

visão historicista. Pois a questão talvez seja toda essa – a de entender a História no que

ela se faz tempo e conceito, isto é, como música e palavra.<sup>1</sup>

1 Principais referências bibliográficas: T.W. ADORNO, *Mahler: une physiologie musicale*, Paris, Minuit, 1976; ADORNO, *Essai sur Wagner*, Paris, Gallimard, 1966; H. BERLIOZ, *Mis memorias*, Buenos Aires, Schapire, s.d.; O.M. CARPEAUX, *História da literatura ocidental*, 2. ed. Rio de Janeiro, Alhambra, 1982, vol. VI; S. FREUD, *Obras completas*, Madri, Biblioteca Nueva, s.d., t.V; E. FUBINI, *La estetica musical del siglo XVIII a nuestros dias*, Barcelona, Barral, 1971; W. FURTWÄGLER, *Diálogos sobre música*, Lisboa, Minotauro, s.d.; H. GAL (ed.) *The musician's world: letters of the great composers*, Londres, Thames of Hudson, 1978; C. GOUNOD, *Memórias*, São Paulo, Edições Cultura Brasileira, s.d. (Coleção Cultura Musical); A. HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*, 3. ed. Madri, Guadalajara, 1969 (Coleção Punto Omega, 19); B. KIEFER, *Música alemã: dois estudos*, Porto Alegre, Instituto Estadual do Livro, 1958 (Cadernos do Rio Grande, VI); R. LEIBOWIZ, *Introduction à la musique de douze sons*, Paris, L'Arche, 1949 (Coleção Réference); A. SALAZAR, *La musica en la sociedad europea: el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, t. I; R. SAYERS, "A caminho de Bayreuth: a música na obra de Machado de Assis", *Revista Hispanic Institute*, Nova Iorque, Columbia University, ano XXXIV, n. 3-4, jul. out. 1968; M. STEINITZER, *Beethoven*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953; I. STRAVINSKY, *Poética musical*, Lisboa, Dorn Quixote, 1971 (Diálogo, 14); R. WAGNER, *Escritos e confesiones*, Barcelona, Labor, 1975; B. WALTER, *Gustav Mahler*, Madri, Alianza Editorial, 1983 (Coleção Alianza Musica).

# Guilhermina ou a arte de escutar as aves

Beatriz de Mendonça Lima

Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Para Marta Garcia Renart

Nenhum homem é uma ilha, completa em si mesma; cada homem é pedaço de um continente, parte de um todo; se um pequeno cabo é levado pelo mar, a Europa menor fica, tal como se promontório fosse, ou o fossem a casa de teus amigos ou a tua; qualquer morte de homem me diminui, porque pertenço à humanidade; e portanto nunca mandes saber por quem o sino dobra; ele dobra por ti.

John Donne<sup>1</sup>

## Resumo

O romance-biografia *Guilhermina*, de Mário Cláudio, é visto como uma obra de metaficção historiográfica que permite a revelação de novos sentidos produzidos pela imagem de Guilhermina Suggia em contraponto com a de Pablo Casals – dois músicos célebres. O texto de Mário Cláudio faz uma recriação artística do passado e questiona os cânones literários e o poder das instituições culturais.

## Palavras-chave

Relações intersemióticas; antibiografia; Mário Cláudio.

## Abstract

Mário Cláudio's novel-biography *Guilhermina* is viewed as a work of historiographic metafiction that enables the discovery of new meanings produced by the image of Guilhermina Suggia as contrasted with that of Pablo Casals – two celebrated musicians. Mário Cláudio's text operates an artistic re-creation of the past while challenging the literary canons and the power of cultural institutions.

## Keywords

Intersemiotic relations; antibiography; Mário Cláudio.

O título e a sobrecapa de *Guilhermina*,<sup>2</sup> de Mário Cláudio, parecem anunciar mais uma biografia orientada pelo culto da personalidade, como tantas outras que se têm escrito de músicos famosos. A reprodução do retrato, pertencente à Tate Gallery em Londres, em que Guilhermina Suggia aparece tocando violoncelo, estabelece desde logo o domínio da imagem como veiculadora da verdade (ratificada pela coleção de fotografias e outros retratos apresentados no interior do livro), além de endossar o poder que

1 "No man is a fland, intire of itselfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine; if a Clod bee washed away by the Sea, Europe is the lesse, as well as if a Promontorie were, as well as if a Mannor of thy friends, or of thine owne were; Any Man's death diminishes me, because I am involved in Mankind; And therefore never send to know for whom the bell tolls; It tolls for thee." John DONNE, 17ª meditação das *Devotions*, trad. Jorge de Sena (inédita).

2 Mário CLÁUDIO, *Guilhermina*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986. Todas as citações desta obra se farão por esta edição, com o número da página indicado entre parênteses no corpo do texto.

tradicionalmente se atribui ao espaço do museu, ao da sala de concertos e ao da enciclopédia.<sup>3</sup>

Contudo, o narrador não escamoteia as contradições inerentes ao modelo de biografia tradicional, pois questiona a possibilidade de fazer ressuscitar alguém que lhe escapa como “inefável pássaro” (p. 34), “inacessível a toda a narração” (p. 17), e cujo passado é como “magma sobre outros magmas, espuma soprada ao vento” (p. 18). Em suas indagações, aponta autoconscientemente para os limites do cânone historicista:

É isto a biografia, um salmo penitencial? (p. 17)

Que faremos nós, entretanto, da existência que fica e prossegue, se congemma e se liquidou? (p. 24)

Para essa busca das mãos, o desencontro delas, a que soluções poderá recorrer o biógrafo? (p. 48)

*Guilhermina* tem as características da metaficção historiográfica observadas por Linda Hutcheon ao se referir a romances que são “intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e per-

sonagens históricos”<sup>4</sup> – paradoxo que se reflete na inevitável oposição entre fato e ficção:

(...) a metaficção historiográfica sugere a contínua relevância de uma oposição desse tipo, mesmo que seja uma oposição problemática. Esses romances instalam, e depois indefinem, a linha de separação entre a ficção e a história.<sup>5</sup>

Pretendo, neste trabalho, buscar no romance de Mário Cláudio os possíveis sentidos produzidos, não pela destruição, mas pelo desafio e questionamento de modelos e instituições culturais, à luz do conceito de metaficção historiográfica formulado por Hutcheon, observando como, a partir dos fatos e documentos apresentados ou omitidos no texto, novas visões do passado se tornam possíveis.

### Ouvindo o *Cant dels ocells*<sup>6</sup>

“A arte da interpretação não é tocar o que está escrito”, lembrava Pablo Casals a seus alunos.<sup>7</sup> E acrescentava, lamentando aqueles que nada buscavam para além da partitura –

mera página de signos sem vida onde a música só existe em estado de latência:

Existem tantos instrumentistas excelentes que são completamente obcecados pela nota impressa, ao passo que ela tem um poder muito limitado de expressar o que a música realmente significa.<sup>8</sup>

A primeira página de *Guilhermina* (p. 11) oferece uma expressiva mostra da visão poética com que se pode abordar o passado, contrariando a expectativa criada na sobre-capta quanto ao modelo tradicional de biografia. Pela inserção do ficcional, provoca uma brusca alteração no rumo da leitura, ao substituir um dos elementos fundamentais nos relatos históricos – o tempo – pela evocação dos sinos das igrejas do Porto que, assim como os do campanário da igreja de Santo Hilário em Combray,<sup>9</sup> fornecerão a ponte entre o tempo passado – tempo cronológico, exterior – e o tempo mágico da escritura, apontando, assim, o caminho da leitura. Em *Du côté de chez Swan*, o som do campanário de Santo Hilário, além de indicar a passagem das horas, está associado à experiência da leitura, quando o narrador, por ela seduzido, se transporta para outra dimensão temporal e sensorial:

Et à chaque heure il me semblait que c'était quelques instants seulement auparavant que la précédente avait sonné; la plus récente venait s'inscrire tout près de l'autre dans le ciel et je ne pouvais croire que soixante minutes eussent tenu dans ce petit arc bleu qui était compris entre leurs deux marques d'or. Quelquefois même cette heure prématurée sonnait deux

coups de plus que la dernière; il y en avait donc une que je n'avais pas entendue, quelque chose qui avait eu lieu n'avait pas eu lieu pour moi; l'intérêt de la lecture, magique comme un profond sommeil, avait donné le change à mes oreilles hallucinées et effacé la cloche d'or sur la surface azurée du silence.<sup>10</sup>

Na seqüência do romance de Mário Cláudio, o tempo será criteriosamente indicado (ano, mês, dia e, às vezes, a hora dos acontecimentos narrados). No entanto, a dimensão mágica da escritura se fará sentir na desorganização temporal que irá subverter as indicações factuais.

Os campanários do Porto também estabelecem o discurso da memória ativada pelas sensações, tal como na obra de Proust. Ao iniciar-se a narrativa, *Guilhermina* já tem seis anos, e é a voz dos sinos do Porto (e não a palavra oficial dos registros históricos) que evoca o seu nascimento e, no final do romance, a sua morte (“Por ela fiz repicar os sinos do Porto, os de São Francisco e os de São Nicolau.” – p. 116). Marca também o espaço – a origem portuense – e, por ser uma “estranha voz”, sugere o destino de “estrangeirada” da personagem. Quando comenta a solidão de *Guilhermina* em Paris, o narrador imagina a nostalgia de uma portuguesa em outras terras, expressando-a através da lembrança desses mesmos sons: “Ouvirá acaso os sinos do Porto, na manhã abafada de nevoeiro mortífero?” (p. 41).

Os sons dos sinos, já produzidos pelo homem mas ainda não articulados de forma a obterem uma significação musical, são evocados em substituição ao relato da primeira infância da violoncelista, antecipando

3 Uma fotografia do mesmo óleo de Augustus John figura sob o verbete *violoncelo*, em dicionário especializado. Cf. Sadie STANLEY, *The New Grove dictionary of music and musicians*, London, Macmillan, 1980, p. 860.

4 Linda HUTCHEON, *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago, 1991, p. 21.

5 *Ibidem*, p. 150.

6 *Canto dos pássaros*: título de canção do folclore catalão, que Pablo Casals costumava executar ao final de suas apresentações. Cf. José Garcia BARRAS, *Pablo Casals: peregrino en América*, México, s. ed., 1957, p. 102: “Casals agora ataca os primeiros compassos de *El cant dels ocells* (O canto dos pássaros), a antiga melodia catalã, esse canto de melancolia e de nostalgia da Pátria amada, “hino do meu exílio”, como diz o Maestro. Casals terminou todos os concertos de que participou, a partir de 1939, com esta dolorosa canção catalã, em tributo e homenagem à ultrajada Catalunha, à ultrajada Espanha.” (Na ausência de outra indicação, todas as traduções são minhas).

7 “The art of interpretation is not to play what is written.” Apud David BLUM, *Casals and the art of interpretation*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1980, p. 69.

8 “There are so many excellent instrumentalists who are completely obsessed by the printed note, where as it has a very limited power to express what the music actually means.” *Ibidem*, p. 70.

9 Cf. Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1988.

10 *Ibidem*, p. 86-7.

a importância que a música teria em sua vida, numa página já permeada de termos relacionados com a arte da personagem biografada, tais como “concerto”, “órgão”, “vibração”, “silêncio”, “cordas”, “música”, “compasso” etc.

O campanário de Santo Hilário, porém, ocupa posição dominante em termos de tempo e espaço:

*C'était le clocher de Saint-Hilaire qui donnait à toutes les occupations, à toutes les heures, à tous les points de vue de la ville, leur figure, leur couronnement, leur consécration.*

*Même dans les courses qu'on avait à faire derrière l'église, là où on ne la voyait pas, tout semblait ordonné par rapport au clocher surgi ici ou là entre les maisons, peut-être plus émouvant encore quand il apparaissait ainsi sans l'église.<sup>11</sup>*

Já em *Guilhermina* não há apenas um, porém dois campanários – o de São Nicolau e o de São Francisco –, sempre mencionados em conjunto, como índice metaficcional da ausência de univocidade e de uma atitude característica do pós-modernismo – a rejeição de posições centralizadoras.

Por outro lado, a intertextualidade contribui para ativar a memória cultural que, desde Cesário Verde<sup>12</sup>, nos permite associar a figura das varinas à da mulher como personagem assinalada, prenunciando a natureza insubmissa de Guilhermina e instaurando

o tema da marginalização da mulher como questão a ser levantada no texto.

Por fim, as imagens relacionadas ao mar (navios, dias salinos, o rio que chega até o mar, a sirene do nevoeiro etc.) apontam para a importância de Portugal e sua história na narrativa que se seguirá.

Nessa página estão representados diferentes níveis de percepção sensorial: audição (o som de sinos e sirenes e os termos musicais, inclusive o silêncio); visão (o perscrutar a saída dos navios); olfato, mesclado a visão e paladar (os dias salinos, os peixes oferecidos pelas varinas) e tato (dedos exercitando-se contra a superfície de mesas e vidraças). São sensações que se organizam na escritura, esse “órgão gigantesco ordenando o caos, dando corpo a aglomerados que os homens compõem”, em busca do trecho que “já está escrito, que no desferir das cordas se descobre, nas arestas em que a música se debate e o céu fica coalhado de cirros amarelos.”

O narrador de *Guilhermina* parece entender sua própria arte da mesma forma que Casals, identificando-se com o intérprete musical pelo modo como traduz as informações de que dispõe. Para ambos, a arte da interpretação corresponde a um tipo de leitura análogo aos vaticínios de Roma, feitos através da observação do voo e do canto dos pássaros.<sup>13</sup> Ao chamar a atenção para Aristófanes (“escutai as Aves” – p. 73), o narrador mostra conhecer a linguagem dos pássaros, aos quais constantemente associa a personagem-título, identi-

ficando-se também com eles, como verdadeiro intérprete que é:

*Amarrado a suas asas, com ela plano à mercê das correntes...* (p. 65)

*E em seu vôo eu continuo, segundo a segundo mais alto, de asas também me rompendo os flancos.* (p. 74)

O levantamento dos dados biográficos, porém, é ficcionalmente atribuído ao personagem Álvaro, que representa o biógrafo ortodoxo, preocupado apenas em “tocar o que está escrito”, obcecado com “resíduos e desperdícios” (p. 18) – os documentos apresentados ou descritos ao longo do romance, desde cartas, “repletos programas de récitas” (p. 22), “resmas de partituras” (p. 13), fotos, depoimentos, até os vestidos, ironicamente transfigurados em “fantoques suspensos (...) por entre sapatos em montão e toalhas em pilha, na balbúrdia das coisas que não servem” (p. 99-100). Enquanto o narrador se volta para o ar – espaço sem limites como o da escritura, “surface azurré du silence”, segundo o narrador proustiano –, Álvaro se volta para a terra:

*Extenua-se Álvaro em seu trato com a terra, enquanto os membros mexemos por sobre continentes e oceanos, babas do império do homem.* (p. 74)

Outra imagem que caracteriza o biógrafo memorialista é a dos círculos, como metáfora do esforço improdutivo, sem vida e sem sentido, que contém a idéia de fechamento em torno de um centro asfixiante. Eis alguns exemplos:

*E aquilo que me conta, daquilo que por escrito pretende contar, não cobra ainda sentido, com a canícula em que se asfixia, o cirandar dos criados obsoletos, o*

*difícil girar da ventoinha do tecto, emperrada e coberta de cotão.* (p. 13)  
*Assim é por certa noite muito quente, ainda, com a falena em grandes círculos contra a lâmpada estrebuchando.* (p. 17)  
*Lá vai, na grande saga que porfia em levar até o fim, cego perdigueiro que deslindou o rasto, nada mais quer que não seja a coordenada do faro que o orienta. Assalta pois residências, gira numa roda de entrevistas, com Guilhermina junto, céptica da lufa-lufa que o vê despender.* (p. 29)

Contudo, o narrador não rejeita as informações de Álvaro. Ao contrário, mostra-se cada vez mais interessado:

*Que faz com que me procure, me sinta eu fraco para o rejeitar, afinal o aguarde pelos achados que traz dessa existência fulgurante, ou que assim quer, de Guilhermina pelos tablados de Europa?* (p. 22)

Após a primeira página, os fatos narrados são acompanhados de indicações precisas de datas, locais e fontes históricas comprováveis – é a presença da pesquisa de Álvaro que se percebe como intertexto, subvertido na seqüência do romance. Assim, Álvaro e o narrador terminam por compor uma biografia a quatro mãos, apesar de suas visões e métodos contraditórios. O resultado da articulação dos dois tipos de discurso corresponde àquele apontado por Hutcheon na metaficcão historiográfica, que

*insere, e só depois subverte, seu envolvimento mimético com o mundo. Ela não o rejeita (cf. Graff, 1979) nem o aceita simplesmente (cf. Butler, 1980, 93; A. Wilde, 1981, 170). Porém ela de fato modifica definitivamente todas as noções simples de realismo ou referência por*

<sup>11</sup> Ibidem, p. 64 (grifos meus).

<sup>12</sup> A respeito de “O sentimento dum ocidental”, Jorge de Sena comenta “a épica ‘entrada’ das varinas, que não tem par nem mesmo em Camões”. Cf. Jorge de SENA, “Sobre a poesia de Cesário Verde”, *Estudos de literatura portuguesa I*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 162.

<sup>13</sup> Cf. Jean CHEVALIER & Alain GHEERBRANT, *Dicionário de símbolos*, trad. Vera da Costa e Silva et al., 2. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1990, p. 687: “Guénon assinala (...) o caso dos vaticínios de Roma. A adivinhação por meio do voo e canto das aves não vem a ser, de certa maneira, uma compreensão da linguagem dos pássaros, e portanto da linguagem celeste?”

meio da confrontação direta entre o discurso da arte e o discurso da história.<sup>14</sup>

No exemplo a seguir, essa confrontação está explicitada metaficcionalmente, mostrando um momento epifânico em que o narrador de *Guilhermina*, motivado pelo discurso da música (representado pelo Concerto de Saint-Saëns) e não mais dependendo do discurso da História, que já não compreende, descobre a sua própria visão, embora fugaz, da violoncelista:

Quanto à violoncelista, eis que se lhe ilumina também a escuridade, aos relâmpagos que operamos. Disserta ainda Álvaro, e já não o compreendo, puxado pelas arcadas da solista, no Concerto em Lá de Saint-Saëns, que executa numa noite de Janeiro. (p. 23)

Assim operam os dois biógrafos – Álvaro, lavrador que busca na terra os restos de uma existência perdida, e o narrador-intérprete que não pretende reconstituir o passado, mas o ilumina em sua escritura, transcendendo os limites do gênero biográfico.

### A arte dos silêncios

“Os silêncios também são música”, observou Pablo Casals ao iniciar um ensaio de orquestra, enfatizando o poder expressivo

das pausas musicais.<sup>15</sup> O que o maestro chamava de “a arte da pausa”<sup>16</sup> se aplica igualmente à interpretação das lacunas da História. Em *Guilhermina*, o narrador alega que a falta das cartas de Casals lhe proporcionaria uma abertura para a ficção:

E Álvaro se me afigura cada vez mais desviado da narrativa da mulher, destruídas que foram, como consta, in articulo mortis, as epístolas de Pablo, documentos outros através de cuja falta a fábula, afinal, se nos autoriza. (p. 43)

Todavia, a própria ficção será responsável por uma imensa lacuna na representação do músico catalão, pois focaliza apenas o tempo em que, ainda muito jovem, conviveu com Guilhermina Suggia (de 1906 a 1912), período muito pouco representativo de um homem que viveu 97 anos. Paradoxalmente, nos textos biográficos sobre Casals a relação com a portuguesa é às vezes minimizada<sup>17</sup> ou totalmente omitida.<sup>18</sup> Esse contraponto de silêncios, sejam eles ficcionais ou historiográficos, exige uma interpretação que também considere a existência de uma “arte da pausa” específica do romance.

Embora o livro de Mário Cláudio se baseie na vida de Guilhermina Suggia, não se pode mencionar o nome de Pablo Casals – mesmo enquanto personagem secundário no universo romanesco – sem levar em conta o papel que desempenhou na História recente, especialmente a partir do início da Guerra Civil Espanhola até sua morte

em 1973, apenas treze anos antes da publicação de *Guilhermina*. A imagem que dele se tem não se restringe à qualidade do violoncelista: além de regente e compositor, foi aclamado mundialmente como herói na luta contra o nazi-fascismo, em que atuou dando concertos para ajudar a Cruz Vermelha e os exilados catalães, sempre protestando publicamente contra o totalitarismo. Auto-exilado em Prades, na fronteira franco-espanhola, desde a Guerra Civil, não se conformou com o fato de que, finda a Segunda Guerra Mundial, os países que lutaram contra Hitler e Mussolini nada fizessem contra Franco. Em protesto, retirou-se das salas de concerto, recusando-se a pisar em qualquer país que reconhecesse o regime espanhol,<sup>19</sup> atitude que manteve e alardeou até a morte, com poucas exceções, que comentaremos adiante.

Casals recebeu inúmeras honrarias, dentre as quais a *Légion d'honneur* e o Prêmio da Paz das Nações Unidas.<sup>20</sup> Recusou o título de Doutor *Honoris Causa* da Universidade de Oxford, em protesto contra a Inglaterra, que reconhecia o regime de Franco, porém aceitou o da Universidade de Veracruz, pois o México havia acolhido os refugiados catalães por ocasião da Guerra Civil. Em visita a Porto Rico, Cuba e México, foi recebido como um ídolo – homens e mulheres choravam, beijavam-lhe a mão e cobriam-no de flores. Eis algumas manchetes da imprensa local:

*Casals: santo, virtuoso, heroe*

*Pablo Casals: maestro de maestros, artista insigne, hombre profundo*

19 Cf. S. STANLEY, op. cit., p. 846-7.

20 Ibidem, p. 847.

21 Cf. J. G. BORRAS, *Pablo Casals: peregrino en América*, op. cit., p. 280, 293 e 331 respectivamente.

*Visitanos un immortal: Don Pablo Casals*<sup>21</sup>

Comparado a Quixote (“él, Pablo Casals, es el iluminado Quijote que ha surgido para ejemplo” – p. 194, “como nuevo Quijote que empuñase un violonchelo en vez de lanza” – p. 241) e a Gandhi (“Hombrere de la rebelión silenciosa, como Gandhi” – p. 281), foi alçado a figura emblemática da luta pela paz contra o totalitarismo – imagem que, apesar de louvado por sua modéstia, nunca rejeitou. E é esta a imagem que serve de pano de fundo para o personagem criado por Mário Cláudio.

Em *Guilhermina*, porém, esse paladino dos direitos humanos é mostrado como mesquinho, autoritário, machista, orgulhoso (“em seu dom confiado e em sua sorte”, “pernóstico preceptor”) e invejoso do talento da aluna, que percebia tratar-se, “o que bastante temia, de uma futura notável”. Em discurso indireto livre, o narrador resume o que representava, para Guilhermina, o aprendizado com esse mestre: a “sumária indiferença que é necessário contrapor aos machos mentores”. E acrescenta: “Que poderia, pois, ensinar-lhe?” (p. 25). Durante a convivência em Paris, Casals é mostrado como intransigente dono da verdade (“oráculo sem erro” – p. 36) e centro de todas as atenções (“Em redor do amo os fiéis se assentavam, magnetizados da minéria qualidade que tinha” – p. 38). Para Guilhermina, o “amante que tem no anúncio da verdade se entroniza, pontífice que reclamasse a incondicional genuflexão, a seus dogmas dobrasse toda a fé” (p. 36-7). Esse era o homem que “imperador se intitulava de seu corpo”. (p. 38)

Se considerarmos, como Hutcheon, que “inevitável porém desalentadamente, nós (enquanto receptores) abordamos indivíduos basicamente por suas representações culturais”<sup>22</sup>, a contradição entre a representação cultural de Pablo Casals e o personagem ficcional nele baseado pode revelar um aspecto negativo – não da sua atitude de lutador contra o fascismo, sequer mencionada no romance – mas das relações de poder implícitas no culto da personalidade. Sem tocar no “mito Casals”, *Guilhermina* abre ao leitor a possibilidade de uma visão crítica desse mito e, por extensão, de todas as relações de poder em geral.

Pode-se, por exemplo, considerar a hipótese de que o afastamento do público não tenha sido mantido coerentemente até o fim, pois Casals admitiu algumas concessões significativas. Em 1950, quando ele ainda estava exilado em Prades, tiveram início os Festivais Casals (mais tarde realizados anualmente em Porto Rico, para onde se mudou). Casals era a figura central desses festivais, freqüentados por artistas famosos do mundo inteiro e nos quais o maestro também recebia alunos de várias nacionalidades – verdadeira romaria, conforme descrita por Thomas Mann:

(...) o refúgio do eremita na montanha se tornou o santuário de devotos peregrinos do mundo inteiro. Sim, o mundo acorre para o homem que se retirou do mundo...<sup>23</sup>

Com os Festivais Casals, não é mais o músico que sai em tournée para levar sua arte ao público: é o público que vai em pere-

grinação até o músico. A relação entre eles antecipa e supera a relação sadomasoquista descrita por Edward Said, ao comentar a crescente profissionalização da performance:

Isto fez aumentar ainda mais a distância entre o “artista”, em trajes noturnos ou de casaca e, num espaço menor, inferior, bem mais secundário, o ouvinte que compra discos, freqüenta salas de concerto e é constantemente levado a sentir a impossibilidade de atingir o virtuosismo industrializado de um intérprete profissional. Se nos concentrarmos na performance mecanicamente repetitiva oferecida por um disco, fita ou *video-disc*, ou no alienante ritual social do concerto, com a escassez de ingressos e a estonteante técnica do intérprete provocando essencialmente o mesmo efeito de distanciamento, o ouvinte está numa posição relativamente fraca e não muito admirável. Aqui as idéias um tanto melodramáticas de Poirier sobre a selvageria, a brutalidade e o poder podem ser moderadas com um reconhecimento da pungente mudez do ouvinte, enquanto ele/ela sofre o ataque de um refinamento, uma articulação e uma técnica tal que quase constituem uma experiência sadomasoquista.<sup>24</sup>

Ainda a propósito da performance, acrescenta Said:

Acima de tudo, a situação do próprio concerto é o resultado de um complexo processo histórico e social (...) que pode ser interpretado como uma situação cultural que se funda em especializadas e

excêntricas habilidades, se funda na personalidade interpretativa e histriônica do executante, aprisionado por seu silêncio obrigatório, se funda ainda na receptividade, subordinação e paciência da platéia. O que compete com estas ocasiões não é a experiência do amador, mas outras demonstrações públicas de habilidade especializada (esportes, circo, festivais de dança) às quais, em seus piores e mais vulgares momentos, o concerto chega quase a se igualar.<sup>25</sup>

Em 1958, Casals tocou na Sala da Assembléia Geral das Nações Unidas em Nova York. Em 1961, tocou para o Presidente Kennedy na Casa Branca e, em 1962, iniciou uma campanha pela paz, regendo o oratório *El Pesebre*, de sua autoria, em vários países.<sup>26</sup> Essas apresentações foram acompanhadas de ampla divulgação internacional e tiveram grande projeção nos meios artísticos e políticos. O músico, já célebre, trocava o palco da sala de concerto pelos espaços onde se decidia o destino das nações. Certos traços do jovem personagem de Mário Cláudio – a “altanaria” (p. 42), o estrelismo e, sobretudo, o gosto do poder – podem induzir o leitor a uma reavaliação crítica da representação cultural de Pablo Casals enquanto artista e homem público, ironicamente apontando para a tirania em um de seus mais consagrados combatentes.

### Por quem o sino dobra

As contradições observadas no personagem Pablo Casals se estendem à sua relação com

Guilhermina Suggia. A oposição entre homem e mulher, com a exacerbação da atitude opressora de Pablo, não se resolve simplesmente com a não-submissão de Guilhermina, já que, após a separação, ela passa a se interessar por homens portadores de algum sinal de invirilidade. Apaixona-se pelas mãos delicadas do cunhado, “inabalável mas fraco, opção para o macho tenaz, que durante tantos anos a trouxera oprimida” (p. 46). Vive uma “fábrica de imaginação” com Hudson, que “pouco, muito pouco requer da mulher” (p. 71) e diante de quem ela fingia um “servilismo de farsa não isento de ironia” (p. 72). O casamento com o Dr. Carateado Mena é descrito como “relação dispensável, neutra de todo o sentimento” (p. 85), e a deformidade do “marido precário” (p. 85) é associada à progressiva castração, também indiciada pelas mãos, como no caso da duvidosa virilidade do cunhado:

Que se lhe haja a intérprete assimilado, arredado desde logo o factor da sedução, um pouco mesmo se poderá referir à monstruosidade, que virá rasurar essas antigas mãos, as do cunhado Léon há muito apetecido. (p. 79)

A solução procurada por Guilhermina, ao optar por relações amorosas insatisfatórias que lhe davam uma ilusão de liberdade, serve apenas para ironicamente enfatizar sua própria impotência, como artista ou como mulher, na luta contra as tenazes mãos masculinas que dominavam o seu mundo. Trágico aprendizado de um triunfo condicionado pelo poder do outro:

O largo gesticular denota, a partir daqui, um processo de fala, o qual, em prol da feminilidade que se tenha acaso irrealiza-

22 L. HUTCHEON, op. cit., p. 110.

23 “(...) the hermit’s mountain retreat has become the shrine of pious pilgrims from all over the world. Yes, the world crowds to the man who withdrew from the world...” Carta de Thomas Mann. Erlenbach-Zürich, março de 1954, in J. M. CORREDOR, op. cit., p. iii.

24 Edward W. SAID, *Elaborações musicais*, trad. Hamilton dos Santos, Rio de Janeiro, Imago, 1992, p. 29-30.

25 *Ibidem*, p. 39-40.

26 Cf. S. STANLEY, op. cit., p. 847.

do, jamais o erro comete de se adiantar à palavra dos homens. (p. 73)

A desigual e conflituosa relação entre professor e aluna também é problematizada quando Guilhermina passa a repetir o modelo de orgulhosa intransigência que rejeitara em Casals. Das alunas “requer que nos detalhes a imitem (...)” (p. 100). “Era a tarefa de ensino provocatória medição de forças (...)” (p. 101).

Com o público não seria diferente. A própria Guilhermina escrevia: “após o concerto todas as senhoras fizeram alas para eu passar” (p. 91). O narrador a qualifica como “soberana criatura” (p. 17), “diva” (p. 29) e “protagonista de um drama maior” (Cf. p. 19), desde cedo exibida como atração circense entre a solista e o público, na ambigüidade do discurso erótico-musical:

E, no horizonte de passagens repetidas, emendadas posições, pausas que um ímpeto final antecediam, as cartadas se jogavam da cortesã. (...) Estremeciam as vidraças, os cabelos ficavam riços de Guilhermina, o corpo do Mundo sentindo na caixa que ao corpo encostava. (p. 13)

Mas Guilhermina, colocando-se em posição superior não só ao seu público mas também à sua arte, dá-se o direito de tocar uma nota adiante da orquestra (Cf. p. 110). Artista famosa, também ela vivencia o mito do herói (como Casals), no papel de conquistadora de outros mundos (“o rosto ornitológico levantado, em direcção a praças que se lhe entregavam” - p. 27), a compensar alguma carência de seu país no momento em que “A viagem colectiva, essa mesma, começava” (p. 26). Como intérprete, perpetua o mesmo ritual da sala de concertos já cumprido por Casals, tão bem analisado por Said.

Sob o ponto de vista ideológico, porém, a diferença entre os dois violoncelistas parece inconciliável. Enquanto o espanhol adotava atitudes veementes contra Franco, a portuguesa compactuava com o salazarismo, chegando a visitar o ditador no palácio de São Bento: “Com o primeiro-ministro, de facto, a relação entabulara a que um certo chiste, capitoso e galante, não escasseava” (p. 103).

Impossível saber, entre Pablo Casals e Guilhermina Suggia, quem representa o opressor ou o oprimido, pois as posições se alternam, sem jamais se fixarem, sempre passíveis de revisão crítica. Não há uma simples substituição de um centro pelo outro, porém um deslocamento para as margens: o retrato da “sumptuária rainha” (p. 12) já produz novas verdades, subvertendo a “verdade” original anunciada na contracapa do livro; ao mesmo tempo, a ausência de uma imagem atualizada de Casals, tornada grande presença pelas contradições resultantes do confronto entre o discurso da História e o do romance, solapam de vez o domínio do saber enciclopédico e o das instituições culturais que pretendem registrar o real e ditar valores absolutos.

Embora o violoncelo os desuna (Cf. G 35), os dois personagens se identificam pela imagem dos pássaros: Guilhermina, como já vimos, a eles associada ao longo de todo o romance, e Casals, para sempre lembrado pelo hino do seu exílio – o *Cant dels ocells* – transformado em hino de todos os exilados catalães. Ambos viveram um tipo especial de exílio, como se seu mundo estivesse bem acima da terra, de onde contemplavam “a baba do império dos homens”.

Numa perspectiva autoral, a relação entre Casals e Guilhermina pode ser vista como metonímia do próprio romance-biografia, que, questionando a possibilidade de uma autoria única, se constrói como diálogo irônico entre o intransigente mesurado dos fatos (Álvaro) e o impulso criativo do intérprete desses fatos (o narrador):

Contra o amante, que outra, muito moça, Guilhermina conhecera no Casino de Espinho, a surda luta se trava, entre um mesurado que se não quer abolir e um coração inquieto de vôo. (p. 36 – grifos meus)

Quanto à identidade de Guilhermina, título e imagem com que primeiro nos deparamos no livro de Mário Cláudio, resta ao leitor uma visão tão fugidia quanto a que a própria personagem tinha de seu país: “Que significaria, enfim, essa faixa litoral, sequiosa de chefia, refractária à grandeza?” (p. 42). Sua vida não é resgatada por inteiro, como pretendia Álvaro, mas recriada por múltiplos olhares que a contemplam de ângulos diversos – “infinita alegria, da terra levantada para ser relâmpago, à treva recolhida, saciada” (p. 116), como a música de Bach interpretada por Guilhermina Suggia. De seu passado, o que restou está bem definido pelas palavras de Linda Hutcheon:

O passado, na metaficção historiográfica, foi real, mas está perdido ou, ao menos, deslocado, apenas para ser restabelecido como o referente da linguagem, o resíduo ou vestígio do real.<sup>27</sup>

As contradições entre o discurso da História e o discurso da ficção estudadas no romance *Guilhermina*, de Mário Cláudio, revelam novas possibilidades de se abordar o passado. As indicações temporais são subvertidas no texto, pela menção de um curto período da vida de Pablo Casals e a omissão do tempo de mais de meio século em que

se construiu sua representação cultural, ratificada por instituições tradicionalmente consideradas confiáveis – a historiografia, as salas de concertos, os museus e, sobretudo, o *star system* que engendra a idolatria por parte de um público reduzido à passividade. O acentuado contraste entre as duas imagens induz a uma reavaliação crítica dos valores implícitos no culto da personalidade, considerando-se a alternância entre Casals e Guilhermina como representantes da opressão, bem como a problematização das relações entre professor e aluna, homem e mulher, intérprete e público, e, por metonímia, de todas as relações humanas em geral. Os sinos evocados por Mário Cláudio dobram por todos nós.

A leitura de *Guilhermina* revela, ainda, a rejeição de uma visão única das personagens retratadas, pois a reconstrução do passado é metafictionalmente reconhecida como impossível. Assim como Casals se notabilizou pela luta contra a tirania de Franco, o narrador de Mário Cláudio se rebela contra a tirania dos fatos e os subverte pela ficção, sem, todavia, rejeitá-los abertamente. O mito de Guilhermina Suggia, conquistadora dos palcos da Europa e heróica representante de Portugal, é atingido apenas indiretamente através da ironia, enquanto a legendária figura de Pablo Casals é subvertida por omissão. Inefáveis pássaros, ambos... Afinal o que o romance de Mário Cláudio mais ataca são as instituições que os consagraram, ao mesmo tempo em que denuncia o uso da cultura como instrumento de opressão.