

A CIDADE DESCONSTRUÍDA: ANOTAÇÕES DERRIDIANAS PARA UMA LEITURA DE *MEU PORTO*, DE MÁRIO CLÁUDIO

Mariana Caser da Costa
Doutorado/UFF
Orientadora: Dalva Maria Calvão

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura. Nem existem significações explícitas nem ideias claras, só existem sentidos implicados nos signos; e se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma Ideia, é porque a Ideia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar. Só procuramos a verdade no tempo, coagidos e forçados. Quem procura a verdade é o ciumento que descobre um signo mentiroso no rosto da criatura amada; é o homem sensível quando encontra a violência de uma impressão; é o leitor, o ouvinte, quando a obra de arte emite signos, o que o forçará talvez a criar, como o apelo do gênio a outros gênios. As comunicações de uma amizade tagarela nada são em comparação com as interpretações silenciosas de um amante. A filosofia, com todo o seu método e a sua boa vontade, nada significa diante das pressões secretas da obra de arte. A criação, como gênese do ato de pensar, sempre surgirá nos signos. A obra de arte não só nasce dos signos como os faz nascer; o criador é como o ciumento, divino intérprete que vigia os signos pelos quais a verdade se trai.
(DELEUZE, 1987: 96-97)

O longo trecho de Gilles Deleuze que nos serve de epígrafe suscita encontros textuais que enriquecem a questão do diálogo entre diferentes linguagens artísticas, tópico que, neste artigo, à luz, especialmente, do pensamento de Jacques Derrida, pretendemos desenvolver. Isso porque a análise deleuziana da *Recherche* de Proust força-nos a pensar e, portanto, capacita-nos a tornar possíveis signos que “convergem para a arte”, visto que “todos os aprendizados, pelas mais diversas vias, são aprendizados inconscientes da própria arte. No nível mais profundo, o essencial está nos signos da arte” (DELEUZE, 1987: 14) e, diria Derrida, no perigo a que se está exposto quando diante do poético.

Ora, se aprendemos com Deleuze sobre a essencialidade do artístico, pensamos ser necessário discutir o que seria isso, afinal. Retornamos ao trecho epigrafado e encontramos um norte no excerto que diz que “a criação, como gênese do ato de pensar, sempre surgirá nos signos. A obra de arte não só nasce dos signos como os faz nascer” e, talvez por repetição, quiçá por gosto – provavelmente devido à repetição pelo afeto da leitura, sem dúvida mais do que pelo gosto pelo reaccessado –, pensamos nos signos emitidos pelo texto de Mário Cláudio, escritor português contemporâneo a quem temos dedicado nossos estudos de especialização, mestrado e, mais recentemente, de doutorado. Se “o signo é objeto de um encontro” e se ele nos “faz pensar”, verificamos na literatura marioclaudiana elementos que nos forcem a criar, a pensar e, assim, a implodir a estática do livro ou a passividade diante do gênio artístico sem, contudo, encontrarmos uma resposta direta à pergunta sobre o essencial da arte.

Parece-nos que o presente artigo nasce vocacionado a, em tentativa derridiana, ser como corda que se deixa estender e, sem outra escolha, permitiremos a extensão: Deleuze remete-nos a Mário Cláudio, que faz pensar em Derridaⁱ, que nos conduz uma vez mais ao texto marioclaudiano, levando-nos e o nosso texto a encontros, reentrâncias e novos pensamentos. A busca da “gênese”, vocábulo tão discutido e desconstruído por Derrida, querer-se-á, portanto, presente em todo momento em que houver pensamento, criação, ou seja, sempre que o diálogo – quer entre filósofos, quer entre estes e escritores, ou ainda entre diferentes linguagens artísticas – como signo, se impuser.

Seguimos, portanto, os rastros de Jacques Derrida que, em *Che cos'è la poesia?*, constrói um texto deslizante a rolar na terra, como o ouriço que se lança em perigo à beira da estrada; a deslizar, enfim, do conceitual ao poético e, afinal, à prosa, pois aprendemos com o filósofo (com seu texto) que só se pode definir a poesia através de uma escrita (em prosa, portanto) mergulhada no poético: a origem, a gênese, o rastro da resposta, só são passíveis de emergir de um campo onde seja possível ser, sendo – *Dasein*.

Assim como os rastros imagéticos que perseguimos em *Meu Porto*, obra de Mário Cláudio aqui destacada, só são objetos de encontro e, portanto, signos, no desenrolar do próprio texto e de sua complementaridade com as obras de arte e os artistas com que estabelece diálogo, o conceito derridiano de *différance*, ao não oferecer respostas prontas, mas um complexo maquinário de pensamentos em que opostos,

duplos, espíritos e seres possibilitam os signos da criação, única verdade tangível ao texto, ensina-nos que, a exemplo do ouriço,

o poema [o texto] pode enrolar-se em bola, mas ainda assim para virar seus signos agudos para fora. Sem dúvida, ele pode refletir a língua ou dizer a poesia, mas ele nunca se refere a si mesmo, ele nunca se move como essas máquinas portadoras da morte. Seu acontecimento sempre interrompe ou desvia o saber absoluto, o ser junto de si em autotelia. Esse “demônio do coração” nunca se junta, antes se perde (delírio ou mania), expõe-se à sorte ou deixa-se, antes, despedaçar por aquilo que vem sobre ele. (...) Lembre-se da questão: “O que é...?” (*ti estí, was ist..., istoria, episteme, philosophia*). “O que é...?” chora o desaparecimento do poema – uma outra catástrofe. Anunciando o que é tal como é, uma questão saúda o nascimento da prosa (*Ibidem*: 116. Adendo nosso).

O Porto de Mário Cláudio, tornado *Meu Porto*, assim como a poesia, na *prosa-mais-que-definição* de Derrida, obriga o leitor ao perigo (Derrida e o ouriço) do encontro com os signos da arte (Deleuze). Propondo-se a falar da cidade que é tão sua quanto passa a ser do leitor que tem seu livro em mãos, o escritor português, a nosso ver, o faz a partir de elementos artísticos que convoca para o seu texto, a fim de constituí-lo. Esses encontros, ao leitor desavisado, oferecem o risco da busca de respostas prontas para a pergunta: “Qual é, como é o Porto de Mário Cláudio?”. Mais do que a busca por essa (in)verdade, o texto, que nasce, obviamente, como artifício, recorre a outros produtos artísticos que o fazem deslizar por entre signos reconstrutores de uma cidade que se coloca em perigo, em discussão, passível de interpretações, e que, no âmbito do texto, só é possível *sendo* texto. A experiência da escrita marioclaudiana, assim como a da leitura de sua obra, assemelha-se à experiência do pensamento de Derrida, que

é experiência da aporia, do indecível, do *double bind*. Nada se subtrai a este “axioma”: todas as noções-chave que constituem a constelação do pensamento derridiano são, no fundo, um outro modo de definir a condição aporética, indecível, *impossível* para que um evento aconteça (PECORARO, 2009: 336).

Desse modo, buscamos refletir mais sobre o texto de Derrida do que a respeito de seu pensamento, visto que aquilo sobre o que nos debruçamos é, afinal, a observação de relances literários no texto do filósofo. Acreditamos que verificaremos esses relances

na escrita de Mário Cláudio, cuja produção muitas vezes barroca, aporética, “indecidível”, semelhante, portanto, à derridiana, passamos, a seguir, a explicitar.

Pseudônimo literário de Rui Manuel Pinto Barbot Costa, nascido no Porto no ano de 1941 e oriundo de uma família da média-alta burguesia industrial portuense, Mário Cláudio assim se denomina não para encobrir seu nome, mas por compreender que “aquele que escreve não é o mesmo que vive por trás do escritor, visto que qualquer processo criativo possui uma espécie de partição entre quem é e quem escreve”, conforme declarado pelo próprio artistaⁱⁱ. Após a publicação de sua primeira trilogiaⁱⁱⁱ, composta por *Amadeo* (1984), *Guilhermina* (1986) e *Rosa* (1988), livros compilados na *Trilogia da mão* (1993), em que o autor recria o percurso de três artistas portugueses, Mário Cláudio dá início à sua segunda série, formada por *A Quinta das Virtudes* (1990), *Tocata para dois clarins* (1992) e *O Pórtico da Glória* (1997), obras que, retomando acontecimentos históricos em par com figuras dos ancestrais do autor, constroem, ficcionalmente, uma espécie de autobiografia deslocada que, a partir da narração de eventos protagonizados por seus familiares, conduzem a um processo de autorreferenciação, que é, a propósito, uma de suas estratégias textuais^{iv}. Desse modo, levando em consideração a declaração de que existe, de fato, uma divisão entre “quem é e quem escreve”, o artista lança mão de um jogo de intermitências em que, ora detona o desejo de revelação, pela via da autobiografia, ora o ato de esconder-se por trás da figura do narrador.

Questões referenciais postas de lado, é o caráter lúdico desse jogo de máscaras o que temos buscado compreender na obra do escritor que aqui convocamos e que se mostra, na primeira pessoa do pronome contido no título de *Meu Porto*, como índice do mencionado estilo lúdico, referencial e metalinguístico percebido no conjunto de suas obras. Se os caminhos trilhados até então nos levaram a refletir, primeiramente, sobre o papel do leitor (que, a propósito, inclui o próprio autor como figura legente essencial) em *Camilo Broca* (2006)^v e, posteriormente, acerca dos aspectos barrocos encontrados em *Ursamaior* (2000)^{vi} – primeiro exemplar da terceira série publicada pelo autor, composta, ainda, por *Gêmeos* (2002) e *Oríon* (2004) –, o que neste artigo pretendemos tomar como objeto de estudo é a relação que a escrita marioclaudiana, especificamente em *Meu Porto*, estabelece com outras formas de arte, que são incluídas em seu texto de modo a estabelecer um diálogo interartes que vai além da mera descrição ou, ainda, de

um comportamento mimético das letras com relação a outras linguagens artísticas, sob uma perspectiva de compreensão derridiana em que a cidade e o texto, uma vez desconstruídos, não se atêm a uma redução fenomenológica, mas expandem as possibilidades do texto, de seus signos, de seus pontos de contato com o outro.

A leitura e a reflexão sobre os textos de Jacques Derrida têm grande relevância na experiência que temos levado a cabo ao buscarmos, no contexto notadamente lúdico das obras de Mário Cláudio, ocasiões de diálogo entre diferentes linguagens artísticas, especialmente a literatura e a pintura, mas também outras artes de menor prestígio, como a jardinagem, a culinária e a costura, elementos encontrados nos livros de 1990, 1992 e 1997 e reencontrados em sua obra de 2001, a que neste trabalho nos dedicamos, conforme já mencionado, a ler com maior cuidado.

A denominação filho Porto, com que Mário Cláudio inaugura a obra^{vii}, revela ser a atmosfera de sua cidade natal um dos impulsos motivadores da escrita não apenas deste livro, como de tantos outros, dentre a ampla bibliografia do autor. Imagens do Porto, a “mais soturna metrópole do sul da Europa” (CLÁUDIO, 1999: 390) desdobram-se, sinuosamente, pela extensão de sua produção que, circulando por uma diversidade de gêneros, contribui para um mosaico de citações, referências e construções imagéticas de uma cidade barroca por excelência. Aliás, o barroquismo^{viii} da escrita marioclaudiana configura-se, de modo especial, “por entre serpentinas de prosa”^{ix}, que nos oferecem um exercício ao mesmo tempo árduo e instigante de leitura, e os já mencionados procedimentos de escrita adotados pelo autor conduzem, portanto, a uma reflexão acerca da função da arte e do artista, desde a forma pseudônima com que assina suas obras até o rigor com que elabora seus textos, em que cada detalhe pode ser lido como um objeto lúdico que, como quer Barthes, causa incômodo e enfado (BARTHES, 2006: 20-21) até, enfim, o alcance do prazer do texto.

Em linhas gerais, *Meu Porto* é uma espécie de crônica ou livro de registros, bastante subjetivos, de elementos constituintes da cidade do norte português. Traz belas ilustrações relacionadas à região, contando, inclusive, ao final, com uma lista de imagens que enumera telas, desenhos, uma escultura, a capa de um livro e uma fotografia, que ajudam a compor o quadro “escrito” pelo texto. Este, por sua vez, não se limita a descrever ou comentar os elementos pictóricos enumerados, mas se junta a eles de modo a recriar imagens, personalidades, sensações e paisagens presentes na memória de um cidadão do Porto, cidade que “nasce e morre conosco, igual ao mais insatisfeito

de quantos desejos nos visitaram” (CLÁUDIO, 2001: 11). Desse modo, essa insatisfação referida pelo texto remete-nos ao conceito derridiano de (im)possível que é, afinal, o que se coloca à desconstrução. Segundo Pecoraro,

o princípio do im-possível dá uma *chance* ao possível, mas privando-o da sua pureza. (...) Esta im-possibilidade, pois, não é simples contrário do possível. A um só tempo ela se opõe e se consagra à possibilidade; a contamina, a atravessa, deixa nela o rastro de seu recalque (PECORARO, 2009: 337).

O exercício de artificialização da cidade, que é desconstruída, posta em rastro, se dá, portanto, em cinco partes, a partir da subjetividade de uma voz em primeira pessoa que se faz presente já no título da obra: primeiro, uma espécie de introdução apresenta o Porto como um híbrido, “Pátria Mãtria”, repleto de ambiguidades, antíteses e, portanto, um burgo barroco em sua essência. Em seguida, na parte intitulada “Quadros”, sem acompanhar, necessariamente, as imagens impressas em quase todas as páginas pares deste capítulo, são descritas (ou melhor, pintadas, pela mão do escritor) outras imagens da cidade, de forma a estreitar as relações entre a redação e a pintura, excedendo, assim, o exercício da *ekphrasis*, visto que a escrita, ao lançar mão da criatividade para percorrer novamente os trajetos sugeridos pelos quadros, originando novas efabulações e observações, não se limita, apenas, à sua reconstrução pela arte da palavra. Em “Extases”, terceira parte da obra, são apresentadas esculturas e igrejas, bem como demais cenários que remetem à religiosidade e à mística, e nesses “exemplares” traduzidos, pela escrita, em *chiaroscuro*, como obras excessivas e lúdicas, caracterizadas por certa melancolia, o Porto de Mário Cláudio revela, mais uma vez, sua essência barroca, através da recolha, em passeio pelo burgo, de imagens que remetem à cultura seiscentista, tão marcadamente presente, ou “recaída”^x, como sugere Severo Sarduy, ainda, na atualidade. A quarta parte, denominada “Figuras”, por sua vez, convida ao texto artistas portuenses e portugueses, tais como, dentre outros: Almeida Garrett, que “foi muito mais ornato do Porto do que verdadeiro escritor dele” (CLÁUDIO, 2001: 77), Júlio Dinis, “o introdutor do romance campesino em Portugal” (*Ibidem*: 84), a violoncelista Guilhermina Suggia, personalidade já biografada em *Guilhermina* e, finalmente, Camilo Castelo Branco a quem, apesar de não ser cidadão do Porto, é destinado o único momento de efabulação nesta seção, trazendo-nos à memória a estreita relação que Mário Cláudio estabelece com a figura camiliana, já

revelada em *Camilo Broca*. Diz-nos o texto: “A cousa é tão simples como isto, retire-se o Porto, cai Camilo como ídolo de pés de barro.” (*Ibidem*: 91)^{xi}. Por fim, na quinta e última parte de *Meu Porto*, deparamo-nos com a expressão marcadamente árcade, “Carpe Diem”, que nos remete a uma experiência sensorial traduzida, pelo texto marioclaudiano, em uma deambulação pelos locais e elementos de prazer que podem ser encontrados na cidade do Porto: um bordel, cujo cenário interior remete à *Ceia* de Leonardo Da Vinci, e a culinária tripeira são elementos tornados, pela escrita, atmosferas de deleite, que concluem este “álbum ilustrado do Porto”, excedendo o mero exercício descritivo para atingir o empirismo proporcionado pelas figuras que “à mesa do Porto se sentaram” “e disso nos legaram o que registo da história mais atenta não ousará elidir” (*Ibidem*: 111).

Em “Escrituras e diferenças”, Rafael Haddock-Lobo aproxima o ato de jogar a escritura ao de nela jogar-se, afirmando que o fazer lúdico, somado ao mergulho no texto, são ações que tornam (im)possível a escrita: “Só se trabalha – no sentido mais nobre do termo, o que faz trabalhar – pela e na falta” (HADDOCK-LOBO, 2008: 144). Apresentado o texto literário que tomamos como base neste artigo e algumas das ideias derridianas sobre as quais o construímos, passemos a discutir, mais detidamente, as ideias contidas em *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Ao buscar, nesse texto, relances que nos lembrem de que “a filosofia, com todo o seu método e a sua boa vontade, nada significa diante das pressões secretas da obra de arte” (DELEUZE, 1987: 97), que se faz representar, aqui, tanto por *Meu Porto* e os demais textos e imagens com que dialoga, quanto pelo próprio texto de Derrida que, ao desconstruir conceitos, coloca-se, aporeticamente, como obra de arte, joguemos, joguemo-nos, pois, no trabalho da escritura.

O trabalho do texto, por sua etimologia, é um afazer de tessitura cuidadosamente elaborado. Bakhtinianamente, as redes de dialogismo que compõem as estruturas interna e externa de um texto remetem-nos não somente a letras, mas também a imagens e linguagens outras, o que exige dos que nele trabalham, inicialmente como leitores para, enfim, tornarem-se potenciais criadores, o posicionamento firme, porém humilde do artesão. Pensemos em Derrida, que é fio condutor deste tecido que temos, incompleto, em mãos: seu estilo e, portanto, seu texto, funciona sob um regime de avanços e paradas, lança-se num jogo de revelar e encobrir que, convidando-nos, seus

leitores, ao jogo de sua escrita, convida-nos também a, pela apropriação, seguida da desconstrução de termos, propostas e textos, deslizar pelo exercício da *différance*, que “é relação, é aquilo que torna possível que algo aconteça, é o jogo que ocasiona efeitos, cadeias de substituições nos quais ela própria é arrastada, transportada, reinscrita” (PECORARO, 2009: 338). Esse jogo textual derridiano aproxima-se da escrita de Mário Cláudio quando este se propõe a, desconstruindo cânones, biografias e relatos históricos, criar novas possibilidades de leitura possíveis apenas (impossíveis, portanto) no âmbito do literário, do imaginário, das artes. Assim, de modo específico em *Meu Porto*, texto que desliza do textual ao imagético, e vice-versa,

essas artes do visível estão, na desconstrução, profundamente investidas pelo próprio movimento da escrita, já que, como diz Derrida, “(...) mesmo que não haja nenhum discurso, o efeito do espaçamento já implica uma textualização. Por esta razão, a expansão do conceito de texto é estrategicamente decisiva aqui. Portanto, as obras de arte mais esmagadoramente silenciosas não podem evitar ser tomadas dentro de uma rede de diferenças e referências que lhes dá uma estrutura textual” (DERRIDA, 2012: 10).

É, portanto, em busca dessa expansão do conceito de texto que aceitamos a proposta de Derrida de encarar a experiência da leitura de um texto híbrido, em que a escrita se coloca em par com o visual, como uma “experiência que excede ampla e infinitamente as categorias de subjetividade e de objetividade” (*Ibidem*: 81).

Tomemos de empréstimo as ideias contidas na primeira entrevista e na conferência transcritas na parte I de *Pensar em não ver*, denominada “Os rastros do visível”, e verificaremos que, com o filósofo, aprendemos que a arte e a estética não devem ser confinadas à delimitação das belas-artes, devendo ser compreendidas como o lugar movente do pensamento, em que o visível pode ser pensado, desconstruído e recriado em diálogo com o filosófico, ou seja, com a linguagem. Em entrevista concedida a David Wills e Peter Brunette, Derrida confirma seu gosto por esse processo desconstrutivista e o alarga às artes visuais, destacando seu gesto de “encontrar, ou, em todo o caso, em procurar, tudo o que na obra representa a sua força de resistência à autoridade filosófica, e ao discurso filosófico sobre ela” (*Ibidem*: 21). Desse modo, o filósofo revisita o questionamento sobre o que seria a arte, anteriormente suscitado a partir do excerto de Gilles Deleuze, o qual não obtivemos êxito em responder, assim

como não o faz Derrida que, em lugar disso, segue, coerentemente, dissertando sobre a arte, única possibilidade para tal.

Como vimos, Derrida aproxima-se – sem tangenciar, entretanto – de uma definição do visual que, logo de início, desloca a sua nomenclatura para *espacial*, de modo a destacar, na presença do visível, as possibilidades de movimento que ela encerra. Assim, o “aí” do objeto visual é o local, espaço, portanto, onde se encontra o sentimento de presença, o *Dasein* possibilitador do diálogo complementar (e não hierárquico) entre texto e imagem que, esta última, por mais muda que aparente ser, tem o poder da linguagem, ou melhor, de provocar a linguagem. Ao diferenciar o mudo do taciturno, termos que caracterizariam o visual, para, em seguida, destacar a necessidade do discurso que se coloca entre a imagem e o texto, que a experiência do contato convoca, Derrida leva-nos a pensar que essa complementaridade, resultado da implosão entre linguagens aparentemente opostas, é o que proporciona a existência de um profícuo diálogo interartes. Em seu texto, sempre calcado no conceito do *double-bind*, lemos:

Mas por outro lado, e este é o outro lado da mesma experiência, podemos sempre nos referir à experiência que nós, enquanto seres falantes – não digo “sujeitos” –, temos dessas obras silenciosas, pois podemos sempre recebê-las, lê-las, ou interpretá-las como discurso potencial. Quer dizer, essas obras silenciosas já são de fato faladeiras, cheias de discursos virtuais, e desse ponto de vista, a obra silenciosa torna-se um discurso ainda mais autoritário – ela se torna o lugar mesmo de uma palavra que é tanto mais poderosa porque é silenciosa, e que carrega em si, como um aforismo, uma virtualidade discursiva que é infinitamente autoritária, em um certo sentido, teologicamente autoritária. Assim, pode ser dito que o maior poder logocêntrico reside no silêncio da obra, e a liberação dessa autoridade reside ao lado do discurso, um discurso que vai relativizar as coisas, emancipando-se, recusando-se a ajoelhar-se diante da autoridade representada pela escultura ou pela arquitetura [e, acrescentamos, a pintura ou a fotografia, ou ainda as artes não canônicas] (*Ibidem*: 26-27. Adendo nosso).

O longo excerto que destacamos é importante para a leitura que fazemos de *Meu Porto*, visto que nos permite compreender a não pertinência de confinar o ato da desconstrução ao fenômeno linguístico. Isso significa que, ao trazer ao texto pinturas e outras imagens do Porto, a escrita marioclaudiana não apenas desconstrói-se, em um movimento autofágico, mas também e, principalmente, desconstrói essas imagens, tornando possível um quadro novo em que, equacionando o que vê, o que sente e o que

aprendeu, com a cultura, a ver e a sentir, um Porto desconstruído – e, portanto, criado, possível apenas no espaço do impossível, a saber, o livro – surge em palavras e imagens, ou seja, em um texto híbrido temática e formalmente. Como exemplo do que procuramos expor, recortamos um trecho da obra em que a forma com que a cidade foi construída é ferramenta de desconstrução do Porto regional para a construção de um Porto em primeira pessoa, cuja paisagem remete não apenas ao rio Douro, mas à História, à música, à memória e a um quadro da autoria de Joaquim Lopes^{xii}, em que se vê, em segundo plano, uma tímida paisagem da cidade, encoberta por uma verdejante mata, que ajuda a compor o novo, porém pessimista cenário portuense e que, apesar da aparente oposição (verde, novo *versus* pessimismo) dialoga com ele, portanto.

Ocorre-me com frequência a frase de Hilarie Belloc, um desses escritores britânicos dos anos trinta arrebatados da nossa memória apesar de excelentes pelo efeito de sopro da Guerra de Trinta e Nove-Quarenta e Cinco. Caracteriza ele o Porto como urbe construída num abismo, o que me parece síntese de inteligência superior. Não se encontra aqui de facto o definível da planície, nem o claro-escuro da meridionalidade. Enfrentamos pelo contrário uma espécie de amiba, ora ganhando interessantes contornos, ora desfazendo-se em caricaturas de si mesma, a provar que a vida é estar e não estar, e que o devaneio a ultrapassa em testemunho de realismo maior. Nos precipícios acontecem as cousas de que nos recordamos, que deixam em nós a mais profunda das impressões, e é em consequência disto que sempre suspeitei que haveria de agradar a Wagner a ideia de que por esta paisagem teriam estanciado os Nibelungos (CLÁUDIO, 2001: 13-15).

Outra questão sobre a qual Derrida disserta e que nos remete ao texto de Mário Cláudio é a da assinatura, que teria a função de marcar a presença do artista em sua obra, especialmente na visual, em que a assinatura não se dá apenas na inscrição do nome, mas, por exemplo, no caso da pintura, no gesto da pincelada, no estilo que marca o corpo do artista no do seu texto mas que, ao mesmo tempo, desloca-o para fora dele, visto que, para que essa assinatura seja reconhecida, é preciso que haja uma contra-assinatura. Posto isto, verificamos que o diálogo se coloca como essencial na relação entre as artes do visível e a recepção e, dada a relevância do movimento que ambas provocam, com o seu diálogo primordial, concordamos com Derrida em sua renomeação das artes visuais como espaciais, ou seja, como aquelas que geram (mais que isso, que necessitam, para serem contra-assinadas, de) diálogo, movimento, interação, criação e recriação. Entretanto, estar presente significa estar à iminência da

morte; portanto, retomamos a questão do *estar-aí* e verificamos a impossibilidade dessa presença física, mesmo que ela esteja encerrada à assinatura de obras contra-assinadas, em bibliotecas ou museus, visto que as “experiências, obras, ou assinaturas, só são possíveis na medida em que a presença não foi bem-sucedida em estar *aí* e em se reunir [*assembling*] *aí*. Ou, se (...) quiser, o *aí*, o ser-*aí* [*l’être-là*], existe apenas com base nessa obra de rastros [*traces*] que se desloca” (DERRIDA, 2012: 32). Logo, é o deslocamento das artes espaciais, que se dá em textos que por eles deslizam, o que propicia o ser-*aí*; a presença nada mais é do que um fantasma e a obra só pode *ser* no discurso.

Ao repensar o visível, ação que acompanhamos na conferência “Pensar em não ver”, em que o filósofo se dedica à questão do desenho, Derrida aproxima fisiológica e lexicologicamente o visível e o tangível, ou seja, olhos e mãos, ao chamar a atenção para o fato de que os olhos, cuja função, dentre outras, seria a de fitar o horizonte e, por isso, mira um acontecimento vindouro e, instintivamente, protege-se, com as mãos, da surpresa de tal acontecimento. Além de dar relevo ao trabalho do artista cego, que não vê e, portanto, não se protege, assim sublimando o desenho na representação perfeita do visível que se pode sentir, mas não ver, ele explica que, para configurar-se como acontecimento, esse objeto que vem, que se vê vir, não pode ser visto, para que o olho não neutralize o acontecimento, que vem de fora, do outro, daquilo que não se conhece pois está localizado em um ponto cego, fora da linha do horizonte. Essa questão remete, uma vez mais, à da presença, ou seja, à questão do pensamento que, posto em palavras, só o pode ser sob a metáfora do rastro. Expliquemo-nos melhor: se a presença remete à morte e se aquela só é possível como espectro, a obra de arte, ao convocar, seja à tela, seja ao texto, determinada presença, o faz não pela experiência do visível, mas por estratégias espaciais possíveis apenas pela via do rastro, pela *différance*, ou seja, pelo adiamento que, através desse espaço, não se limita a esta ou àquela linguagem, mas configura-se como algo inantecipável, a-hierárquico, visto que

sem que possamos e sem que tenhamos o direito de estabelecer hierarquias entre o visível e o tangível, há uma distância, um intervalo, um espaçamento, que torna possível o tocante-tocado e o vidente-visto. Ao mesmo tempo, isso embaralha toda a ideia de hierarquia entre o ver e o tocar (*Ibidem*: 86).

Ainda com relação à assinatura, Derrida levanta, brevemente, a questão do anonimato, daquele que, por falta de recepção que o acolha, não pode ser visto. Já explicitamos que Mário Cláudio é atento às artes consideradas menores, como a costura, a jardinagem e a culinária, por exemplo, assim como o é à grande e à pequena história, aos renomados artistas e aos destinados ao anonimato, conforme percebido em suas obras. O escritor mantém a coerência ao, derridianamente, atentar para a necessidade da contra-assinatura de obras, locais e expressões, digamos, menos reconhecidos de Portugal, trazendo-os ao seu Porto e dando-lhes o mesmo estatuto concedido aos canônicos em sua desconstrução da cidade. É o caso, por exemplo, em *Meu Porto*, do que pode ser lido em sua última parte, “Carpe diem”, em que prostíbulo e refeitórios, representados por três receitas tradicionais portuenses, são trazidos à cena, misturando seus odores e sabores populares ao registro relacionado a artistas renomados. Esse amálgama, especialmente no que se refere à desconstrução de receitas e de famosos degustadores, constrói uma nova cena, vocábulo cujo duplo sentido permite-nos criar a cena de uma ceia que, possível, mais uma vez, apenas no âmbito da obra, leva-nos às suas inscrições finais:

À mesa do Porto se sentaram estas personagens, e disso nos legaram o que registo da história mais atenta não ousará elidir. Que lhes persigamos nós as pisadas da existência, conducentes não só à agrura dos trabalhos, mas aos prazeres dos dias, eis o que urgirá enfim mais vivamente ambicionar (CLÁUDIO, 2001: 111).

Seja no destaque dado ao menor, que é trazido ao texto tal e qual o discurso consagrado, seja ao opor, estabelecendo entre eles diálogo, o visível e o invisível, ou ainda e, especialmente, ao colocar sua arte em perigo, ao perigo do encontro, verificamos na escrita de Mário Cláudio aspectos que coadunam as anotações e percepções do texto de Jacques Derrida, que nos diz, ainda, sem esgotar a temática aqui levantada:

Assim que essa oposição entre sensível e inteligível, entre passividade e atividade se encontra, não desqualificada (nada é desqualificado em tudo isso), mas em todo caso limitada em sua pertinência, seria preciso falar de outra maneira, escrever de outra maneira. Quando digo traço ou espaçamento, não estou designando apenas algo visível ou espaço, mas outra experiência da diferença (DERRIDA, 2012: 87).

Verificando em Mário Cláudio certos aspectos da escrita e do pensamento derridianos, compreendemos que “se há obra, é porque, mesmo quando todas as condições que poderiam ser objeto de análise forem satisfeitas, alguma coisa ainda acontece” (DERRIDA, 2012: 53), e é essa coisa o que nos causa, concomitantemente, espanto e interesse. A ela, Jacques Derrida denomina assinatura ou obra, sem, entretanto, deixar de manter ou abrir a lacuna para um espaço indeterminado, o local onde, afinal, são centrifugadas as imagens, as palavras, enfim, as (re)criações: o lugar do (im)posível, “esta outra experiência da diferença”, de que trata no trecho anteriormente destacado. A convocação que o texto de Mário Cláudio faz a esse espaço (um não lugar?), como o chamado – *vem* – que Derrida, apesar de não conhecer o significado, faz, a partir do movimento da desconstrução, oferece-nos as condições necessárias a que um algo textual, ou imagético, ou ambos, aconteça, permaneça acontecendo, “para que a responsabilidade seja assumida, para que uma decisão seja tomada, para que um acontecimento ocorra” (*Ibidem*: 52). Ao final destas breves anotações derridianas que, desde seu título, pretendem-se moventes e deambulantes pelo texto, seja o filosófico ou o Porto literário de Mário Cláudio, permitimo-nos, aqui, deslizar por um espaço lacunar onde rascunhamos a viabilidade da desconstrução: da cidade, do texto, das ideias – não sabemos onde cabe, se, afinal, cabe, o ponto final(.

Referências

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

CLÁUDIO, Mário. *A Quinta das Virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Meu Porto*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Do espírito: Heidegger e a questão* (1987). Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus Editora, 1990.

_____. *Che cos'è la poesia?* (1992). Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. In: *Inimigo rumor*, n. 10, Rio de Janeiro: 7Letras, maio de 2001: 113-116.

_____. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível* (1979-2004). Organização de Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas; tradução de Marcelo Jacques de Moraes; revisão técnica de João Camillo Penna. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

HADDOCK-LOBO, Rafael. Escrituras e diferenças. In: *Derrida e o labirinto de inscrições*. Porto Alegre: Zouk, 2008. p. 126-182.

PECORARO, Rossano. Derrida. In: _____ (Org.). *Os filósofos: clássicos da Filosofia*, vol. III, de Ortega y Gasset a Vattimo. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2009. (p. 322-353).

ⁱ Que, em *Pensar em não ver*, “elabora e problematiza a noção filosófica de visibilidade em um diálogo estreito com a produção artística, majoritariamente contemporânea” (DERRIDA, 2012: 9).

ⁱⁱ Conferir depoimento concedido ao programa “Ler mais ler melhor”. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BLLzbZ9z714>. Acesso em: 02/08/2014.

ⁱⁱⁱ Dentre sua vasta obra.

^{iv} As obras marioclaudianas têm se caracterizado por um tom autoirônico, autorreferencial e metalinguístico que destaca, especialmente, a qualidade lúdica da literatura, pondo-a em constante diálogo com outras formas de expressão artística.

^v “Era uma vez, nos bosques da ficção: o autor e o leitor na obra *Camilo Broca*, de Mário Cláudio” – título do trabalho de conclusão do curso de Especialização em Literaturas e culturas de língua portuguesa: Portugal e África, concluído em 2010, na UFF.

^{vi} “Desvendando as constelações, uma janela para a noite’: aspectos de luto e jogo em *Ursamaior*, de Mário Cláudio” – título da dissertação de Mestrado, defendida em 2012, na UFF.

^{vii} “Procuo um título para estes parágrafos, tão desconchavados no encadeamento como ansiosos do muito que é preciso incluir. Filho de um burgo masculino e feminino, incapaz de se amoldar ou de se submeter, mas curioso das suas paixões, que rótulo deverei eu plantar-lhe? Pai e mãe como se revela o Porto, ora oferecendo um colo húmido de dolências, ora um receio de afagos que apenas se esboçam, que diversa etiqueta lhe caberá, mestiça de dois princípios, senão esta que lhe apus, pátria do chão que me viu nascer, mátria do fogo que me há-de queimar? E o ar e a água serão das brumas inevitáveis, do Atlântico que à Praia roja os que demandam as luzes do cais” (CLÁUDIO, 2001: 20).

^{viii} Convém observar que, em alguns de seus textos, Jacques Derrida revela um caráter barroco em sua escrita que não poderia deixar de ser, aqui, percebido. Como exemplo, podemos mencionar a relevância que o filósofo confere à questão das aspas como recurso de teatralidade, na parte V de *Do espírito: Heidegger e a questão*. Temos também que, em seu método, ao aguçar oposições para colocá-las em diálogo, Derrida confere ao seu texto um tom claro-escuro que remete a uma inconfundível estética barroca.

^{ix} Expressão tomada de empréstimo do romance *Camilo Broca* (2006), que recria, ficcionalmente, a biografia de Camilo Castelo Branco.

^x Nomenclatura proposta por Severo Sarduy. In SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1989.

^{xi} Acreditamos que, ao tornar clara essa espécie de preferência pelo escritor romântico, elegendo-o para uma narração inserida nas observações sobre a atmosfera citadina, o autor estende a ele uma identidade portuense, quer por seus coincidentes afazeres artísticos, quer por um diálogo que, impossibilitado pelo tempo, se estreita através das referências literárias – um diálogo entre obras de arte e artistas, afinal.

^{xii} O quadro se intitula *Manhã de Primavera*. Joaquim Lopes, século XX, óleo sem tela. Essas informações estão contidas em *Meu Porto*.