

O RETRATO E A REPRESENTAÇÃO GROTESCA, EM *RETRATO DE RAPAZ*, DE MÁRIO CLÁUDIO

PORTRAIT AND GROTESQUE REPRESENTATION IN MARIO CLAUDIO'S *RETRATO DE RAPAZ*

Joana Palha¹

RESUMO *Retrato de Rapaz* (2013) é uma obra fascinante, escrita por Mário Cláudio, onde se observa a relação tantas vezes conturbada como harmoniosa entre mestre e discípulo. A novela conta a história de Gian Giacomo, um aprendiz do célebre e renomado Leonardo da Vinci, que o artista acolhe no seu estúdio, rebatizando-o com o nome de Salai, nome deveras grotesco, que significa “pequeno diabo”, e o seu percurso com o génio da pintura ao longo dos seus anos de crescimento e amadurecimento. O tema do retrato literário, associado à representação grotesca, é a base do presente trabalho, onde vão ser apresentadas reflexões sobre o modo como a atmosfera macabra está presente nos diversos espaços e personagens da trama, influenciando a própria representação que o artista, Leonardo, quer fazer do seu jovem aprendiz, Giacomo.

PALAVRAS-CHAVE: Retrato; Grotesco; Representação; Mário Cláudio; *Retrato de Rapaz*.

ABSTRACT *Retrato de Rapaz* (2013) is a fascinating work, written by Mário Cláudio, which shows the often troubled and harmonious relationship between master and disciple. The novel tells the story of Gian Giacomo, an apprentice from the famous and renowned Leonardo da Vinci, whom the artist welcomes in his studio, renaming it with the name of Salai, a very grotesque name, which means "little devil", and his journey with the genius of painting throughout its years of growth and maturation. The theme of the literary portrait, associated with the grotesque representation, is the basis of this work, where reflections will be presented on how the macabre atmosphere is present in the different spaces and characters of the plot, influencing the very representation that the artist, Leonardo, wants to make his young apprentice, Giacomo.

KEYWORDS: Portrait; Grotesque; Representation; Mário Cláudio; *Retrato de Rapaz*.

¹Mestra em Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas pela Universidade do Minho – Portugal. Doutoranda em Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes e Culturas na Universidade do Minho – Portugal. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0573-8082>. E-mail: joanapalha14@gmail.com.

1 INTRODUÇÃO

Édouard Pommier dá uma definição de retrato com o sentido de traçar e desenhar, acrescentando que o traço funciona como o desenho para o contorno de qualquer coisa (POMMIER, 1998, p. 19), simplificando então o significado de *ritratto*. O retrato, numa perspectiva clássica e tradicional, é a imagem do homem no seu estado natural e procura encontrar a mais próxima semelhança com o real; em contrapartida, na era moderna a noção de “semelhança” começa a ser posta em causa e surge uma interrogação acerca da possibilidade do retrato como representação de uma identidade. Apesar da diferença epocal em que o conceito é definido, o retrato perdura até hoje, nas mais variadas artes, tais como a pintura, a escultura, a fotografia ou a literatura, como é o exemplo da obra presente de Mário Cláudio.

Os mestres renascentistas, ajudados pelos seus modelos, muitas vezes aprendizes ou mesmo a própria pessoa a ser retratada, geralmente de origem nobre, encetaram uma vaga de representações retratistas neste período da história da arte. Contudo nem todas as telas mostravam o dito belo, como é o caso dos desenhos de Leonardo da Vinci intitulados *Cabeças Grotescas*, onde figuram estranhas e bizarras representações fantasiosas. O aparecimento do grotesco na arte do Renascimento ficou a dever-se ao aparecimento, em escavações realizadas no século XIV, em Roma, de corredores e salões subterrâneos construídos na época em que o imperador Nero estava no poder, onde se notou a presença de imagens e estátuas com motivos bastante perturbantes.

O conceito de grotesco “é pela sua própria natureza ambivalente e de difícil definição” (MATEUS, 2008, p. 252). Numa análise etimológica, é de notar que o termo “grotesco” deriva do latim *grotto*, que tem o significado de gruta ou pequena caverna, o que clarifica muitos episódios em *Retrato de Um Rapaz*, pois muitos espaços são descritos como tenebrosos, como é o próprio caso do atelier

de Leonardo, local que é utilizado, na maioria das vezes, para a elaboração do retrato do jovem aprendiz Giacomo.

2 O APRENDIZ: MODELO RETRATISMO E MARGINAL CITADINO

Gian Giacomo, protagonista da novela *Retrato de Rapaz*, de Mário Cláudio, é um jovem expulso de casa pelo seu progenitor, encontrando abrigo na oficina do conceituado artista Leonardo da Vinci. O mestre fica, desde logo, deslumbrado com a beleza do rapaz, apesar do seu aspeto rústico e sujo, pois o pupilo é de origem humilde e simples, destacando os seus caracóis, o seu olhar e a sua “pele branquinha”. Leonardo acolhe Giacomo, recebendo-o e tratando-o com o melhor cuidado possível, fazendo o ritual do banho vezes sem conta, a fim de o retratar com a melhor elegância possível. Ao longo do texto, existem inúmeros episódios em que Leonardo dá instruções de pose a Giacomo e até o chega a mascarar, usando-o como modelo em várias representações, havendo mesmo situações em que substitui o modelo retratado pelo seu jovem aprendiz, nas inúmeras encomendas que recebe de ilustres figuras da época.

Dispensando a que viera para posar, e substituindo-a pelo aluno dilecto, o pintor convencia-se de que, muito mais do que ela, lhe proporcionava Salai a ínsita natureza da personagem, reflectida na pluralidade de sentidos que o mesmo sorriso assumia, ora irónico, ora compadecido, ora calculista, ora indolente, ora lúbrico, ora desafiador, ora pudico, ora pacífico. (CLÁUDIO, 2013, p. 66).

Foi numa dessas alturas que, um pouco de improviso, e um pouco de maneira programada, se encenou um quadro vivo que contava Salai como protagonista, e que resultava da encomenda que o representante diplomático, e promotor da recepção, fizera ao mestre florentino, descido às margens do Tibre. (CLÁUDIO, 2013, p. 91).

O desafio do retrato do jovem torna-se de tal modo uma obsessão para o artista, querendo este saber até o tamanho do órgão bombeador de sangue do

aprendiz, como se ao sabê-lo, a representação, embora aprisionada na tela, conseguisse, de alguma forma, ganhar vida e quase falar com quem a pudesse vir a contemplar. O desejo de Leonardo parece ser esse, pois engendra até o momento em que vai conseguir desvendar esse enigma, ajudado pela imagem grotesca da noite e do sonho, com o pensamento “Falta determinar agora de que tamanho será o coração que te palpita no peitinho, mas há tempo para isso, meu Anjo, uma noite destas, quando te apanhar nas profundas do sono.” (CLÁUDIO, 2013, p. 19).

A zoomorfização de Giacomo por Leonardo também está muito presente ao longo da novela, pois o mestre faz uma descrição bizarra das partes do corpo do aprendiz, quando o usa como modelo. a fim de realizar a encomenda de uma escultura equídea por parte do nobre Ludovico Sforza.

«Não te quero assim, assenta o joelho direito no chão, mantém o outro dobradinho, isso mesmo, como se estivesses sentado, e coloca-te de perfil, tal e qual!» E a traços rápidos de tinta foi esboçando o retrato do miúdo, mais preocupado com os caracóis que lhe revestiam o pescoço picado das pulgas, e no qual a lavagem não alcançara remover o sarro acumulado. (CLÁUDIO, 2013, p. 15).

Por mais de uma vez, e a meio da noite, quando a cabeçorra surgia alumiada pelo borralho da forja, e tal e qual como uma divindade afável, mas castigadora, eis que o Homem, emergindo do resto de um sonho bonito, ou de um horrendo pesadelo, se achegava aos tropeções ao catre onde o miúdo se encolhia num sono de tranquilidades. Abanando-o energicamente, obrigava-o a sair da sua rodilha de mantas, e como se ele mesmo não houvesse despertado ainda, ordenava o seguinte, «Finca-te nas patas posteriores, alça-te nas dianteiras, e upa!, arreganha-me essa dentuça!» O pequeno obedecia, hipnotizado por aquele olhar azulíssimo, e sacudindo a grenha de caracóis dourados, executava as suas piruetas diante do que o sustentava, e lhe concedia abrigo, e que não cessava de esculpir. (CLÁUDIO, 2013, p. 26-27).

A primeira marca grotesca em relação a Giacomo está presente logo no início da trama. O mestre, Leonardo, contudo, apesar do encantamento que

sente pelo aprendiz, vê-o também como uma criatura um tanto demoníaca, pois o jovem apresenta várias contradições; como já foi dito acima, é belo, mas carrega consigo a sua parte mais grosseira devido ao facto de ter sido criado no campo, uma espécie de sujidade metafórica que não desaparece, por mais que seja feita a tentativa de a retirar do seu corpo, o que vai influenciar mais tarde o seu crescimento tanto físico como em termos de carácter.

Leonardo pinta o rapaz em contraste com o aspeto grotesco do mesmo, mas ao não conseguir representar o jovem angelicamente, apelida o menino de Salai, epíteto que significa “pequeno diabo”, referindo-se a este, quase sempre, no quotidiano da relação de mestre e discípulo, de uma forma negativa, devido também a diversos comportamentos promíscuos levados a cabo por Giacomo, pois é “ladrão e mentiroso, obstinado e cheio de ganância” (CLÁUDIO, 2013, p. 20), apesar do amor puro e verdadeiro que lhe devota desde o primeiro dia em que os seus olhos pousaram no seu pupilo.

«Não vale a pena teimar, meu Menino, nunca mais tentarei espetar-te asas nas espáduas porque o que diz bem contigo, meu Mafarrico, é um bom par de corninhos, e passarás por isso a chamar-te Salai, (...) O banho a que o rapaz fora obrigado, e a que obedecera com uma praga entalada no gorgomilo, não operara o milagre de lhe remover o esterco das unhas. (CLÁUDIO, 2013, p. 15).

A metamorfose sofrida por Giacomo desde a infância até à adolescência é marcada por episódios inquietantes, onde está muito presente o motivo do vagabundo e do marginal, também grotesco. A vagabundagem, segundo Isabel Cristina Mateus (MATEUS, 2008, p. 332), enceta uma descoberta de universos estranhos, feitos tanto de penumbras como de sombras, associados a mundos ilusórios que se oferecem como espetáculo ao olhar do curioso e interessado espetador.

Isabel Cristina Mateus refere também que “a vagabundagem é uma forma de desagregação interior” (MATEUS, 2008, p. 333), o que se revela nas experiências do aprendiz, pois acontecem sempre na assombrosa noite de Milão, onde existe um “mundo marginal, sombrio, que a noite descobre ao seu olhar de boémio-vagabundo” (MATEUS, 2008, p. 330). O rapaz aventura-se, levando as experiências da puberdade ao extremo, associadas a uma característica que também o envolve, o seu carácter violento.

[...] lançava-se em escapadas nocturnas, repondo as aventuras que vivera pelos becos da Cidade, e oferecendo-se por um preço acrescido, decorrente da aura que o nimbava como querubim do pintor. Um ano inteiro passaria sobre os campanários de Milão, e atrás dele um outro, e outro mais. (...) e o miúdo convertia-se em adolescente. (CLÁUDIO, 2013, p. 34).

Mas à medida que ia crescendo deixavam de lhe conferir aqueles tratamentos impessoais, de «o rapaz», «o miúdo», «o catraio», «o ganapo», «o garoto», ou «o pimpolho», e chamavam-no pelo nome com que o mestre o rebaptizara, ou seja «Salai», que significava «diabinho», e em que se reconhecia a sua natureza de «ladrão» e «mentiroso», de «teimoso» e «glutão», conforme o amo o caracterizava. (CLÁUDIO, 2013, p. 37).

A rede de contactos em que o moço se ia insinuando, e que baixava até Roma, formava-se de mendigos errantes, a quem ladravam os cães, de estalajadeiros de porta aberta, atentos ao momento azado da borracheira dos hóspedes, e de madres de conventos, piedosas nos costumes, e esmeradas nos bilros, para desembocar na garotada da Cidade que via em Salai o acabado modelo do falcatruero. (CLÁUDIO, 2013, p. 45).

Em conformidade com a sua índole violenta, e tendendo como os que a possuem a afogar no excesso o infortúnio que lhe saltasse ao caminho, Salai trocou o repouso que Leonardo lhe aconselhava por uma incursão destemperada à noite florentina. (CLÁUDIO, 2013, p. 69-70).

O universo grotesco envolve cada vez mais Giacomo, sendo aqui a sua alcunha Salai muito adequada, pois a personagem encabeça um grupo de marginais que o narrador descreve como autênticos seres grotescos e deformados, ou seja, monstros, chegando mesmo a denominá-los como “elenco de aberrações”, o que remonta à ideia de que só é “bela uma coisa bem proporcionada” (ECO, 2004, p. 61). O retrato feito do bando é atrozmente pavoroso e exagerado, podendo ser definido como “um mundo de caricaturas humanas, deformadas pelo vício e pelo crime” (MATEUS, 2008, p. 339), deixando o leitor num dilema, pois tem tanto de cómico como de trágico, o que alude ao carácter humorístico do grotesco, sendo este um dos aspetos que também constituem este tema. Além deste bizarro grupo, mais tarde, Giacomo irá ser também o mentor de um grupo de crianças de rua, que aquando da sua decadência irão fazer do aprendiz alvo de chacota, transferindo para o aglomerado infantil as ideias e os princípios da marginalidade, atraindo-as para si e “enfeitando-as com os seus passes de ilusionismo, e industriando-as no furto dos incautos forasteiros, na chantagem e delação dos amores proibidos, e nas mais refinadas técnicas da batota ao jogo.” (CLÁUDIO, 2013, p. 95).

Congeminaria o ganapo assim um espetáculo horrendo, fruto da sua familiaridade com o submundo de Milão, lugar onde fervilhavam insólitas modalidades da espécie humana que apenas de longe a longe ascendiam à superfície. Eram anões desbocados na fala, e corcundas que se deleitavam com a própria nudez, escrofulosas velhas que enfeitavam a cabeleira com penas de ganso, e meninos macrocéfalos que entoavam lengalengas, babando-se entre os versos de cada estribilho. Semelhante trupe de monstros, pastoreada pelo orgulhoso catraio, munido de um bordão enorme, em cujo topo espetara a caveira de um bode, percorria a desoras as ruelas da Cidade, e ingressava na oficina entre chufas e gritos. (CLÁUDIO, 2013, p. 36).

Giacomo é o protagonista deste espetáculo horrendo, um diabo, segundo Umberto Eco (ECO, 2007, p. 179), que se apresenta de uma forma bela,

sentindo-se um príncipe entre as suas criaturas, devido à beleza indiscutível da sua figura. O belo do seu semblante contrasta com o feio da marginalização que leva a cabo, enfatizando-a sem limites, ajudando cada vez mais à sua reputação salustiana, podendo ser o protagonista considerado uma espécie de prodígio, considerando as palavras de Ieda Tucherman (TUCHERMAN, 2012, p. 100), quando declara que o monstro está no limite do humano. O sofrimento de Leonardo é referido, pois este comportamento marginal vai em contradição com o retrato que tanto se esforça por fazer do seu prezado e amado pupilo.

O aprendiz plantava-se no centro da oficina, circundando pela sinistra canalha que, quando não soprava gaitas estridentes, nem batia retumbantes tambores, colaborava com guinchos e gemidos no desconcerto geral. Despontando por fim de uma taça de mandrágoras, desnudava-se lentamente até ficar todo nu, e de cabeça erguida, a ostentar a maçã-de-adão probatória da sua maturidade. E à vista do contraste entre beleza tamanha, intocada pela imperfeição das formas, e a anormalidade das criaturas que emolduravam o mafarrico, e lhe rendiam preto, enchiam-se de lágrimas os olhos do pintor. (CLÁUDIO, 2013, p.36).

Os animais sucumbem também aos encantos do diabrete, nomeadamente os cães e a doninha, sendo os primeiros classificados como animais vadios que “encontrava no caminho” (CLÁUDIO, 2013, p. 22) e que percorrem a ruas da cidade, espelhando-se em Giacomo, sem este fazer mais do que simplesmente deitar-lhe o seu olhar, pois “o rosto seduz com maior segurança, mais subtilmente ainda do que as palavras” (COURTINE, HAROCHE, 1998, p. 7), o que basta para que caiam numa espécie de encantamento, provocando diversos estados de espírito. Os cães consideram o jovem um líder, contrapondo a reação intempestiva da doninha.

Trazia ao colo uma doninha encantadora, a qual a espaços ia alimentando com pedacinhos de biscoito que retirava da algibeira. E ou porque adivinhasse o bicho um desafio na mirada que o jovem lhe

dirigia, ou porque pressentisse a animosidade com que o discípulo do génio encarara o que o transportara nos braços, luziram-lhe as pupilas numa fúria selvagem, e distenderam-lhe as garras na pulsão do ataque. Mas como o que o tomara por seu inimigo se achava demasiado longe, o animal cravou os dentes afiados na mão do próprio dono, o qual, soltando um berro de dor, o arremessou pelos ares. (CLÁUDIO, 2013, p. 70).

Giacomo, todavia, é acometido, por uma tomada de consciência em relação à degradação do seu próprio corpo, o que reforça a ideia de que “apenas quando é danificado ou quando adoece, o corpo se faz presente” (TUCHERMAN, 2012, p. 91). A vida marginal revestiu-se de acontecimentos em que reinava o prazer, mas também comportou o seu lado mais sombrio e grotesco no protagonista da novela de Cláudio, pois, embora, lhe desse uma satisfação momentânea, vinha também acompanhada de consequências irreparáveis, como o caso dos “habituais rebuçados de anis que declarava coadjuvantes da inspiração, mas que lhe apodreciam os dentes.” (CLÁUDIO, 2013, p. 68). O jovem aprendiz entra numa espiral de desespero e de desassossego, devido à constatação de que o seu corpo já não comporta a beleza de outrora, facto que dificulta a tarefa de Leonardo de fazer o seu retrato e, posto isto, empreende uma busca para conseguir um substituto para o mestre, numa atitude de esforço aliada à frustração.

Salai obrigava-se a memorizar os traços do rosto em que se reconhecia. E inquietava-se com os sinais de degradação da formosura que o assistira, transformando-se-lhe o espelho de que se servia num daqueles a que chamavam «de fogo», (...) (CLÁUDIO, 2013, p. 48).

Parecia-lhe isto castigo adequado à devastação que atraíra para si, mediante o descomando dos desejos, a indisciplina dos costumes, e os excessos de toda a ordem em que incorrera. Saía então à cata de quaisquer outros, mais jovens, e mais aptos a iluminar a oficina com o esplendor que outrora irradiara. Mas considerava sempre os encantos dos que com se cruzavam muito abaixo das perfeições com que o Criador o distinguira, (...) (CLÁUDIO, 2013, p. 48-49).

Na verdade, porém o que se recusava a abandonar nessas buscas, empreendidas entre resignação e desespero, era o estatuto que ocupava na alma do homem que o recolhera, e que uma recente juventude, triunfante de súbito, e oferecida a cedências inúmeras, ameaçava abalar. (CLÁUDIO, 2013, p. 49).

A metamorfose sofrida pelo corpo do rapaz manifestara-se desde logo, e ainda na fase de Milão, ao nível dos quadris, e aí onde surgem os primeiros sinais da degenerescência, ou da maturação, imposta pelo decurso do tempo. Já por essa altura se lhe declarara, iria ele nos seus vinte e cinco anos, a acumulação de matéria adiposa sobre a zona dos rins, e a conseqüente dificuldade de se dobrar pela cintura. (CLÁUDIO, 2013, p. 126).

O assombroso carácter de Giacomo manifesta-se, ainda por influência da vida de vagabundo, mas sobretudo por “carregar no corpo o signo do grotesco” (TUCHERMAN, 2012, p. 136), quase sem se aperceber deste traço, muitas vezes referido pelo seu mestre. Aquando da realização do seu trabalho no atelier de Leonardo, Giacomo revela o Salai encoberto, revestindo as suas criações de pormenores bizarros e obscenos, pois o aprendiz era “mediocrementemente dotado” e “onde quer que pusesse as manápulas acabava por deixar de facto a sua marca, não apenas probatória do magro talento que possuía, mas também do negrume da alma que nele morava” (CLÁUDIO, 2013, p. 49). O trabalho grotesco do diabrete também é notado, mais uma vez por Leonardo, nas páginas dos seus códices, o que demonstra a necessidade de libertação de Giacomo do lado obscuro da sua alma, servindo-se dos escritos do mestre para o exorcizar.

A cada passo, e pelo meio das páginas dos seus códices, topava o Homem com torpes ilustrações, inspiradas no corpo humano, e não raro reproduzindo um desnudo escanzelado, e provido de escamosas asas como um Satanás, a entremostrarem a transparência de uma túnica de cambraia, ou inclusive sem o menor reбуço, um enorme chanfrialho em riste, e capaz de ruborizar o mais devasso. (CLÁUDIO, 2013, p. 50-51).

A oposição entre o belo e o feio é muito realçada na obra de Mário Cláudio e coexiste na personagem de Giacomo de um modo quase sobrenatural, pois leva à interrogação de como dois motivos tão distantes se podem encaixar de uma maneira tão profunda dentro de um ser humano, ainda para mais tão jovem. *Retrato de Rapaz* é uma novela em que “a visão grotesca instaura uma confusão ou ambivalência fundamental, entre a realidade e o imaginário, entre o sério e o humorístico, ao mesmo tempo que dissolve e subverte as categorias estéticas do belo e do feio.” (MATEUS, 2008, p. 258).

A personagem principal, Giacomo, apresenta uma grande complexidade, sendo que o jovem tem duas naturezas, a boa (Giacomo) e a mais obscura (Salai). O belo e o feio, o aprendiz e o vagabundo, e o anjo e o diabo/monstro entrecruzam-se de tal maneira que quase levam o protagonista à loucura. A humanidade e a animalidade são dois conceitos muito ténues, que levam a um estudo teratológico deveras interessante.

3 FIGURAÇÃO GROTESCA DE PERSONAGENS E ESPAÇOS

Mário Cláudio circunda Giacomo, o protagonista de *Retrato de Rapaz*, de várias personagens, masculinas e femininas, atribuindo-lhes traços retratísticos sombrios, repletos de alguma fealdade, havendo contudo algumas em que o tema do feio não está tão presente, em contraste com a beleza irrefutável do aprendiz, antes do começo da sua degradação, e que o influenciam nos caminhos, tanto duvidosos como mais luminosos, que escolhe percorrer ao longo de toda a novela. O mestre Leonardo, devido ao seu estatuto de artista célebre, respeitado por todos, em especial pelas classes sociais mais elevadas, tem um vasto leque de amizades e conhecidos.

Giacomo Andrea, irónica coincidência, pois carrega o mesmo nome próprio do jovem aprendiz, é a primeira personagem com quem o leitor trava conhecimento e a primeira figura a ser descrita pelo narrador, destacando a sua

fisionomia já decadente, devido ao avançar da idade, apresentando a marca grotesca do “sorriso que se lhe descerrava na boca sem dentes.” (CLÁUDIO, 2013, p. 30). A velhice choca com a juventude, funcionando como um oráculo para Giacomo, o aprendiz, começando pela questão homónima e acabando na consciência de que todo o ser humano está condenado ao envelhecimento, e suscita um acordar em Andrea, evocando na sua memória os seus tempos de mocidade, o que o faz demorar-se na contemplação do jovem rapaz.

O mestre estacou, inclinou-se devagar, e proferiu um sonoro «bom-dia» diante da esquelética figura com que se haviam cruzado ambos. Erguendo os olhos, o rapaz deu com o rosto de um velho calvo, sulcado de rugas, e de queixo em bico. «Bom-dia, Giacomo Andrea», repetiria o amo como que temendo que o outro não tivesse ouvido o cumprimento. Mas era sobre o miúdo que se pousava, entretanto, a atenção do desconhecido, subitamente desperto, enquanto a língua espessa lhe transitava pelo sumido lábio inferior, de cá para lá, e de lá para cá. (CLÁUDIO, 2013, p. 29).

O mestre, mais adiante na novela, é surpreendido pelo aparecimento de uma figura familiar, a sua mãe, Catarina, personagem que também vai estabelecer uma relação próxima, embora conturbada, com o aprendiz. As feições da mãe de Leonardo são realçadas através de traços que a envolvem numa espécie de nevoeiro e associadas a motivos picarescos, como o caso do seu cabelo onde se solta “uma trança na nuca, deslizando-lhe depois pela espádua, sinuosa como uma serpente, e detendo-se à altura do seio.” (CLÁUDIO, 2013, p. 33). A figura feminina de Catarina ilumina a vida de Leonardo e de Giacomo, pois é profundamente amada por ambos, mas também é acompanhada de um retrato obscuro, comportando estas imagens de ternura e temor ao longo do seu curto tempo na trama, pois é levada pela morte, só se revelando depois em sonhos com motivos bizarros.

Numa manhã de Verão, regressando à oficina de uma volta pela feira, e sempre com o pimpolho no encalço, o Homem toparia com um vulto que ao primeiro relance se sentiu incapaz de reconhecer. Muito menos do que uma pessoa, e pouco mais do que uma sombra, ali estava, amochando à luz que investia por um postigo alto, a dar de comer às pombas que à sua frente cirandavam. Mas o mestre acabaria por adivinhar Catarina, sua mãe, no enredo de panos de luto, não porque lograsse descortinar-lhe as feições, mas por identificar a mão que ia estendendo às aves as migalhinhas de pão. (CLÁUDIO, 2013, p. 32).

Quatro dias passados sobre o regresso a Florença, um sonho visitaria este na noite seguinte à chegada à nova oficina. Entrava ele, Giacomo Caprotti, a quem o pintor pusera o nome de «Salai», vagaroso como um sonâmbulo, pela Igreja de Santa Croce adentro, chamado pelo imenso clarão que aí se abria. Encaminhava-se para o altar-mor, e eis que nos degraus do ambão se sentava uma volumosa mulher, mas de rosto suavíssimo, e de pele como que feita de leite e farinha, a sorrir com brandura apesar da imponência dos mantos em que se envolvia, cintilantes de azul minério e verde-marinho. E sobre ela pairava um grande milhano, de asas distendidas, e desdobrando em leque a cauda, na suspeita de um augúrio do destino que nunca se formulava. Aproximando-se aos poucos, o olhar do rapaz, habituado enfim a tamanha refulgência, ia distinguindo na aparição as feições de Catarina, a sustentar uma enorme sêmea na mão esquerda, e a empunhar na direita um tosco facalhão. (CLÁUDIO, 2013, p. 60-61).

A personagem enigmática de Zoroastro tem também influência no nosso protagonista, Giacomo, estando revestido de marcas grotescas como a marginalidade e as artes misteriosas e sombrias a que se dedica, bem como alguma animalidade metafórica. Zoroastro, de nome verdadeiro Tommaso Giovanni Massini, é um dos aprendizes de Leonardo, que devido à sua falta de talento para os trabalhos artísticos, se envolve no mundo vagabundo da cidade de Milão.

Tommaso Giovanni Massini, o qual, e por efeito do seu pendor para a mirabolância, merecia o apodo de «Zoroastro». Dado às artes obscuras, fazia-se seguir aonde quer que andasse pela sua comitiva de répteis de variada descrição, na qual figurava uma serpente de quatro patas. (...). Os trabalhos a que Zoroastro se dedicava, reclamantes de substância de acesso pouco fácil, predispunham-no a recorrer às manigâncias do valdevinos, apegando-se a ele, a fim de

obter o precioso lápis-lazúli de que ia abastecendo os seus fregueses, obcecados por secretas decocções de que emergiam maravilhas inquietantes, ou até mesmo diabólicas. (...) E o encanto do pupilo predilecto de Leonardo ditava a mansidão com que Zoroastro satisfazia as exigências, e os caprichos, daquele que sabia de fio a pavio a cartilha de instrumentalização do semelhante, e de quem Milão inteira falava como de um demónio astuciosíssimo, a cujas trapaças ninguém na verdade resistia. (CLÁUDIO, 2013, p. 47-48).

A duquesa de Mântua, voltando uma vez mais às ligações e conhecimentos de Leonardo, é retratada por Mário Cláudio de um modo fantasmagórico, como uma brisa que se passeia pela sua própria casa, sendo este episódio assinalado de forma grotesca com a referência temporal da noite. Facto curioso, pois tal como Catarina, a mãe do artista, a duquesa também fascina Giacomo, o que revela que o feminino tem uma presença bastante acentuada no crescimento agitado do protagonista.

O minúsculo vulto feminino que descortinaram no outro extremo do corredor, e que evanescentemente caminhava ao encontro de ambos, chegados na véspera à noite, e muito tarde, a Mântua, tocou-os com um pasmo que não dispensava a complacência. Na imensidão do seu palácio aquela mulher, deslocando-se como que ao sabor de um sopro de zéfiro que lhe enfunasse a túnica de cambraia, exprimia pelo donaire dos movimentos o ardente desejo de viver uma ocasião assim. (CLÁUDIO, 2013, p. 63).

O aprendiz vai ser confrontado com a existência de um rival, Francesco Melzi, uma personagem com quem Giacomo se cruza noutra parte da novela, pois é o dono do animal, a doninha em quem o jovem desperta aquele impulso violento já referido anteriormente. A convivência entre o protagonista e Melzi não é pacífica, descrevendo-o Giacomo como “uma ratazana de esgoto”, chegando mesmo a haver um confronto físico entre os dois, o que vai culminar numa recaída do jovem de novo para a marginalidade. Giacomo reconhece o homem pois apresenta o traço de “contrair de quando em quando o lábio superior” (CLÁUDIO, 2013, p. 81). Melzi é contratado por Leonardo para

trabalhar com o mestre, entre outras coisas, nas suas experiências anatómicas, resumindo-se estas à dissecação de cadáveres, descrito este ofício no texto de modo muito profissional, contudo assumindo esta descrição contornos extraordinariamente macabros.

E o grande artista, em cuja existência Melzi ingressava, devotava-se então, e com obsessiva gana, a dissecar os cadáveres que o Hospital de Santa Maria Nuova lhe fornecia. Gastar-se-iam nisto os primeiros meses do trato do aristocrata com o pintor, febrilmente activos nos subterrâneos a que os corpos iam descendo, e alumados por uma teoria de velas que conferia ao vermelho do sangue, e ao verde da bÍlis, as suas mais ricas tonalidades. (CLÁUDIO, 2013, p. 83).

Antonio de Beatis, capelão e secretário do cardeal Luís d’Aragón, além do seu pequeno retrato, vai ter uma importância na trama de *Retrato de Rapaz*, pois vai ser a ponte entre Leonardo e Giacomo ao ser o portador da misteriosa caixa com a qual o génio vai apresentar o pupilo, aquando da separação dos dois. Beatis ganha logo a simpatia do artista, devido à sua natureza ávida de conhecimento e aos seus interesses mais obscuros.

Uma natureza assim, desbordante de ideias e emoções, adequava-se na perfeição ao plano que o mestre trazia em mente. E à tendência do sujeito para a vanglória somava-se o fascínio que nele desencadeava a percepção dos temas especialmente macabros, a começar pela narrativa da dissecação dos mais de trinta corpos, levada a cabo pelo pintor com requintes excitantes dos cinco sentidos. (CLÁUDIO, 2013, p. 112).

A enigmática caixa que o mestre oferece ao seu discípulo está revestida de um significado oculto, tanto na sua descrição pois “tratava-se de uma circunferência formada por três víboras, embalsamadas pelo sábio, e entretidas de tão artificiosa maneira que configuravam um único ser rastejante, mas tricéfalo, com número igual de pares de carbúnculos, cravejados

nas órbitas” (CLÁUDIO, 2013, p. 113), como no dia em que chegou ao seu destinatário “na Sexta-feira Santa de mil quinhentos e dezoito” (CLÁUDIO, 2013, p. 113). Ao abrir a caixa, Giacomo depara-se com três entidades, as Três Graças, que o vão seduzir com a sua suposta beleza e os seus outros artifícios ludibriadores, tomando estas o papel e o motivo mais grotesco em relação às personagens em toda a novela de Mário Cláudio, o motivo das bruxas. Em *Retrato de Rapaz*, tal como em toda a literatura que aborda este motivo, o retrato sinistro das criaturas é concretizado através de descrições fantásticas, recheadas de carácter macabro.

No círculo do espelho convexo, suspenso na parede por detrás do pintor, reflectia-se o mesmíssimo trio de raparigas, cingidas pela cadeia invisível que as transformava numa criatura una, mas nesse momento diademadas, não pelo enredo das víboras, mas por um toucado de heras que se lhes apegassem aos cabelos, aquando da travessia de uma paisagem de ruínas. (CLÁUDIO, 2013, p. 115).

Designou assim a que vestia de seda azul, exibindo na destra uma rosa de muitos espinhos, «Esta é Claudine.» E continuou, «Esta chama-se Sarasine», referindo-se à que envergava uma túnica de veludo negro, sustentando entre os dedos um dado de jogar. «E aqui tens Alexandrine», rematou o sábio as apresentações, fazendo avançar a que, trajando de cetim vermelho, empunhava um simples ramo de murta. (CLÁUDIO, 2013, p. 116).

O motivo das bruxas, através das entidades das Três Graças, tem ainda mais uma abordagem, focando-se na questão da sua falsa beleza, que é necessária para envolver a vítima na sua teia enganosa, tendo “a capacidade de se transformar em criaturas de formas sedutoras, mas sempre marcadas por traços ambíguos que revelavam a sua fealdade interior” (ECO, 2007, p. 212). A verdadeira natureza das três criaturas é revelada quando Giacomo se consegue soltar dos seus encantamentos e estas vão habitar uma cabana na floresta, deteriorando-se o seu corpo, ao longo da passagem dos anos.

As Três Graças abandonariam o Castelo, indo ocupar uma choupana na floresta, (...) Com o correr dos anos porém foi-se o terceto deteriorando na aparência, e assim, se Claudine, sempre escanzelada, crescera em nariz e queixo, e até ao ponto de tocarem estes entre si, Alexandrine adquirira uma testa imensa, e alombada, sobre a qual recedia a rala cabeleira, o que apenas se mostrava compensado pelo bigode que não cessava de lhe medrar. E quanto a Sarasine, desbordando em contínuo no volume das ancas, entrava ela em concorrência com as portadoras da armação das saias, chamada «guarda-infante», que por então principiava a estar em moda na corte de Espanha. (CLÁUDIO, 2013, p. 135-136).

A morte lenta de Leonardo também vai ser retratada por Mário Cláudio, não nos poupando o autor do detalhe do cadáver que fede. O artista moribundo vai ser alvo de uma representação quase fúnebre e pormenorizada, entrando o seu corpo em decomposição já em vida, afirmando o narrador que “um nevoeiro pairava nos olhos do génio, igual ao que torna irresistível de compaixão a mirada dos cães moribundos” (CLÁUDIO, 2013, p. 128), e referindo “a palidez das faces”, afetando emocionalmente o seu discípulo, depois de este se ter libertado do feitiço das Três Graças.

A partir dessa altura deu em reparar no corpo do mestre, ali imóvel, mas que ultimamente se lhe tornara menos nítido, em consequência do turbilhão em que o rapaz se envolvera. O pintor transformava-se num cadáver desconexo, mercê dos agentes naturais, o calor das colinas toscanas, o frio do Vale do Loire, e a humidade lacustre que ressumava dos subterrâneos de Milão. E colara-se-lhe ao rosto uma máscara que só não era a do azedume da decrepitude porque a amenizava a curiosidade do sábio, o que fazia com que o brilho do olhar apenas vagarosamente se despedisse dele. (CLÁUDIO, 2013, p. 123).

O atelier de Leonardo aparece logo nas primeiras páginas da novela descrito como um lugar sombrio, onde paira uma atmosfera macabra, devido à decoração incomum, onde se encontram materiais e instrumentos necessários

para o trabalho do artista, envoltos numa “penumbra”, sendo chamado de “tenebrosa oficina”.

[...] frascos de líquido de variegadas cores, o cadáver do morcego, pregado numa placa de madeira, de membranas e patas escancaradas, e as rodas de ferro que giravam sem parança, abastecendo de água uma conduta que logo a escoava para uma cubazinha. (CLÁUDIO, 2013, p. 15).

A infância do mestre, continuando ainda com Leonardo, é também referida ao longo de *Retrato de Rapaz*, através de memórias que o génio vai recordando. A humilde habitação é apresentada a Giacomo, no momento da história em que mestre e discípulo estão em viagem para Florença, devido a mais uma encomenda de um nobre a Leonardo, e passam por Vinci, a terra natal do pintor. A casa e a propriedade agrícola estão completamente abandonadas, não de seres humanos, mas a nível de falta de cuidado, tendo como inquilinos alguns miseráveis, bem como a presença de gatos, duas marcas muito associadas à representação grotesca, simbolizando, entre outras coisas, a imundície.

Partiram assim para as colinas que tinham enquadrado a infância do pintor, e rumaram à casa onde este viera ao mundo, meio derruída então, e infestada por uma gentalha ociosa que deixara cair no maior dos abandonos vinhedos e olivais, outrora integrantes da propriedade, e que se alimentava dos frutos que o chão espontaneamente produzia, devorados crus, ou secos à solheira, a fim de evitar qualquer esforço agrícola. (...) os gatos que pelas cercanias cirandavam pareciam, de escanzelados que eram, sujeitos a repentinamente esticar de completa inanição. (CLÁUDIO, 2013, p. 57).

As casas de Giuliano Lorenzo de Médici e do embaixador português Dom Miguel da Silva, são os lugares em que o tema do retrato mais se destaca, estando abarrotados de representações sinistras e obscenas, nas quais se

encontra sempre o protagonista, Giacomo, encarnando na perfeição a sua alcunha de Salai, bem como o seu mestre, Leonardo, pois são ambientes que habitualmente frequenta. A atmosfera é sempre de fausto e o tema do grotesco é bastante acentuado nestes espaços, pois os episódios aqui decorridos percorrem toda a atmosfera, sem dúvida dionisíaca.

Seguia depois, e ao clarão dos archotes, uma leva de pecadores indultados na Quaresma, a cumprir um roteiro das ruínas do império fundado pelos filhos da loba, e detendo-se num qualquer lugar de mármore, um templo, um cemitério, ou umas termas. Entoavam em coro sinistra ladainhas, guiados por uma feiticeira de pele alvíssima, e conhecedora da gramática dos velhos augúrios, a qual, uma vez concluído o rito, completamente se desnudava para se flagelar. (CLÁUDIO, 2013, p. 90).

Pouco depois, e tendo atravessado pátios de heras, e contornados espelhos de água gelada, entraria Leonardo numa câmara de penumbra, do fundo da qual se divisava um altar juncado de lucernas acesas. Uma colcha vermelha suspendia-se por detrás da ara de travertino onde três pombos estrebuchavam ainda, a gotejar o sangue de uma recente imolação. Meio diluído na treva, e rindo como quem se prestasse a liturgia em que não depunha a menor das convicções, Dom Miguel da Silva ia limpando as rendas de uma toalha o curto punhal com que procedera ao sacrifício. (...) Dos longes da catacumba foi avançando até à luz uma figura que o pintor demoraria a identificar, mas que concluiria corresponder ao eterno discípulo. Toucado por uma peruca loura, desse louro de urina que caracterizava as putas do Trastevere, e de beiços pintados a um roxo de Semana Santa, ali se plantava o seu Salai, metamorfoseado em velho, e nu por baixo da camisa transparente. (CLÁUDIO, 2013, p. 92).

A cidade de Florença possui, igualmente, nomeadamente quando o dia encerra, um ar cavernoso onde está implícita uma atmosfera sombria, não só devido à memória de factos históricos, mas permitindo também um devaneio nos seus muitos recantos. Ao mesmo tempo que usa o símbolo romântico da lua, o narrador é, além disso, tétrico, apontando “a ossuda máscara de um Savonarola vociferante e castigador, idêntica à de um cadáver meio

descomposto, e exumado em aroma de santidade” que “pairava sobre Florença nas noites em que lua nenhuma se reflectia no rio.” (CLÁUDIO, 2013, p. 73).

O retrato literário não está só configurado à representação dos traços físicos ou psicológicos do ser humano, pois também se introduz na descrição de objetos artísticos, a chamada ecfrais, e de espaços inseridos em diferentes textos literários. *Retrato de Rapaz* expõe uma representação grotesca dos mais variados espaços físicos e de diversas personagens que vão sendo apresentados à medida que se vai formando a relação de mestre e aprendiz.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação grotesca e o tema do retrato literário intrincam-se, pois qualquer representação é dotada de descrições, quer expondo a beleza ou a fealdade. Mário Cláudio, com o seu *Retrato de Rapaz*, torna esta relação bastante interessante, ajudado por um dos mais ilustres artistas de todos os séculos, Leonardo da Vinci, engrandecendo e dando destaque aos conceitos de grotesco e retrato.

Isabel Cristina Mateus (MATEUS, 2008, p. 254) nota que “em todos os tempos e em todos os lugares, o grotesco deu sempre forma visível aos medos e angústias do homem, configurando-se desse modo como um meio lúdico de exorcização dos fantasmas interiores, um gesto simultaneamente criador/destruidor”, o que vai em conformidade com este trabalho, pois muitas das reflexões apresentadas, associadas a excertos da novela de Mário Cláudio, demonstram que a representação macabra, ainda que escondida pelo motivo da noite e sendo privada, opera um escape do ser humano ao dever, ainda que por vezes, essa evasão se transforme em algo marginal e nocivo ao próprio indivíduo.

Mário Cláudio alia, na novela *Retrato de Rapaz*, entre outros, dois temas, não sendo muitas vezes aproximados, devido à sua estranheza e ao mal-estar

que provocam, mais no caso do grotesco do que no caso do retrato, de forma muito própria, não descurando a sua natureza mais perturbadora, mas dotando-os de um maravilhoso fascínio, com a sua inigualável mestria.

REFERÊNCIAS

- CLÁUDIO, Mário. *Retrato de Rapaz*. Alfragide: Publicações D. Quixote, 2013.
- COURTINE, Jean Jacques & HAROCHE, Claudine. *História do Rosto*. Trad. Ana Moura. Lisboa: Editorial Teorema, Lda, 1998
- ECO, Umberto. *História do Feio*. Trad. António Maia da Rocha. Algés: DIFEL, 2007.
- ECO, Umberto. *História da Beleza*. Trad. António Maia da Rocha. Algés: DIFEL, 2004.
- MATEUS, Isabel Cristina Pinto. «Kodakização» e Despolarização do Real para uma Poética do Grotesco na obra de Fialho de Almeida. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- POMMIER, Édouard. *Théories du portrait, de la Renaissance aux Lumières*. Gallimard, 1998.
- TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Nova Vega, Lda, 2012.

Recebido em 31/01/2020.

Aceito em 04/11/2020.