de um atual “recaimento” de alguns aspectos da cultura do século XVII.

Sendo assim, a partir dessa aproximação da ficção contemporânea, de que *Ursamaior* é representante, com a estética barroca, acreditamos ser possível destacar, nos elementos de jogo e de luto presentes no romance, pontos de contato entre ambos os períodos. A partir dos trechos e das ideias referentes à personagem destacada nesta breve análise, confirmamos a aproximação entre o Barroco e certas tendências da ficção contemporânea, especialmente seus procedimentos acentuadamente lúdicos. Walter Benjamin, dissertando sobre a prática teatral secularizada do Barroco, afirma:

Ela acentuava ostensivamente o momento lúdico do drama, e só permitia à transcendência dizer sua última palavra na

camuflagem mundana do espetáculo dentro do espetáculo. Nem sempre essa técnica é evidente, como quando um palco era posto no palco, ou quando um auditório era incluído na cena. No entanto, a instância que salva e redime, para o teatro da sociedade profana, residia unicamente numa reflexão paradoxal sobre o espetáculo e a ilusão, e era isso que fazia dele um teatro “romântico”. (...) A dedicatória de *Sophonisbe* contém contínuas variações sobre esse tema: “Assim com a vida dos mortais começa com folguedos infantis, ela termina igualmente com jogos efêmeros. Como Roma celebrou com jogos o dia em que Augusto nasceu, o corpo da vítima será sepultado com jogos e pompas... Sansão, cego, caminha, brincando, até seu túmulo; e nossa curta existência não é mais que um poema, uma peça que em uns entram e outros saem; com lágrimas ela começa, e com prantos ela acaba. Depois da nossa morte, o tempo costuma brincar conosco, enquanto os vermes devoram nossos cadáveres em decomposição”. (BENJAMIN, 1984, p. 105-106)

A imobilidade que caracteriza a visão do mundo como um grande espetáculo justifica, de um só golpe, a inércia do homem barroco que, ciente de sua transitoriedade, não se levanta em protesto contra o que considera errado ou prejudicial. As personagens de *Ursamaior*, em seus lutos diários, empreenderam jogos que, dissimulando suas realidades, isolaram-nas na prisão; impossibilitadas de saírem da cadeia, agem, porém, de maneira discreta, continuando a utilizar, para isso, as armas da imaginação, que lhes favorece encenar, no palco de suas vidas enlutadas, a realidade que desejariam, algo que, ocorre-nos, assemelha-se ao comportamento percebido nas redes sociais, espaço em que é possível, ludicamente, levantar-se contra o que incomoda, libertar-se de prisões sociais e, enfim, virtualmente, ultrapassar muralhas de realidade.

Logo, acreditamos que o livro de Mário Cláudio, obra de arte e, portanto, espetáculo que encena, em meio às suas páginas, espetáculos outros – neste caso, sete espetáculos, referentes às sete estrelas da constelação de *Ursamaior* – quer mostrar-nos, através de um grande jogo literário, que a arte, miniaturizando a realidade, é capaz de representá-la e discuti-la. O caráter lúdico da escrita, que parece questionar, através da imitação da realidade, o seu papel enquanto obra de arte, manifesta-se em variados momentos da narrativa; assim,

construindo seus textos como uma espécie de quebra-cabeça, solicitando dos leitores remontagens e descobertas, Mário Cláudio situa seu trabalho no quadro das produções contemporâneas explicitamente conscientes e evidenciadoras da constituição ilusória do objeto artístico, de sua composição como algo que claramente se assume como construção, assim se opondo a uma pretensão mimética, à ocultação de sua própria natureza ficcional. (CALVÃO, 2010, p. 57)

Cada uma das personagens, da maneira como se apresentam, ou seja, complementando uma narração impessoal que se limita a registrar o momento flagrante dos crimes por elas cometidos, parecem colaborar para o sentido de fingimento depreendido do romance, visto que seus relatos funcionam como justificativas para suas atitudes criminosas. Os leitores, então, envolvidos no jogo de considerá-las ou não culpadas, são levados a assumir, também, um pacto lúdico com o narrado, visto que podem, assim como a sociedade, puni-los por seus atos, ou, de maneira compreensiva e, sobretudo, reflexiva, pensar que a sociedade, pela característica opressora que, aos moldes do Barroco, produz seres enlutados em suas múltiplas prisões, é, enfim, a grande culpada por, de certa forma, gerar seus criminosos.

Enfim, do vasto universo de jogos de linguagem que se apresentam, em *Ursamaior*, como convites a uma leitura tão lúdica quanto reflexiva, parece-nos que a atitude de relativização das certezas autorais e narradas traz ao cerne da discussão a consciência crítica que, característica ímpar da escrita marioclaudiana, a todo tempo, faz com que a palavra experimente o sabor enlutado da realidade. Logo, o ludismo da forma com que a escrita é organizada, em última análise, como um labirinto em que verdade e fingimento se confundem, parece brincar com questões bastante sérias que, discutidas à luz da experimentação do real, pela via do ficcional, fazem da literatura o palco onde a realidade pode ser, enfim, pensada, discutida e, conforme possível, transformada.

Walter Benjamin, em uma das muitíssimas colagens que ajudam a compor *Origem do drama barroco alemão*, cita Ritter: “Verdadeiramente, a Criação inteira é linguagem, e portanto criada literalmente pela palavra, a palavra criada e criadora... A letra está indissolivelmente ligada a essa palavra, em geral e no particular.” (BENJAMIN, 1984, p. 235). As palavras do físico alemão, sob a visão benjaminiana, ajudam-nos a pensar sobre a escrita como

re-criação e diálogo com as questões filosóficas que movem a realidade. Sendo assim, verificamos nos jogos propostos em *Ursamaior* a tentativa de compreender o mundo e a linguagem sem que, de maneira impositiva, seu autor obrigue-nos, leitores, a esta ou aquela interpretação. Ao contrário, ironizando sua dupla função de autor e cidadão e, portanto, jogador enlutado, faz da arte literária, por sua inerente ludicidade, um campo aberto às reflexões sobre o luto diário.

Referências Bibliográficas

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **44 cartas do mundo moderno líquido**. Tradução de Vera Pereira. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

CALVÃO, Dalva. António Nobre em cena: biografia e intertextualidade em Noites de Anto, de Mário Cláudio. In: SCARPELLI, Marli Fantini; OLIVEIRA, Paulo Motta (Org.). **Os centenários: Eça, Freyre, Nobre**. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2001. p. 51-62.

_____. Gémeos, de Mário Cláudio (Resenha). **Revista Metamorfoses**. Rio de Janeiro, n. 7, p. 369-371, 2006.

_____. Margens do poder, margens do real: *Ursamaior*, de Mário Cláudio. In: HELENA, Lucia e PIETRANI, Anélia (org). **Literatura e poder**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2006.

_____. Oríon, de Mário Cláudio: Uma escrita em constelação. In: **CONGRESSO DE PROFESSORES BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA**, 19, 2003, Curitiba. *Anais...* Curitiba: UFPR, 2003. 1 CD-ROM.

_____. Ruína e morte em Oríon, de Mário Cláudio. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). **As máscaras de Perséfone: figurações de morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas**. Rio de Janeiro: Bruxedo; Belo Horizonte: PUC-MINAS, 2006. p. 99-116.

_____. **Narrativas biográficas e outras artes: reflexões sobre escrita literária e criação estética na Trilogia da mão, de Mário Cláudio.** Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

_____. Por entre 'serpentinhas de prosa': dicções barrocas em *Camilo Broca*, de Mário Cláudio. In: **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências** (Realizado na USP, em julho de 2008).

_____. Configurações barrocas em *Camilo Broca*, de Mário Cláudio. In: CALVÃO, Dalva e OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire (org). **Memória, Paisagem e Escrita: Anais do VI Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África** (Realizado na UFF, em agosto de 2008). Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial, v. 1, 2009 – CD-ROM.

_____. 'Cousas Extraordinárias' em paisagens de febre: um recorte na ficção de Mário Cláudio. In: FRANCO, Roberta G., MELONI, Otávio H. e KANO, Ivan T. (org.). **A mesma palavra outra: ensaios sobre literatura portuguesa e literaturas africanas de língua portuguesa.** Niterói: Vício de Leitura, 2011.

CLÁUDIO, Mário. **Amadeo.** Lisboa: INCM, 1984.

_____. **Guilhermina.** Lisboa: INCM, 1986.

_____. **Rosa.** Lisboa: INCM, 1988.

_____. **Noites de Anto.** Lisboa: Rolim, 1988.

_____. **Peregrinação do Barnabé das Índias.** XXX: XXX, 1998.

_____. **Ursamaior.** Lisboa: Dom Quixote, 2000.

_____. **Gêmeos.** Lisboa: Dom Quixote, 2002.

_____. **Oríon.** Lisboa: Dom Quixote, 2004.

_____. **Triunfo do Amor Português.** Lisboa: Dom Quixote, 2004.

_____. **Camilo Broca.** Lisboa: Dom Quixote, 2006.

_____. **Boa noite, senhor Soares.** Rio de Janeiro, 7Letras, 2009.

COSTA, Mariana Caser da. 'Brincadeiras silenciosas' em 'perversos enredos': perspectivas de jogo e violência em Camilo Broca, de Mário Cláudio. In: **Memória, Paisagem e Escrita: Anais do VII Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África.** 2010, Niterói, Rio de Janeiro. Em torno da violênica: palavra, corpo, imagem. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2010.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução.** Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **História da feiura.** Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2007.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia.** Disponível em: [http://www.4shared.com/file/EIZM20Gk/Luto e Melancolia - Por Sigmund.html](http://www.4shared.com/file/EIZM20Gk/Luto_e_Melancolia_-_Por_Sigmund.html).

HARVEY, David. **Condição pós-moderna.** Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Maneirismo**. Tradução de J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **O conceito de barroco**. Tradução de trad. Berta Mendes, [et al.]. Lisboa: Vega, 1997.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

MARAVALL, José António. **A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica**. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: EDUSP, 1997.

ROUANET, Sérgio Paulo. **O barroco ontem e hoje**. In: www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista. Ano 1, n. 2, s.d.

_____. **Riso e melancolia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1989.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Rio de Janeiro: 7Letas, 2008.

_____. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Sobre a autora

Mariana Caser da Costa é professora da Faculdade de Educação Tecnológica do Estado do Rio de Janeiro (FAETERJ)/ Petrópolis. É doutoranda em Literatura Comparada pela UFF - Universidade Federal Fluminense, mestre em Estudos Literários, na subárea Literatura Portuguesa, e especialista em Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa: Portugal e África pela mesma Instituição.