
QUADROS DO PORTO, ESCRITA DE SI: CONSIDERAÇÕES SOBRE HISTÓRIA, PAISAGEM E ARTE EM *MEU PORTO*, DE MÁRIO CLÁUDIO

Mariana Caser da Costa
Orientadora: Dalva Calvão
Doutoranda

RESUMO

Neste artigo, pretende-se evidenciar, na leitura de *Meu Porto* (2001), o tratamento dado a questões e personagens históricas; à recuperação da paisagem da cidade e à presença de imagens que sintetizam a cultura portuense e portuguesa, com destaque para obras artísticas que compõem a dimensão interartes do referido livro que, a propósito, é tomado como chave de leitura para a análise da trilogia composta por *A Quinta das Virtudes* (1990), *Tocata para dois clarins* (1992) e *O Pórtico da Glória* (1997), base literária da pesquisa de doutorado em andamento. Com esta análise, buscar-se-ão pistas exegéticas que apontem, na obra de 2001, para uma metodologia do olhar ou uma coerência do artista ao referir-se à sua cidade natal. Assim, acredita-se que as imagens evocadas na representação do Porto de Mário Cláudio ressoem na narrativa de seus ancestrais e que, desse modo, alguns fatos históricos relevantes, a representação de certos elementos da paisagem urbana e, especialmente, a ênfase dada ao trabalho artístico em suas múltiplas feições estabelecem processos que se dão além da mera representação ou transposição de dados, refletindo, portanto, a dimensão dialógica do trabalho do escritor.

Palavras-chave: Meu Porto, história, paisagem, arte, diálogo interartes.

Crescia Veneza comigo, por dentro de mim, sobretudo, e eis que, no jogo de espelhos e de reflexos, em que me ia deparando, inventava meus desenhos, coisas do catecismo que andava a aprender na sacristia de San Pietro di Castello (CLÁUDIO, 1987, p. 37).

A escrita da cidade, ou a sua presença, usualmente destacada de forma não inocente, é uma das marcas do trabalho do escritor português Mário Cláudio, que tem percorrido, no conjunto de sua obra, uma trajetória autorreferencial cujo labor estético promove um profícuo diálogo interartes que se estabelece entre seu texto, o trabalho de outros artistas e artes afins. Por exemplo, em *A fuga para o Egito* (1987), encontramos mais que a *ekphrasis* do quadro homônimo do italiano Gianbattista Tiepolo, dado a ler desde a capa, mas a exacerbação da tela em seis monólogos, que dão voz e trazem novos sentidos às personagens inicialmente pictóricas; é essencial rememorar que, nas vísceras do quadro e dos capítulos do livro, divididos, exatamente, ao meio, acrescenta-se um sétimo monólogo, o do artista, em que a narração assume, através da menção ao pintor Tiepolo, uma postura crítica, apesar do tom narrativo, acerca do trabalho do próprio artista; estabelece-se, então, um diálogo entre pintura e literatura e, de tal diálogo, soergue-se uma “mais ampla reflexão, da qual fazem parte questões como o diálogo entre as artes, uma determinada valoração da obra de arte e a consciência da tarefa crítica do escritor” (CALVÃO, 2008, p. 11).

Essa mesma reflexão crítica pode ser deduzida das referências citadinas que, com relevante constância, surgem nas páginas das obras de Mário Cláudio. Se a epígrafe com que abrimos este texto evoca a Veneza de Tiepolo que, em um “jogo de espelhos e de reflexos”, cresce no artista e faz crescer o artista em formação, as cidades italianas por que passou Salai, acompanhando seu mestre Leonardo, em *Retrato de rapaz* (2014), revelam mais que trajetos reconstituídos, mas também auxiliam na elaboração de uma “rede de sentidos” (CLÁUDIO, 2014, p. 78) históricos e paisagísticos que favorece a construção das personagens e das cores com as quais o escritor cria, no ambiente literário, “paisagens, ora efectivas, ora fantasiadas” (Ibidem, p. 56). Convém chamar a atenção, ainda, neste romance, para a questão da filiação à cidade, que parece repetir a ideia do amálgama homem-urbe, já destacado na novela de 1987. Em *Retrato de rapaz*, lemos que

o regresso de Leonardo à sua adorada Florença, e a retoma das suas raízes, determinariam no mestre a necessidade de pôr em contacto com elas o rapaz do Norte, com quem compartilhava a árvore da vida. E pressentia que, mediante uma tal operação, lograria enxertar Salai numa estirpe comum, a dos naturais de Vinci que lhe haviam dado o ser (Ibidem, p. 57).

Os romances *A Quinta das Virtudes* (1990), *Tocata para dois clarins* (1992) e *O Pórtico da Glória* (1997) constituem o que denominamos a trilogia familiar de Mário Cláudio pois, ao retomarem acontecimentos relacionados à história de Portugal, em par com figuras representativas dos ancestrais do escritor, oferecem à leitura uma espécie de biografia deslocada que, a partir da narração de eventos protagonizados por seus familiares, conduzem ao já mencionado processo de autorreferenciação. Para além de refletir a figura do escritor nas personagens destacadas de seu álbum familiar, ou de promover um diálogo entre a literatura e outras formas de arte, tais como a jardinagem e a música – especialmente nos dois primeiros romances –, ou ainda de convocar ao texto índices históricos, que vão ao encontro da nomenclatura, proposta por Linda Hutcheon, de “metaficção historiográfica”, também os romances constitutivos da trilogia em questão voltam-se à cidade do Porto como ponto de partida para a criação estética, visto que, apresentando a metrópole como berço, lançam mão de um “empenho autobiográfico” ao “desenhar a cartografia sentimental da cidade”, como sugere Maria Theresa Abelha (2005, p. 132) acerca de *Meu Porto*, livro lançado o ano de 2001 e sobre o qual nos debruçaremos nesta breve análise.

Meu Porto é uma obra que conjuga predicados narrativos, imagéticos, culturais e que leva o leitor a um passeio pela cidade, conduzido pela destreza e pela precisão do olhar do artista que se quer “filho de um burgo masculino e feminino, incapaz de se amoldar ou de submeter, mas curioso das suas paixões” (CLÁUDIO, 2001, p. 20). Convém, neste ponto, esclarecer que esta, pelo caráter subjetivo que se mostra desde o pronome possessivo em primeira pessoa de seu título, é uma das obras que constituem, junto com a trilogia familiar anteriormente referida, parte do *corpus* da pesquisa de doutorado que temos desenvolvido, desde 2014, neste programa de Pós-Graduação. Em poucas palavras, o que se pretende é tomar *Meu Porto* como chave de leitura dos outros três romances; como uma espécie de guia cultural e literário, buscam-se, nesta obra, pistas exegéticas que possibilitem verificar, na trilogia, elementos históricos, paisagísticos e, especialmente, artísticos que, inseridos em seus enredos, apontem para uma metodologia do olhar ou uma coerência do artista ao referir-se à sua cidade natal. Assim, acredita-se que as imagens evocadas na representação do Porto de Mário Cláudio ressoem na narrativa de seus ancestrais e que, desse modo, alguns fatos históricos relevantes, a representação de certos elementos da paisagem urbana e, especialmente, a ênfase dada ao trabalho artístico em suas múltiplas feições estabelecem

processos que se dão além da mera representação ou transposição de dados, refletindo, portanto, a dimensão dialógica do trabalho do escritor.

Em *Meu Porto* – as projeções de leitura nos outros três romances ainda será realizada e esta análise restringir-se-á a essa obra – a cultura que se acumula sob a vista atenta do escritor que, ao escrever sobre sua cidade, escreve sobre si e sobre seu trabalho, é reorganizada sob os signos da palavra e da imagem, signos que tanto transmitem informações históricas e/ ou da paisagem portuense quanto revelam a vocação artística da cidade, que “nasce e morre conosco, igual ao mais insatisfeito dos quantos desejos nos visitaram” (CLÁUDIO, 2001, p. 11). Sendo assim, o Porto, que é apresentado como “Pátria Mãtria”, conforme o título do primeiro capítulo da obra, personifica-se na filiação do artista que, ao escrever sobre a cidade intangível, escreve, enfim, sobre a arte, sobre a sua arte. Fundem-se, portanto, arte, artista, cidade, história e paisagem.

Segundo Theresa Abelha, tal qual um “cofre de lembranças”, o Porto de Mário Cláudio é lido “segundo o corpo da memória coletiva e segundo a memória do corpo individual, selecionando-as, organizando-as e dotando-as de sentido, num processo de constante interação entre o desejo, o fato e o sonho”; o burgo é vivenciado “dialeticamente entre a cidade ideal e a real, quantitativa e qualitativamente apreciadas segundo as diversas temporalidades que a cidade abarca, segundo a dinâmica dos diversos agentes sociais congrega ou segrega”; a cidade, enfim, é compreendida pelo artista “como um ponto de convergência da arte e da história, por isso cita[m] artistas e visita[m] os monumentos, considerando uns e outros como *mirabilia urbis* que do passado magnificam o presente” (ALVES, 2013, p. 26).

Assim como se dá na trilogia mencionada, história, memória e arte estão relacionadas, visto que “as memórias pessoais são igualmente vias de acesso à história da cidade e do indivíduo, como história da arte” (Ibidem, p. 27). Esse dialogismo entre sujeito e história permite que a narração, assumindo o tom em primeira pessoa, lance sobre a história um olhar pessoal, de quem conta sobre a cidade pois se reconhece nela, mesmo que não tenha comparecido aos eventos passados, mas se colocando como sujeito criativo com relação às marcas históricas deixadas no presente da paisagem urbana. Assim, o escritor, trazendo a história da cidade ao campo da arte, a metamorfoseia em linguagem e não apenas narra os eventos históricos, mas comunica-os, conferindo-lhes função cultural. Segundo Giulio Argan,

desde a antiguidade mais remota, a cidade configurou-se como um sistema de informação e de comunicação, com uma função cultural e educativa. As viagens de Telêmaco ao Egeu demonstram que, já na época de Homero, a cultura era considerada, acima de tudo, conhecimento das cidades. Os monumentos urbanos tinham uma razão não apenas comemorativa, mas também didática: comunicavam a história das cidades, mas comunicavam-na em uma perspectiva ideológica, ou seja, tendo em vista um desenvolvimento coerente com as premissas dadas (ARGAN, 2005, p. 244).

Tal mirada ideológica pode ser apreendida, por exemplo, da menção que o texto de *Meu Porto* faz a artistas de origem ou destino portuense, personagens históricas como Almeida Garrett, Júlio Dinis, António Nobre, Soares dos Reis, Guilhermina Suggia e Camilo Castelo Branco, que se inscreveram na história da cidade que homenagearam com sua arte – bem como é feito pelo próprio Mário Cláudio, especialmente ao retomar esses e outros artistas.

Assim, inscrito como sujeito histórico, o escritor/ narrador, ultrapassa as brumas características do burgo setentrional, evocando os elétricos de sua infância, que “escavavam o bucho da noite, Praça da Liberdade, Rua dos Clérigos, Praça dos Leões, Jardim do Carregal, Rua de Dom Manuel II, Palácio de Cristal, Rua de Júlio Dinis” (CLÁUDIO, 2001, p. 17). Esse passeio, que tem início no espaço pessoal da recordação, encontra, na paisagem da cidade, indícios históricos que favorecem a composição do quadro da cidade que o texto realiza; logo, história, paisagem e arte impõem-se como premissas indissociáveis, fundamentais à leitura pessoal de um Porto que se coletiviza nas páginas do livro.

A pequena janela aberta na capa azul de *Meu Porto* traz a tela intitulada *Traseiras da Rua do Almada*, um recorte da paisagem portuense de Armando de Basto que remete ao enquadramento do olhar que Mário Cláudio dedica à sua cidade natal, um olhar desviado, deslocado das vias principais, que busca nos detalhes da história e da arte adjetivos que, talvez, cumpram o papel de descrevê-la. Antes mesmo que o texto seja iniciado, as telas *As Carvoeiras*, de Abel Salazar, e *Rio Douro*, de Manuel Maria Lúcio, antecipam os tons dourados que emergem da página que abre o primeiro capítulo, seja com a tela *Barcos a Descarga no Rio Douro*, de autoria de Joaquim Lopes, seja na menção que o texto faz à ópera de Wagner, a quem “haveria de agradar (...) a ideia de que por esta paisagem [a do Porto] teriam estanciado os Nibelungos” (Ibidem, p. 15). Desse modo, a paisagem, destacado o rio duriense, ressoa na arte portuguesa, representada pelos pintores cujos quadros são convocados à construção do texto, e na universal, dada à explícita referência à ópera wagneriana, *O anel dos*

Nibelungos. O ouro, a paisagem em precipício e a neblina são elementos presentes tanto no Porto quanto na ópera, que parecem “contaminar com seus acordes o prelúdio de *Meu Porto*, obra que sintomaticamente se faz iniciar com o rio e acaba por referenciar seus gigantes: os artistas engrandecidos pelo valor atribuído a suas obras” (ALVES, 2013, p. 28).

O Cerco do Porto (1832-1833) é um evento histórico que se descortina sob a névoa que cobre não apenas a paisagem da cidade como também o texto, visto que é, dentre outros momentos, mencionado através da referência indireta à literatura de Garrett, em Frei Luís de Souza:

Não escapam as magnas figuras autóctones, sobretudo as que se implantam no já de si nevoento tabuleiro das artes e das letras, a este fadário de evanescências. Pois não é verdade que percorreu Almeida Garrett, experimentados os fumos das canhonadas do Cerco, um cenário de saudades pungidas e de encoberto regressados de Alcácer Quibir? (CLÁUDIO, 2001, p. 15).

A espacialização da arte e a interpretação do espaço da cidade como objeto artístico legitimam-se em *Meu Porto*, visto que “não há espaço que outros espaços não abrace, e que não se converta por isso no óculo por onde o azul do infinito se pode avistar” (CLÁUDIO, 2001, p. 19). A cor destacada pelo trecho anterior remete ao céu e ao casario ilustrado na tela *Rua Escura*, de José Campas, mas não podemos deixar de voltar à capa da obra, cujo azul que emoldura o já mencionado recorte de Armando de Basto abraça, também, os infinitos espaços dos parágrafos de *Meu Porto*, “tão desconchavados no encadeamento como ansiosos do muito que é preciso incluir” (Ibidem, p. 20).

No segundo capítulo, “Quadros”, a voz narrativa visita, cinematograficamente, em plongée – tal qual a técnica utilizada pelo cineasta Manoel de Oliveira em *Aniki-Bobó*, longa-metragem datado da década de 1940 e meticulosamente inserido no tecido do texto –, regiões da cidade tais como a Ribeira, Miragaia, Foz, Ramalde e Póvoa do Varzim, em coerência com a postura memorialística de quem lança mão do distanciamento para ativar a imaginação necessária à leitura de um Porto que, já distante do halo dourado do rio que o corta e que abriu a leitura da cidade, no primeiro capítulo, revela, na escrita, uma paisagem conjugada com a insistente reprodução da imagem de capa, que nos lembra de que o caráter pessoal da obra não se perde nos meandros da história, sequer nos trajetos da cidade. Assim, recordações da infância mesclam-se com intempéries históricas, como as de 1879 e a de 1962, com os impactos da batalha de

Waterloo e do regime ditatorial salazarista da década de 60, e ainda com elementos da paisagem citadina, como a Quinta das Virtudes, por exemplo, além de personagens como Tomás Antonio Gonzaga, Raul Brandão e os muitos artistas que o escritor convida ao seu texto. A recuperação de suas memórias, desses locais e dessas personagens, a homenagem que lhes presta e a relação que elas estabelecem com a história do lugar constituem os quadros do Porto de Mário Cláudio de forma que, assim como se dá em *O Porto da minha infância*, outro filme de Oliveira e cuja comparação com *Meu Porto* é inevitável, “além da pessoal história, a película [e o livro] fornece[m] também a história coletiva do burgo e atrelada a uma e a outra, uma terceira história emerge: a da arte” (ALVES, 2013, p. 27).

Aliás, arte é a matéria de que o terceiro capítulo, “Extases”, é composto. Nele, de maneira mais explícita, a cidade do Porto é caracterizada como um museu a céu aberto. Igrejas, monumentos, telas, altares e praças são minuciosamente descritos ou, ainda, são cuidadosamente transpostos ao texto como elementos da paisagem marcados pela história da cidade.

A Sé do Porto é ilustrada com a tela de Dominguez Alvarez, *Aspecto da Sé do Porto*, que revela um olhar desviado sobre o local, assim como o capítulo, que é aberto com a “efabulação de adolescente” (Ibidem, p. 57) que o escritor ficcionaliza; é também o local que conta a história das invasões francesas do século XIX e que dá destaque “à nobreza, à lealdade e à sempre invictabilidade” da cidade, características exaltadas em seu brasão e que se confirmam no “inultrapassável altar de prata” que, “mediante um astuto reboco de cal” resistiu à “cobiça da soldadesca de Sault” (Ibidem, p. 58).

A talha dourada do Convento de Santa Clara também comparece ao texto. O convento, que consente que somente “visitem a certas horas esconsas” o “seu maior e notório atractivo” (Ibidem, p. 59), tem suas regras subvertidas pelo escritor, que o oferece à leitura em uma meticulosa *ekphrasis* que, assumindo o barroco como técnica de escrita, transpõe ao texto a opulência e o “triumfo de um estilo que fez do Porto um dos pontos cimeiros da Europa” (Ibidem, p. 61):

Estendia-se de resto a inventiva de tais artefactos à ornamentação do templo cavernoso, pejado de castanho afeiçoado em faunas e floras, querubins e volutas, tudo recoberto com a joanina folha de ouro que converteria o setecentos português num contínuo larespene, a sobrepujar uma espécie de relento de sarnapálicas aventuras galantes (Ibidem, p. 59).

Nessa deambulação pelos claustros e altares que, para além da atmosfera mística são, sobretudo, territórios mundanos, o texto visita, ainda, Camilo Castelo Branco em A

bruxa do Monte Córdova e convoca “o desfalecido êxtase de uma freira de Bernini, flutuando entre a oferta do corpo desejanste e a aspiração à lança incendiária do arcanjo arrebatador” (Ibidem, p. 61). Essa crise entre sagrado e profano, tão característica da arte barroca, que se desdobra nas evocações e descrições, especificamente, desta parte da obra, estende-se à reflexão crítica a que, conforme já mencionamos, o texto de Mário Cláudio se volta.

A tela *Altar de São Francisco*, de Alberto de Souza, que destaca uma mulher em postura de simplicidade, na mesma posição dos que, na tela pintada na tela, adoram ao menino Jesus, é impressa ao lado do texto que põe em questão as intenções de João Carneiro, doador de *Batismo de Cristo*, “tábua surpreendente, (...) a qual consiste num quase anacronismo naquele mostruário do que de mais excelso nos trouxe o Barroco do Norte de Portugal” (Ibidem, p. 63). Assim, a função da arte é questionada, visto que, apesar da opulência barroca que se impõe na igreja física, esta pode ser copiada e, mesmo, fragilizada, sob as tintas ou sob a pena da ficção, da arte.

Segue o escritor questionando a história, seja ela representada por personagens artísticas ou históricas, quando visita a Santa Casa da Misericórdia do Porto, onde se pode ver “a magnífica *Fons Vitae*” (Ibidem, p. 66). A tela, cuja autoria é imprecisa, retrata, conforme descrição do livro, um “Calvário, encravado numa pia para onde abundantemente sangram as cinco chagas do Senhor, cingido por uma pequena multidão de príncipes e princesas, de nobres, de clérigos e de monjas” (CLÁUDIO, 2001, p. 67), e o texto questiona a história de Portugal na figura de D. Manuel, o Venturoso, sobre “o muito mal que fez aos judeus, filho da raça a que o cordeiro bíblico primariamente se ficaria a dever” (Idem).

A consciência do fazer artístico, atrelada à questão histórica do desterro, é encontrada de maneira bastante evidente nas páginas 68 e 69, em que o olhar do artista se volta para a sua obra e na dupla de páginas seguinte, que dá destaque ao trabalho da arte. De acordo com Theresa Abelha:

O Desterrado, obra-prima da escultura portuguesa, comparece no livro (...) pelo valor intrínseco de obra de arte que inegavelmente possui, comparece ainda como homenagem merecida ao escultor Soares dos Reis, tão injustiçado no tempo de feitura de sua obra magna, quando lhe recusaram a originalidade, o que o levou ao suicídio, e comparece também como ponto de partida para o questionamento de um fato histórico: o êxodo de muitos portugueses por perseguição política ou por questões econômicas, no século XX (ALVES, 2013, p. 30-31).

O penúltimo capítulo visita locais cuja relevância, na paisagem da cidade, se deve às “Figuras” que por eles passaram. Desse modo, “o Porto serve de cenário” (CLÁUDIO, 2001, p. 82) não apenas – e mais uma vez – a eventos históricos, tais como a Revolução francesa, que refletida, em Portugal, em Almeida Garrett, a quem os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade fizeram trazer “apegada ao peito a urbe de sua naturalidade (...), objeto do seu altruísmo juvenil, e motivo de robusta e acalentadora inspiração” (Ibidem, p. 79), ou serve de cenário às tensões sociais resultantes da Revolta fontista, que é dada a ler sob a letra de Júlio Dinis, “estabelecida entre o impulso do voluntarismo britânico e a resignação à aurea mediocritas do reino de Portugal” (Ibidem, p. 81), no romance *Uma família inglesa*; serve de cenário, portanto, a figuras como as de Camilo Castelo Branco, Arnaldo Gama, António Nobre, o cientista Ricardo Jorge e Pedro IV de Portugal, ou D. Pedro I do Brasil, cuja grandiosidade constante nos compêndios históricos e culturais é posta em questão, visto que são descritos, em *Meu Porto*, como cidadãos comuns que transitam pela “glória deste Mundo” (Ibidem, p. 94), como quer as últimas palavras deste livro:

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

Enfim, em “Carpe Diem”, três elementos culturais característicos da culinária tripeira, a saber, as tripas à moda do Porto, as pataniscas de bacalhau e a papa de farinha de pau, são atrelados tanto a artistas quanto a anônimos, registrando que, assim como “as putas do Porto propiciavam (...) a estabilidade dos costumes e a regularidade da dinâmica social” (CLÁUDIO, 2001, p. 103), a gastronomia, tomada como aspecto artístico, está inscrita na paisagem e no gosto de personalidades tais como descendentes reais, a cantora lírica Maria Callas e Ana Plácido. Assim, essas receitas tradicionais são resgatadas de modo a “aliar ao paladar dos comeres a perfeição de seu uso, o que sempre haverá de significar nota da ética e da estética melhores” (Ibidem, p. 104), visto que o texto sugere que, respectivamente, esses pratos sejam consumidos com um garfo de prata, dada a realeza a que a história por trás das tripas está relacionada; uma faca de ferro, para que as pataniscas sejam cortadas pelo mesmo ferro que pode servir tanto para o uso artístico quanto para a lida com a terra e, enfim, uma colher de pau, para que sejam servidas as papas de farinha de pau tanto ao gosto de Camilo Castelo Branco

quanto ao das “gentes do Pará, supremos apreciadores de virtualha tão nutritiva” (Ibidem, p. 111).

Diz-nos Adorno que “o artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante, por meio de seu trabalho e de sua passiva atividade, do sujeito social coletivo” (ADORNO, 2003, p. 164). Essa “metafísica do artista”, depreendida pelo filósofo a partir da obra de Paul Valéry, relaciona-se à individualidade do trabalho do escritor que, ao tecer um elogio à urbe que lhe serviu de berço, o faz como “apologia à própria arte que a erigiu” (ALVES, 2013, p. 33). Logo, a metodologia que buscamos compreender no olhar que Mário Cláudio lança, em suas obras, ao Porto que é, finda a leitura, tão seu quanto do leitor, parece refletir, em sua mirada sobre a cidade, tal qual o jogo de espelhos e reflexos em que se lança a personagem do pintor d’*A fuga para o Egípto*, as tintas com que tem sido pintada e descrita, pois, segundo o historiador Lewis Mumford, “a cidade favorece a arte, é a própria arte” (MUMFORD apud ALVES, 2013, p. 33).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O artista como representante. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. P. 151-164.

ALVES, Maria Theresa Abelha. Textos e telas em diálogo intersemiótico. *Revista Scripta*. Belo Horizonte: PUC-Minas, v. 7, n. 13, p. 99-114, 2º sem. 2003. Disponível em:

http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta13/Conteudo/N13_Parte01_art07.pdf. Acesso em: 20 set. 2015.

_____. *Meu Porto*: resenha. *Revista Scripta*, Belo Horizonte: PUC-Minas, v. 8, n. 15, p. 313-317, 2º sem. 2004. Disponível em: http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta15/Conteudo/N15_Parte04_resenha.pdf. Acesso em: 20 set. 2015.

_____. Um porto em demanda de representação. *Léngua & meia*: Revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana: UEFS, v. 4, n. 3, 2005, pp. 131-142. Disponível em: http://leguaemeia.uefs.br/3/3_131-142_um_porto.pdf. Acesso em: 20 set. 2015.

_____. A cidade do Porto na página do écran. *Metamorfoses*. Rio de Janeiro, Cátedra Jorge de Sena e Editorial Presença,] 12, 1/ 2, p. 25-35, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. Arquitetura e cultura. In: *História da arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 243-250.

CALVÃO, Dalva. *Narrativas biográficas e outras artes*: reflexões sobre escrita literária e criação estética na *Trilogia da Mão*, de Mário Cláudio. Niterói: EdUFF, 2008.

CLÁUDIO, Mário. *A fuga para o Egípto*. Lisboa: Quetzal, 1987.

_____. *Tocata para dois clarins*. Lisboa: D. Quixote, 1992.

_____. *O Pórtico da Glória*. Lisboa: D. Quixote, 1997.

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

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

_____. *Retrato de rapaz*: um discípulo no estúdio de Leonardo da Vinci. Alfragide: D. Quixote, 2014.