



**UFRJ**

**QUEBRA-CABEÇAS SÃO JOGOS PARA DOIS:  
POR UMA LEITURA LÚDICA DE *AMADEO*, DE MÁRIO CLÁUDIO.**

Gabriela Machado Ventura

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Letras Vernáculas), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas, na Área de Concentração Literatura Portuguesa.

Orientadora: Teresa Cristina Cerdeira da Silva

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2010  
**QUEBRA-CABEÇAS SÃO JOGOS PARA DOIS: POR UMA LEITURA LÚDICA  
DE AMADEO, DE MÁRIO CLÁUDIO**

Gabriela Machado Ventura

Orientador: Prof. Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Mestre em Literatura Portuguesa.

Examinada por:

---

Presidente, Professora Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva – Orientador (UFRJ)

---

Professora Doutora Maria Theresa Abelha Alves – IES – UEFS/CNPq

---

Professora Doutora Monica Genelhu Fagundes- IES - UERJ

---

Professora Doutora Dalva Calvão – IES – UFF (Suplente)

---

Professora Doutora Luci Ruas – IES - UFRJ (Suplente)

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2010

Para o meu pai, José Geraldo Ventura, *in memoriam*. Porque em nenhum momento dos nossos 16 anos de convivência ele achou que eu não poderia fazer o que bem entendesse da minha vida. Diante de tanta veemência, não pude resistir: acabei acreditando.

## **Agradecimentos**

Eu poderia afirmar – não sem o exagero que costuma acompanhar meu discurso – que a procura de um tema para a presente dissertação rendeu-me tantas dores de cabeça quanto as que tive durante a execução da mesma. Talvez por isto não consiga esquecer uma conversa que tive com um amigo, via mensagens instantâneas de Internet, no auge da minha indecisão: às tantas, e no limite da paciência, Otávio sentenciou: “você está desenvolvendo uma pesquisa científica, não um caso de amor com algum autor, Gabi, escolha logo!” Em sua ansiedade para que eu tomasse enfim uma posição (aliás, santa ansiedade, uma constante durante o curso de mestrado – foi ela que me salvou de algumas encrencas com a burocracia da pós-graduação) ele estava, tive de admitir, corretíssimo: em vez de priorizar a pesquisa, eu procurava uma paixão, como sempre havia sido, aliás.

Antes que a culpa recaia exclusivamente sobre a minha figura, devo dividi-la com pelo menos uma comparsa: minha mãe. Bem antes da idade escolar, ela tratou de fornecer para mim um suprimento ilimitado de livros infantis e revistas em quadrinhos – para que eu os cortasse, amassasse, mordesse e, meu passatempo favorito, babasse em cima. Não à toa a alfabetização me pareceu uma grande coisa: já estava viciada há muito. Minha mãe tornara para sempre minha relação com os livros uma aventura tátil e passional, e não é de se estranhar que, hoje, eu rabisque as folhas da minha biblioteca, só leia o que verdadeiramente me interessa e que, volta e meia, algumas das minhas páginas favoritas terminem manchadas de café, sorvete ou vinho tinto. Não posso culpá-la pelos tantos caprichos bibliólatras que desenvolvi ao longo dos anos, é verdade, mas posso (e devo) acusá-la de mentora intelectual de tantas e tantas infrações que estavam por vir. Obrigada, mãe. Por ter sido a primeira a me ensinar a virtude da desobediência: não há nada pior (nem mais chato) que um leitor bem comportado.

Há mais a se dividir, além da culpa. Segundo Douglas Adams “Existe uma teoria que diz que, se um dia alguém descobrir exatamente para que serve o Universo e por que ele está aqui, ele desaparecerá instantaneamente e será substituído por algo ainda mais estranho e inexplicável. Existe uma segunda teoria que diz que isso já aconteceu”. Em dias inexplicáveis, nos quais o *non-sense* parecia ser a única ordem universal, pude contar com algumas pessoas a quem chamo orgulhosamente de amigos. Toda a

empreitada do mestrado e da graduação seria impossível – ou, ao menos, altamente improvável não fosse por eles.

Eu sequer me teria graduado em Letras, por exemplo, não tivesse encontrado as aulas da Mônica no primeiro semestre. Com o primeiro período iniciado há mais ou menos duas semanas, por pouco não desisti do curso de Letras, e só fui adiante porque aquelas aulas de Teoria Literária I me pareciam a única coisa interessante, boa e correta em meio ao turbilhão de declinações de grego e latim e do aprofundamento no *Curso de Lingüística Geral*, de Saussure.

Naqueles tempos difíceis em que quase não havia matérias de literatura na grade do curso, outra pessoa me foi (e é) fundamental: André, meu amigo instantâneo na graduação e na cidade grande, com todo seu carinho e, definitivamente, todo o seu sarcasmo. Depois fui apenas somando aliados: Rafael, meu primeiro e grande leitor de textos acadêmicos ou não, companheiro, cúmplice e amigo. Kathe, a irmã perdida no maternal e reencontrada na faculdade, na identificação de projetos e pensares e na saudade inexplicável que sentimos por termos passado a adolescência separadas. Lu, por diversas razões, entre elas a arqueologia dos Keep Coolers em mercadinhos de Copacabana e o bom gosto para jogos de tabuleiro. Rapha, a temporã no meu “clã”, e nossas intermináveis discussões literárias, referências esdrúxulas e barroquismos que apenas nós duas suportamos. Rômulo, que sequer de Letras era, amigo pré-histórico, mas que manteve durante grande parte do tempo o *gerador de improbabilidade* devidamente calibrado. Todos são interlocutores que fizeram meus dias mais leves, as aulas chatas menos chatas e as noites muito mais divertidas. Em tempo: agradeço também a CAPES, agência de fomento que me concedeu uma bolsa de estudos sem a qual a dedicação ao mestrado não haveria sido possível.

*Last, but not least*, há a minha orientadora, a professora Teresa Cristina Cerdeira. Que me orientou nos últimos três anos com mais paciência do que, por muitas vezes, mereci – caótica e desorganizada que sou. Teresa sempre me incitou a aprofundar minhas análises e descobrir as diversas camadas textuais existentes – a explorar as linhas, em vez de conjecturar sobre hipotéticas entrelinhas. Devo a ela toda a liberdade que tive para sempre falar dos textos que amava, com o respaldo das teorias que amava – e eu só tenho a agradecer pela responsabilidade que ganhei de presente. No entanto, há uma coisa a mais que talvez deva agradecer, acima de tudo: àquelas primeiras aulas encantatórias de Literatura Portuguesa I que ela ministrou no meu sexto período da

graduação. Foram justamente elas que (num termo caro para Teresa), me seduziram, alteraram minha rota e me fizeram, sem dúvida, assinar esta dissertação.

#### SINOPSE

Proposta de leitura lúdica do romance *Amadeo*, de Mário Cláudio a partir da teoria dos puzzles de George Perec. Processo de composição intimamente relacionado à montagem de um quebra cabeça no qual os leitores tomam posição ativa na escolha e encaixe das peças. As narrativas confessionais que compõem o romance. Aspectos pós-modernos da escrita marioclaudiana. A ekphrasis como ponte intersemiológica entre textos e telas.

## Sumário

1. Introdução	p.9
2. O universo de jogo: autores, jogadores e verdadeiros quebra-cabeças	p.12
3. Escrever, escrever-se: narrativas confessionais na construção de <i>Amadeo</i>	p.27
3.1 A biografia, esse tigre inapreensível	p.41
3.2 O diário: uma <i>práxis</i> de si.	p.49
4. Notas para a confecção de um romance pós-moderno : do processo de composição de <i>Amadeo</i>	p.56
4.1 A metaficção historiográfica para além dos chavões	p.64
4.2 Uma estética do fragmento	p.72
5. Da leitura – e escritura – de imagens: relações intersemióticas	p.76
6. Conclusão	p.96
7. Bibliografia	p.99
8. Anexos	p.103

Nota de Morelli:

Dir-se-ia que o romance usual falha (...) ao limitar o leitor ao seu âmbito, tanto mais definido quanto melhor for o romancista. (...) Tentar, em troca, um texto que não prenda o leitor, mas que o torne obrigatoriamente cúmplice ao murmurar, por baixo do enredo convencional, outros rumos mais esotéricos. (...) Provocar, assumir um texto desalinhado, sem nós, incongruente, minuciosamente anti-romanístico (embora não anti-romanesco).

Julio Cortazar, *O Jogo da Amarelinha*

## 1. INTRODUÇÃO

É urgente que um pintor nasça, português e morto há décadas para que continue a rodar o zodíaco.

Mário Cláudio

Um pintor símbolo do modernismo português, nos primeiros anos do século XX. Um biógrafo às voltas com a composição da biografia deste pintor. Um diarista que segue atentamente todas as ações do biógrafo, nas décadas finais do mesmo século. Um correspondente que interfere no trabalho do biógrafo e do diarista que, também sabemos, é historiador. Um garoto acompanhado por premonições que parecem dizer sobre o destino do autor do diário. Um escritor real que se faz personagem para apresentar por fim um desfecho à história.

A “órbita completa da longa experiência” que nos apresenta *Amadeo*, do escritor português Mario Cláudio ultrapassa a vida e obra de Amadeo de Souza-Cardoso, pintor que dá nome ao romance. A roda zodiacal continua a se movimentar ininterruptamente muitos anos depois, quando Papi e Frederico – tio e sobrinho – tem o curso de suas vidas alterado a partir da tentativa de escrita de uma biografia sobre o artista.

A proposta desta dissertação é investigar o processo de construção do romance, que, abrigando dois gêneros especialmente caros à produção textual contemporânea – a biografia e o diário íntimo – se apresenta, ao mesmo tempo, como a biografia do pintor modernista português Amadeo de Souza-Cardoso e a crônica da escrita (e das impossibilidades de escrita) da mesma biografia, através de fragmentárias narrativas que parecem se mesclar e se excluir constantemente.

Para tanto, buscaremos compreender as estratégias narrativas utilizadas pelo autor como peças de um verdadeiro quebra-cabeça, e seus convites a uma efetiva participação dos leitores na decifração das suas estratégias de montagem, ou na sempre

precária decifração do seu enigma, tendo como horizonte teórico as considerações de Georges Perec acerca dos puzzles. No famoso Preâmbulo de *A Vida, modo de usar*, o escritor francês Georges Perec desenvolve uma teoria sobre puzzles, detidamente sobre quebra-cabeças de madeira, feitos à mão. Nestes, o criador controla totalmente o corte das peças: em vez de deixar o nível de dificuldade do enigma a ser desvendado ao acaso de uma guilhotina pré-programada, interfere de forma consciente fabricando peças que induzem logros, forjam pistas falsas, dotam o montador de quebra-cabeças de certo espírito detetivesco. Se este tipo de enigma se afigura como o mais interessante, também é o de mais difícil execução para o criador, que precisa, de certa forma, propor a si mesmo todos os desafios que o jogador terá depois de enfrentar. O quebra-cabeças perde seu caráter de jogo solitário e passa a ser um exercício lúdico para dois: *Amadeo*, ao nosso ver, compartilha de tais qualidades.

Para alcançarmos nosso intento, o primeiro capítulo apresentará o universo de jogo no qual gostaríamos de situar o romance, abarcando tanto as considerações de Perec acerca dos quebra-cabeças quanto à situação de *Amadeo* como enigma isolado e, concomitantemente, como peça de um projeto maior: a *Trilogia da Mão*, da qual ainda fazem parte os romances *Guilhermina* e *Rosa*. O segundo capítulo ocupa-se em apresentar algumas teorias sobre biografia, autobiografia, produção diarística, bem como considerações sobre egoescritos em geral, a fim de esclarecer mais sobre o processo de composição textual. O terceiro capítulo será dedicado à análise textual a partir de algumas características em geral aludidas na construção do conceito de romance pós-moderno, categoria da qual, a nosso ver, *Amadeo* afigura-se como exemplar. Por fim, ao quarto capítulo restará a aproximação da linguagem literária de Mário Cláudio à linguagem das artes plásticas, processo que parece fundamental na

escritura do romance. O estudo da *ekphrasis*, procedimento bastante cultivado pelo autor, será uma das vias de leitura destas relações intersemióticas.

Ao lado dessa investigação de *Amadeo* por vieses teóricos, estará sempre presente o diálogo com o arcabouço crítico já escrito sobre este romance que tem em pesquisadores brasileiros, mas não só, uma já importante tradição. Enfim, a proposta fundamental desta leitura é a de priorizar o aspecto lúdico da escrita marioclaudiana oferecida num pacto entre autor e leitor como um quebra-cabeça para ser jogado a dois.

## 2. O UNIVERSO DO JOGO: AUTORES, JOGADORES E VERDADEIROS QUEBRA-CABEÇAS

Tons iluminados de ocre, nas bordas superiores, mesclam-se lentamente à escala de cinzas esverdeados no centro da tela. A economia de cores e a impecável harmonização entre elas conferem à obra uma aparente homogeneidade. À primeira vista, o quadro é preenchido por não mais que algumas figuras geométricas, não de todo compreensíveis; polígonos vagos que não mantêm qualquer relação entre si. Também é possível reconhecer algumas letras e números, aplicados sob a forma de estêncil, contrastando com o aparente motivo abstrato.

No entanto, uma observação acurada revela detalhes que não poderiam ser apreendidos em um exame apressado. O contorno possível de um nariz, seguido por dois ou três traços que com pouca dificuldade poderiam ser interpretados como um olho. Uma boca de violão, com cordas estendidas por cima e a leve ondulação que prenuncia o bojo do instrumento. Uma insinuação de membros arrancados de um corpo, aqui e ali. O observador já não conserva qualquer dúvida: trata-se de uma figura humana, ainda que em uma espécie de composição estilhaçada, o produto final semelhante ao resultado de um choque entre um objeto tridimensional e uma superfície plana. (Uma das possíveis funções das letras e números na composição é justamente acentuar a perda da profundidade, a decomposição que levará qualquer objeto a assumir uma aparência bidimensional, de acordo os propósitos estéticos do pintor que não mais tencionava fabricar uma ilusão volumétrica na tela. John Golding transcreve a afirmação de Georges Braque acerca das letras e números, recorrentes em suas obras: “(...) they were forms which could not be distorted because, being quite flat, the letters existed

outside space and their presence in the painting, by contrast, enabled one to distinguish between objects situated in space and those outside it.”<sup>1</sup>)

O quadro chama-se *O Português* (anexo 1), e seu pintor é Georges Bracque, um dos idealizadores – juntamente com Pablo Picasso – do movimento estético que ficou conhecido como Cubismo. Pintado entre 1911 e 1912, é representante da primeira fase do movimento, denominada Cubismo Analítico. A sensação de presenciar a explosão do motivo retratado na tela (o emigrante português, nesse caso), é consequência direta de uma busca por uma visão multifacetada e simultânea do mesmo, negando-lhe a ilusão de tridimensionalidade que as noções de perspectiva renascentistas impuseram à pintura até pelo menos a metade do século XIX. Não à toa se a exposição póstuma de Cézanne em 1907, no “Salon d’Automne”, causou tanto furor no público: seus quadros exibiam alterações de perspectiva que visavam a produzir efeitos de composição variados, bem como a ressaltar o volume e o peso de certos objetos. Sua busca por reduzir os elementos naturais ao que chamava “essencial geométrico – a esfera, o cilindro e o cone – causou tamanho impacto nas vanguardas parisienses que é “acusado” como o principal precursor do Cubismo além de ter influenciado a arte do século XX como um todo. “Cézanne é o pai de todos nós”, a célebre frase atribuída, em diferentes momentos de suas carreiras, tanto a Matisse quanto a Picasso<sup>2</sup>.

Livre da obrigação de representar a natureza com fidelidade – uma nova corrente de pensamento que já se vinha afirmando na arbitrariedade de cores das palhetas impressionistas e no total descaso para com a realidade demonstrada pelos primeiros pintores abstratos das vanguardas – quadros como *O Português* privilegiaram a imaginação em lugar da representação e observação atenta do real, estabelecendo as

---

<sup>1</sup> Eram formas que não poderiam ser distorcidas porque, sendo totalmente planas, as letras existiam fora do espaço, e sua presença na pintura, pelo contrário, permitiu que possamos distinguir entre objetos situados no espaço e que estão fora dele. (Tradução nossa) GOLDING, J. (1968) p.115

<sup>2</sup> Cf. JANSON, H e JANSON, A (1996) p. 343 e FRANÇA, J. (1972) p.16

diretrizes que norteariam a arte moderna. Transpuseram a idéia da arte como mimese da realidade para um outro patamar que desconsiderava o conceito de representação; antes, a quiseram produto humano, resultado do engenho e visão única de seu criador. O historiador Peter Gay afirma que nomes como Pablo Picasso e Georges Braque.

fragmentaram superfícies que são contínuas na natureza e remontaram a realidade fragmentada, transformando um objeto curvo como o seio de uma mulher ou a face de um homem em algum estranho contorno geométrico que não se assemelhava praticamente a nada, com certeza não a um seio ou uma face. Em suma, os cubistas deformaram deliberadamente o mundo dos objetos, cabendo ao espectador a tarefa de juntar os fragmentos para compor alguma aparência identificável de realidade. As curvas sobreviveram na arte cubista, mas superadas por linhas retas, por retângulos, e, como notaram os contemporâneos um tanto divertidos, por cubos.<sup>3</sup>

*O Português*, tela conhecida também pelo subtítulo posteriormente incorporado de *O Emigrante*, é um pórtico mais que adequado para a entrada no universo da presente dissertação que se propõe a ler o romance *Amadeo*, do poeta, ficcionista e crítico português Mário Cláudio. Publicado em 1984, e tendo recebido o Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores – notadamente, àquela altura, um dos mais importantes do país – é o primeiro título de um conjunto de livros que em 1993 seriam finalmente reunidos sob o nome de *Trilogia da Mão*.

*Amadeo* é um romance que gira em torno da escrita (e dos problemas da escrita) de uma biografia sobre o pintor modernista Amadeo de Souza-Cardoso. Os outros dois romances que compõem a trilogia apresentam estruturas semelhantes: personagens que se repetem ao longo dos três livros sempre às voltas com a confecção de biografias sobre a violoncelista Guilhermina Suggia e a ceramista Rosa Ramalha, em dois volumes que são batizados com o primeiro nome das duas artistas, a exemplo de *Amadeo*. Neste, o fio narrativo é recortado por excertos da tentativa de escrita da biografia do pintor que aparecem intercalados com a narrativa de um diário escrito por Frederico, sobrinho do

---

<sup>3</sup> GAY, P. (2009) p.32

biógrafo Papi. É através da mescla entre esses dois registros que temos acesso tanto à trajetória romanceada da vida de Amadeo de Souza-Cardoso quanto ao cotidiano das outras duas personagens centrais do romance, herdeiras ambas de uma aristocracia que há muito perdeu sua nobreza, entrincheiradas em uma decadente propriedade familiar em Santa Eufrásia de Goivos, a escreverem, ambas, textos que o vulgo consideraria discurso *ocioso*, porque claramente não utilitário: uma biografia e um diário íntimo. No diário, lemos o seguinte: “Esta canseira em que seguimos ambos, tio e sobrinho, outorgando um propósito a uma existência que alguns suspeitarão devotada à ociosidade, algumas vezes me surge como um credo religioso” (Passaremos a nos referir ao romance *Amadeo* pela sigla A., seguida do número da página citada, para melhor ordenação bibliográfica. Assim: A – 31), o que significa que, enquanto Papi, idoso e cocainômano, emprega suas forças na empresa da biografia que a cada dia mais se apresenta como tarefa de impossível realização, Frederico, responsável pelo inventário histórico da freguesia e da propriedade, bem como pela administração e restauração da mesma, anota em seu diário a vida de ambos, dando ênfase ao ofício do tio. Uma escrita que vigia a outra.

É também através de menções no diário de Frederico que se delineiam os perfis de outros habitantes da casa, como a empregada Lucinda e Gabriel, filho caçula do caseiro, que terá um papel decisivo para o desfecho da narrativa. É ainda através do diário que a intensa correspondência entre Álvaro e Frederico é comentada. Álvaro é amigo do diarista de longa data, personagem extremamente interessada pelo trabalho em progresso de Papi e autor da epístola que encerra o texto e em que revela a nós, leitores, e a seu remetente, Mário Cláudio – o autor, que de súbito rompe a barreira diegética do romance – o fim das personagens. Conta Álvaro a esse Mário Cláudio textual que Frederico, certa tarde, após limpar e carregar uma arma, é atingido por uma bala,

disparada inadvertidamente por Gabriel, que, menino ainda, assistia à cena com interesse. Seria, desde já, oportuno dizer que as aparições de Gabriel sempre causaram má impressão ao sobrinho de Papi, a ponto de estarem pontuadas, ao longo das entradas do diário, diversas cenas premonitórias da tragédia que desencadeavam no diarista algumas reflexões oraculares acerca de seu destino. Álvaro conta ainda que Papi deixa a casa de Santa Eufrásia de Goivos para morar com parentes, mais imerso do que nunca na cocaína e em uma depressão que já se supõe incurável. Por sua vez são estes mesmos parentes que remetem a Álvaro a biografia de Amadeo e o diário de Frederico, e ele, firme na convicção de que este seria o melhor destino dado aos papéis, anexa-os à carta destinada a um textual Mário Cláudio, dando como justificativa para seu ato apenas um encontro ocasional que teve com o autor: “(...) a forma como há dias me olhou, ao cruzar-se comigo numa rua da cidade, convenceu-me de que talvez possuísse ao meu respeito qualquer informação, expectativa ou motivo de solidariedade” (A –136) – afinal, segundo indicações da carta, os dois mal se conheciam, tinham sido apenas apresentados por um amigo em comum, em um restaurante. O romance se encerra. Mas o quadro completa-se apenas após o fim da leitura, quando da última dedução do leitor sobre o último elemento que ficou por ser esclarecido: Mário Cláudio, a personagem, intercalou biografia e diário, publicando-o como um romance, *Amadeo*, que acaba por corresponder ao *romance* do Mário Cláudio extradiegético a que afinal temos acesso.

Dizíamos que *O Português* é um pórtico mais que adequado à leitura de *Amadeo*. O homem recortado por Braque, decomposto em tantos pedaços e montado novamente na superfície plana da tela do pintor tem como resultado estético um retorcimento que beira a abstração, a ponto de não reconhecermos o que, a princípio, nos deveria parecer instantaneamente familiar: a imagem de um corpo semelhante ao nosso, e que seria o de Amadeo de Souza-Cardoso, pintor modernista, nascido em 1887,

falecido apenas 31 anos depois, e, ainda assim, tão difícil de biografar. O acúmulo de “bibliografia (...), ensaios, dicionários, artigos de jornal” (A – 13) de que dispõe Papi para compor um panorama da vida do pintor de pouco ou nada adiantam: “(...) irrita-se com esse Amadeo que não assume forma, fá-lo como quem desespera dos incômodos de uma úlcera”. (A. – 68). Com este dilema Papi terá de lidar durante o romance: a ciência de que, por breve que seja a existência humana, talvez não haja como formatá-la em folhas e margens, estabelecendo um fluxo contínuo de discurso. Talvez a intenção já esteja falhada em sua premissa de fabricar uma personagem coesa a partir de matéria viva.

O crítico Antônio Cândido certa vez escreveu que jamais conheceria seu próprio pai tão bem quanto conhecia Julien Sorel<sup>4</sup>. A expressão de efeito é útil para demonstrar que jamais a complexidade humana pode ser igualada à de qualquer personagem fictício. O protagonista de *O Vermelho e o Negro*, mesmo podendo contar com a densa construção que lhe proporcionou Stendhal, está encerrado na fisicalidade das páginas de um livro. Por mais que diversas interpretações possam ser sugeridas por ainda mais diversos exegetas, todas as possibilidades de entendimento de Julien Sorel terminam com a última palavra de *O Vermelho e o Negro*. Já o pai do famoso crítico brasileiro, como qualquer outra pessoa real, não está nem pode estar contido em poucas ou muitas linhas ou entrelinhas, e sequer pode ser organizado com suficiente honestidade em um bom punhado delas.

Também a tarefa do expectador de *O Português*, diante da tela, não é diferente da tarefa de Papi: trata-se para ambos de vislumbrar o que fora Amadeo a partir de uns tantos pedaços que podem ser os da tela ou outros, espalhados de forma aleatória nos registros históricos, nos documentos esparsos que confia a uma pasta, nas intenções

---

<sup>4</sup> CANDIDO, A. et alii. (1962)

artísticas contidas em suas obras, nos discursos de quem conheceu o pintor pessoalmente. Por outro lado não pode ser considerada diferente da tarefa de Frederico ao se debruçar sobre as motivações, erros e acertos do tio, “intenso e torturado como um voyeur” (A – 108), na tentativa de reconstituir os trabalhos e os dias de Papi, entendendo pouco e questionando-se muito. As tarefas de cada um desses “leitores” replicam-se, como símiles, espelhos refletindo o mesmo nível de responsabilidade em variadas instâncias. Num processo de encadeamento, Álvaro também precisa reconstruir o cotidiano de Papi e Frederico, assim como as circunstâncias da morte do último a partir de um par de narrativas e de alguns laudos periciais. Enfim, no extremo da cadeia, delegará ele a tarefa dessa reconstrução ao Mário Cláudio diegético que, por nossa suposição, publica as narrativas em ficção entremeada tal como as lemos, talvez imaginando que essa é a única coerência textual possível. Desde a primeira linha, aliás, encontramos-nos irremediavelmente cativos: leitores que somos, passa desde então a ser também nossa a responsabilidade de “montar pacientemente o puzzle” (A – 108) de *Amadeo*.

Puzzle: enigma, numa tradução aproximada. Não há palavra outra que resuma tanto a construção de *Amadeo*. No preâmbulo de *A Vida, modo de usar*, o escritor francês Georges Perec desenvolveu uma teoria sobre os puzzles. Ao falar de quebra-cabeças com peças de madeira, entende que o resultado final, o enigma montado após tantos erros e acertos, é uma estrutura, e não um conjunto, do qual se pode retirar uma peça ou outra para análise. “(...) não são os elementos que determinam o conjunto, mas o conjunto que determina os elementos”<sup>5</sup>. Não é, portanto, possível entender o todo a partir de uma única peça, por mais que passemos dias a investigá-la. A única possibilidade é encaixá-la em outra peça, e o resultado da fusão das duas será uma nova

---

<sup>5</sup> PEREC, G. (1991) p. 13

peça única, igualmente ilegível, “por sua vez fonte de erro, de hesitação, de desânimo e de expectativa”<sup>6</sup>. Apenas ao final de todos os encaixes a forma se fará legível – de uma legibilidade, é bem verdade, sempre plural – para quem esteve até então brincando com as pequenas peças.

Perec analisa ainda a função do construtor de puzzles. Para ele, os menos interessantes encontram-se em maior número: são os fabricados em séries, principalmente se feitos de papelão, cortados à máquina, com uma guilhotina pré-programada, que dá a diversas estampas diferentes a mesma configuração de peças. Quem verdadeiramente aprecia o ofício da montagem de quebra-cabeças deve rejeitar os deste tipo, porque a motivação do brinquedo torna-se vaga: “(...) não é o assunto do quadro, nem a técnica do pintor que fazem a dificuldade do puzzle, mas a sutileza do corte, e um corte aleatório produzirá necessariamente uma dificuldade aleatória”<sup>7</sup>. As bordas, detalhes, variações bruscas de luz e objetos bem definidos são, desta forma, muito simples de serem montados. Todo o resto, que corresponde geralmente a céus, nuvens, pradarias, areais, lavouras e outras grandes extensões com pouca ou nenhuma variação de cor, apresentam grande dificuldade na hora de montagem. Após a separação das peças em três categorias (os “homenzinhos”, as “cruzes de Lorena” e as “cruzes” normais), e em escalas de cores, a fim de facilitar a processo de encontrar a peça certa por exclusão de grupos errados, o que resta ao montador de um quebra-cabeça fabricado em série é o mero processo de tentativa e erro: a enfadonha tarefa de experimentar todas as peças do grupo certo, até achar a que se encaixa no desenho.

Não é esse, entretanto, o enigma que Georges Perec exalta. Ele nos fala da verdadeira arte do puzzle, com peças cortadas à mão. A pessoa que cria um quebra-cabeça personalizado “(...) propõe a apresentar a si mesma todas as questões que o

---

<sup>6</sup> PEREC, G. (1991) p. 13

<sup>7</sup> PEREC, G. (1991) p. 14

jogador deverá resolver”<sup>8</sup>. Em vez de consentir que o acaso de um corte automático decida a dificuldade do jogo, o criador decide ele próprio arquitetar pistas, ilusões, ardis:

de maneira premeditada, todos os elementos que figuram na imagem a ser reconstruída (...) servirão de partida para uma informação enganadora: o espaço organizado, coerente, estruturado, significativo do quadro será cortado não apenas em elementos inertes, amorfos, pobres de significado e informação, mas também em elementos falsificados, portadores de informações falsas.<sup>9</sup>

Assim, várias peças que se encaixam à perfeição umas nas outras podem estar arrançadas de forma equivocada, pertencendo a duas porções diferentes do desenho. Juntas, enquanto o erro não é descoberto, atrapalham a conclusão do enigma: cabe, pois, uma sobreatenção do jogador, o olhar atento aos detalhes, uma desconfiança que não se prenuncia nos quebra-cabeças ordinários. Uma certa atitude detetivesca, e o gozo de saber que não se está jogando sozinho, porque

Podemos deduzir daí algo que é, sem dúvida, a verdade última do puzzle: apesar das aparências, não se trata de um jogo solitário – todo gesto que faz o armador de puzzles, o construtor já o fez antes dele; toda peça que toma e retoma, examina, acaricia, toda a combinação que tenta e volta a tentar, toda a hesitação, toda a intuição, toda esperança, todo esmorecimento foram decididos, calculados, estudados pelo outro.<sup>10</sup>

Em *Amadeo*, Mário Cláudio se aproxima da teoria do verdadeiro puzzle de Georges Perec. Nossas tentativas de remontar a história, de conhecer o pintor Amadeo, ou o tio e o sobrinho que também o perseguem, são caminhos já percorridos tanto pelas personagens, cada uma à sua maneira, (Papi, Frederico, Álvaro e o fictício Mário Cláudio) quanto por Mário Cláudio-ele-mesmo, demiurgo brincalhão de um universo fragmentário, forjando pistas, similitudes de intenções, encaixes falsos e outras

---

<sup>8</sup> PEREC, G. (1991) p. 15

<sup>9</sup> PEREC, G. (1991) p. 15

<sup>10</sup> PEREC, G. (1991) p. 15

travessuras textuais, que ultrapassam até mesmo os limites do romance. A professora e crítica Maria Theresa Abelha Alves aponta o caráter lúdico da escrita marioclaudiana.

(...) Se anunciada uma revelação, ela será logo encoberta, se é criada uma perspectiva, negada será logo após, se uma promessa se faz, é para não a cumprir. Logro sobre logro a convocar uma reflexão e o olhar teórico do leitor. Entre uma “traição” e outra, preenchendo-lhes os vazios, rasgando os véus que encobrem o texto, surgem inúmeras imagens, cruzam-se vários sentidos, descobrem-se complexas experiências que o autor, com emoção e racionalidade (em Mário Cláudio tais categorias não são excludentes), empreendeu reconstituir através de pinceladas que as tornam fluidas e nebulosas. (...) É precisamente a pluralidade de caminho, de portas escancaradas que dificulta, às vezes, a fruição de tão fecunda obra. Aos condicionados pelo um, a multiplicidade amedronta, daí a opção pelo recuo. Mas é, também a pluralidade de caminhos que torna a demanda aventurosa. A variedade de sendas, que dá aos textos marioclaudianos a geografia de um labirinto, é resultado de uma escrita fortemente imagística. Como acontece com obras desse tipo, a pedra que está no meio do caminho obriga o leitor ao trabalho de a erguer ou de a ultrapassar. Tarefa sisífrica que transforma a leitura em (re)criação e, como puro jogo que é, recreação.<sup>11</sup>

A *Trilogia da Mão* não reúne apenas três livros com propostas parecidas: as tentativas e impasses de personagens fictícios direta ou indiretamente envolvidos com a escrita biográfica sobre três artistas portugueses: um pintor, uma violoncelista e uma ceramista. As personagens fictícias repetem-se ao longo dos três volumes, em uma história paralela à dos biografados. Segundo Dalva Calvão, no ensaio que escreveu sobre a trilogia de Mário Cláudio, “vai-se, desta forma, explicitando o diálogo entre os romances, evidenciando as relações entre suas personagens, propondo ao leitor um jogo de ir e vir em que desafia sua atenção e em que torna implícito um convite à participação.”<sup>12</sup> Ainda que seja possível entender cada livro como uma unidade de sentido fechada em si – não se faz estritamente necessária a leitura de *Amadeo* para que se compreenda *Guilhermina* ou *Rosa*, do mesmo modo que em certa medida é possível analisar apenas o primeiro volume da trilogia – *Amadeo* –, o quadro geral só estará

---

<sup>11</sup> ALVES, M. T. (1993) p. 218- 219

<sup>12</sup> CALVÃO, D. (2008) p. 52

verdadeiramente completo quando o leitor, tendo lido *Amadeo* e *Guilhermina*, chegar à última linha de *Rosa*.

O “jogo de ir e vir” inicia-se já nas primeiras páginas de *Amadeo*, em uma das primeiras menções a Álvaro, no diário de Frederico: “Recebo uma longa carta de Álvaro, a primeira em semanas, espriando-se pelo romance que lê, um plano para as férias, uma hipótese de trabalho envolvendo certa violoncelista portuguesa” (A – 16). Tal informação não seria relevante em 1984, quando da publicação de *Amadeo*, mas, com a trilogia completa, torna-se perceptível que as intenções do autor em criar um universo coeso para interligar os três romances já estavam presentes no primeiro volume. As personagens, suas relações e a influência nas vidas umas das outras foram cuidadosamente arquitetadas por Mário Cláudio. O comentário sobre o projeto surge mesmo antes que saibamos a relevância que esta personagem adquirirá ao longo da narrativa, não apenas como comentador arguto do trabalho de Papi, mas, sem dúvida, pela responsabilidade de testamenteiro que assume para si, ao conservar a biografia e o diário do tio e do sobrinho, confiando-os depois à personagem de Mário Cláudio.

*Guilhermina* se inicia, e logo descobrimos, na via paralela do romance, quem serão os seus protagonistas, aquelas figuras que estarão às voltas com a biografia da violoncelista.

É um homem atribulado o que tenho diante de mim, que sobre o mármore pôs cigarros e o isqueiro, com o bruto calor como um halo à sua volta. (...) Ecuríssimo, como em todos os velhos cafés do Porto, é este onde estamos, Álvaro e eu, pelas cinco e meia de uma tarde de Julho, dizendo-me do violoncelo, daquilo que se refere como “emprego do polegar fazendo pestana móvel”.

O mesmo Álvaro, agora imerso em seu projeto, já anunciado em *Amadeo*, de escrever sobre a vida de Guilhermina Suggia, aparece descrito pela pena de um narrador que documenta o processo de concepção da biografia da violoncelista – à semelhança de

Frederico – embora não partilhe da organização deste, fazendo de seu diário uma série de notas sem indicação de tempo ou lugar.

O novo narrador não é nomeado ao longo de *Guilhermina*. No entanto, tal “descuido” não passa despercebido aos leitores de *Amadeo*: já estes estão supondo que a carta de Álvaro ao fictício Mário Cláudio foi apenas o primeiro movimento que culminaria em uma futura parceria intelectual e amizade, prolongadas até (pelo menos) o segundo romance da trilogia. Nada mais justo que tenham continuado então a discutir sobre as possibilidades e impossibilidades do processo biográfico. De toda forma, o narrador faz mais que isso: cabe a ele a tarefa de mediar as informações sobre a vida de Álvaro para nós, através de suas notas. Relatando pontos de conversas ao vivo, por telefone ou mesmo cartas em suas anotações, nos faz conhecer o envolvimento de Álvaro com Priscila, o casamento e a mudança dos dois para o campo. Ele nos informa da instabilidade psíquica da esposa de Álvaro, e da falência do projeto do casal de morar em uma fazenda auto-suficiente. Ficamos sabendo, ainda, do crescente interesse de Priscila por “uma grande ceramista, que (...) uma tradição largou, mas de quem pouco falam” (A -228); o prenúncio de *Rosa*. Também é desta forma que descobrimos que, em meio ao caos que se torna a vida privada de Álvaro, este abdica da tarefa de biografar a musicista, repassando fitas e documentos para o autor das notas, o tal inominado narrador, que, então, assume a responsabilidade de remontar a vida de Guilhermina.

Ao fim do segundo romance, um último encontro com Álvaro, devidamente anotado, revela que ele, apesar de ter abdicado da escrita da biografia, entrega ao narrador “o que declara ser a história inteira de Guilhermina Suggia” (A-265). Assim, com duas biografias sobre Guilhermina, uma de Álvaro, outra do narrador, e a indefinição contida na nota final (“Daqui enxergo, também, ao manuscrito que me foi

entregue (...) Só Deus sabe se algum dia o haverei de publicar, sob meu nome ou de um outro, em vez desse, funesto, que o travo dos meses me acidulou” (A – 269)), o leitor fica sem saber a quem atribuir a autoria da biografia de Guilhermina que acabou de ler: a Álvaro (em parte, pelo material que foi entregue?), ao eu narrador que se põe a cogitar sobre a possibilidade de uma publicação? a Mário Cláudio, o nome de um outro a que alude o narrador?

A narrativa de *Amadeo* começa pela descrição da Casa de Manhufe, ou, ainda, por uma ekphrasis da obra *A Casa de Manhufe*, respeitando a imaginação e a técnica empregada por Amadeo de Souza-Cardoso à tela. “A Casa é uma teoria volumétrica por entre a vegetação, maior do que todo o Mundo, impossível de arrumar. (...)” (A – 11) *Guilhermina* tem seu início marcado por um concerto, não de uma orquestra, mas de sinos, quando do batizado da pequena violoncelista, uma imagem para ilustrar a fatalidade do destino musical que a aguarda. “Têm estranha voz os sinos, quando sobre os telhados se encontram tangendo, a manhã facetando nos cristais da simplicidade, de bairro para bairro carregando a férrea mensagem das horas, das devoções, dos fastos” (A – 143). *Rosa*, o romance que encerra a trilogia, começa de forma diferente de seus antecessores. Não há um excerto biográfico, uma descrição de um dos seus trabalhos, ou mesmo de sua matéria prima. Diferentemente do que estávamos acostumados até então, as primeiras linhas do romance são dedicadas a Álvaro, mais uma vez seguido por um inominado – mas não insuspeitado – narrador.

Conta-me Álvaro, pelo telefone, do destino de antigos e novos personagens. Adormece a Casa de Santa Eufrásia de Goivos, logo após o almoço, no grande vazio da morte que a tocou, com os açudes a gorgolejar, à sua volta, as pombas azafamadas e sempre alertas, a debicar o grão das eiras. ( *Rosa* – 275)

A este narrador cabe novamente a tarefa de anotar o que lhe conta Álvaro. E Álvaro passará grande parte da narrativa a falar dos caminhos que as personagens de

*Amadeo* tomaram. Descobrimos que, quando Álvaro e Priscila se mudaram para o campo, estabeleceram residência perto da antiga casa de Papi e Frederico, na presente da narrativa ocupada por um casal inglês que se demora em visita. A presença de Gabriel, já adolescente, inquieta os novos locatários quase tanto quanto inquietava Frederico. Priscila, grávida, com sua condição psíquica ainda mais abalada, oscila entre a depressão, o misticismo e o interesse – já anunciado em *Guilhermina* – pela ceramista Rosa Ramalha. Já Papi, cada vez mais enfraquecido pelo vício, pela velhice e pela depressão, acaba por falecer, deixando a casa de Santa Eufrásia de Goivos com um indefinido destino.

Enquanto as últimas peças que completam o quebra-cabeça das relações entre as personagens fictícias da *Trilogia da Mão* vão encontrando, por fim, seu lugar definitivo no jogo, transcrições de fitas e outras anotações sobre Rosa Ramalha, ceramista portuguesa, chegam até nós, leitores, em compactos blocos que intercalam a narrativa. Os últimos esclarecimentos sobre a história se fazem através uma carta, não de Álvaro, como ao fim de *Amadeo*, mas, em uma inversão de papéis, para Álvaro, que se torna, assim, não mais o remetente mas o destinatário. O remetente é, pois, o narrador das notas em *Guilhermina* e *Rosa*, o Mário Cláudio ficcional que, lamentando ainda pelo projeto frustrado da biografia de Guilhermina Suggia, mais uma vez se vê diante de um impasse. Recebeu as fitas de Álvaro, empenhado na construção de uma biografia sobre Rosa. Mas havia tomado suas próprias notas para uma empresa muito parecida. A fragmentária biografia da ceramista a que tivemos acesso nada mais é que o produto de dois autores diferentes, que Mário Cláudio, a personagem, foi “coligindo, como que num baralho viciado que qualquer leitor anônimo resolvesse compor.” (*Rosa* – 366) Em sua longa carta a Álvaro, renuncia ao projeto biográfico, uma desistência que já era esperada, ante outros desfechos similares, que o autor na ficção reconhece e inventaria.

Mário Cláudio também supõe que nem ele nem Álvaro fossem os executores ideais de uma biografia de Rosa.

Não acha você que, pelas outras odisséias a que nos ligamos, a do pintor e a da violoncelista, já uma certa suspeita se tornara pendente, da aventura que ninguém, ninguém relataria? Assistimos à partida dos que a ela se associaram, Frederico e Papi, como se as linhas de que eram tecidas se fossem, progressiva e irremediavelmente, esborrando e decompondo. E aqui nos deparamos, diante destas resmas, destas cassetes serpentinadas, sem ter encontrado, afinal, senha que valha ou rumo algum. (...) Não chegou a formar-se (...) o romance que concebêramos, nem mesmo sei donde possa sair, no país onde as vidas se esquecem depressa, quem se arrisque a narrar a história da mulher. Sei que só talvez Gabriel, e é urgente que lho afirme, primeiro de uma geração que não emigra, usando enfim a voz que tem, a venha algum dia a contar (Rosa - 366,367 e 371)

A última traição, para desconforto do leitor que argutamente tinha sido capaz de concluir que aquele Mário Cláudio inscrito no texto era tão somente um personagem do autor empírico Mário Cláudio, é que a autoria do romance lhe fica sempre roubada, pois mesmo que a factualidade lhe aponte um autor, há sempre uma suspeita de que a narração ficasse por conta de uma voz que, saída de “uma primeira geração que não emigra”, pós 25 de abril, portanto, adquirisse o poder de “algum dia contar” , usando enfim a voz que tem”. Mas nem isso é certo, porque mergulhado num “talvez” que desloca definitivamente todas as certezas.

*A Trilogia da Mão* completa-se, enfim, como um grande painel, fruto da união de três romances-puzzles, de três gerações de artistas, de três artes, e, como lembra Maria Theresa Abelha Alves, de três extratos sociais – a aristocracia de Amadeo, a burguesia de Guilhermina, o povo de Rosa, este mesmo povo a quem só Gabriel, talvez um dia pudesse vir a dar voz.

### 3. ESCREVER, ESCREVER-SE: NARRATIVAS CONFESSIONAIS NA CONSTRUÇÃO DE *AMADEO*

- Há quanto tempo confessa?
- Uns quinze anos...
- Que lhe ensinou a confissão sobre os homens?
- Sabe, a confissão não ensina nada, porque desde que se confessa, é-se outro, há a Graça. No entanto... primeiro, as pessoas são muito mais infelizes do que se pensa... e depois...

Ergueu os braços de lenhador na noite cheia de estrelas: “E depois a essência de tudo *é que não há gente grande.*”

André Malraux

“Vivi até trinta anos entre homens obcecados pela sinceridade”<sup>13</sup>, escreve André Malraux, no primeiro capítulo de suas *Antimemórias*. Segundo Malraux, para tais homens a obsessão não se dava, entretanto, com um conhecimento qualquer sobre o homem, e Malraux faz questão de lembrar, à guisa de justificativa para tal comportamento, o verso baudelairiano “Leitor hipócrita, meu semelhante, meu irmão”: A expectativa (de escritores e leitores) obcecados pela sinceridade era desvendar um segredo; a necessidade premente, a de ter acesso a uma *confissão* – termo hesitante, do qual nos ocuparemos em breve.

Relembrando a crença gnóstica em que, ao fim da existência humana, um anjo perguntaria a cada homem “De onde vens?”, o autor responde a esta hipotética figura mística com o seu livro, e argumentando que “o que se encontrará aqui é o que sobreviveu”. “O que sobreviveu” e virou matéria de suas *Antimemórias* acaba sendo mais que os desdobramentos de uma vida vivida; é também a vida imaginada, a vida sonhada e a vida que criou (às vezes recriou), transfigurando-a em cenas que hoje pertencem aos seus romances. Todas elas possuem igual importância para a confecção de sua narrativa.

---

<sup>13</sup> MALRAUX, A. (1968)

Na criação romanesca, na guerra, nos museus verdadeiros ou imaginários, na cultura, na história, talvez encontrei um enigma fundamental, ao acaso da memória, que – acaso ou não – não ressuscita uma vida em seu desdobramento. (...) Os momentos mais profundos da minha vida, me obsedam e me fogem a um tempo. Pouco importa. Diante do desconhecido, alguns de nossos sonhos não têm menos significação que nossas recordações.<sup>14</sup>

As *Antimemórias* foram publicadas em 1967. Ainda que o prefixo “anti” sugira uma oposição ao conceito de memória, e que a sua redefinição e sua problematização permaneçam no cerne da proposta narrativa, Malraux dialoga com uma das mais antigas tradições literárias ocidentais: a *escrita de si*. Ao esboçar uma breve história da escrita do eu, Diana Klinger<sup>15</sup> sugere que, embora tais narrativas tenham obtido êxito na cultura burguesa iluminista, elas não são, em absoluto, invenções românticas. Antes que o chamado *gênero confessional* viesse a se constituir como tal, desde a Antiguidade já poderíamos recolher exemplos de uma escrita que “performa a noção de sujeito”. Textos como *De Bello Gallico* (51 A.C.), de Júlio César e os famosos *Ensaio*s (1580), de Montaigne são considerados exemplos de escrita de si para o historiador Peter Gay<sup>16</sup>, bem como as *Confissões*, de Santo Agostinho (397-398), tidas como a primeira autobiografia.

O termo “escrita de si”, cunhado por Michel Foucault, aparece pela primeira vez numa série de estudos que o filósofo francês assina sobre “as artes de si mesmo” na cultura clássica, durante os dois primeiros séculos do Império Romano. Debruçando-se sobre a *Vita Antonii*, de Atanásio, Foucault percebe que a escrita de si assume um inquestionável caráter documental; é “prova de verdade”, e desempenha um importante papel na formação filosófica de um indivíduo, atenuando os “perigos da solidão”. As notas seriam substituídas de um companheiro real, ao qual é necessário sempre se referir e a cuja observação é preciso oferecer seus pensamentos.

---

<sup>14</sup> MALRAUX, A. (1968) p. 12

<sup>15</sup> KLINGER, Diana. (2007)

<sup>16</sup> GAY, P. (1998)

(...)o constrangimento que a presença do outro exerce na ordem da conduta, a escrita o exercerá na ordem dos movimentos interiores da alma (...) a escrita se revela uma espécie de pedra de toque: revelando os movimentos do pensamento, ela dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo.<sup>17</sup>

A escrita de si já era entendida, portanto, como fundamental para a formação individual. Foucault fala dela como *askesis*, espécie de treino de si mesmo, focado, nesse caso específico, na arte de viver.

Com o advento e conseqüente propagação do Cristianismo o foco da escrita de si seria alterado: “na passagem da cultura pagã à cultura cristã, o “conhece-te a ti mesmo” passou a modelar o pensamento do Ocidente, eclipsando o “cuida de ti mesmo”, que era o princípio que fundamentava a arte de viver da Antiguidade.”<sup>18</sup> A moral cristã incita igualmente um autoexame de consciência, mas a finalidade é diversa: em vez do cuidado de si e aprimoramento do sujeito, a meta a ser atingida é a renúncia – seja a individual, seja a dos prazeres terrenos. Assim, um novo gênero é inaugurado, e através dele é possível apresentar o balanço de todos os atos, pensamentos e intenções de um indivíduo ao Deus onipotente da Idade Média: a confissão.

A confissão, hoje, é um termo que abarca duas acepções. A primeira é a declaração ou admissão, pelo acusado, de um crime ou falta que cometeu perante o mundo laico. A segunda, de inspiração cristã, é o nome dado a um sacramento da doutrina católica que tem por finalidade o recebimento do perdão divino pelos pecados cometidos. Um indivíduo é encorajado a relatar oralmente suas transgressões para uma figura religiosa (padre ou bispo) a fim de conseguir a absolvição, através do arrependimento e da penitência. Santo Agostinho, em suas *Confissões* – que Diana Klinger observa como sendo uma espécie de “autobiografia espiritual” do Bispo de Hipona – reconhece na confissão um objetivo superior ao exame de consciência:

---

<sup>17</sup> FOUCAULT, M. (2006) p. 146

<sup>18</sup> KLINGER, Diana. (2007) p. 30

“quotidianamente se confessa a minha alma, mais segura na esperança da vossa misericórdia, do que na sua inocência”<sup>19</sup>. Citando as considerações que *Georges Gusdorf* fez sobre a obra de Agostinho, *Diana Klinger* ainda salienta que “O penitente, a imagem de Santo Agostinho, não pode senão se manifestar culpável ante seu criador. O espelho teológico da alma cristã é um espelho deformante, que explora sem a menor complacência os menores defeitos da pessoa moral”<sup>20</sup>. Assim,

Para o Cristianismo, a categoria da subjetividade (permeada pelos valores de culpa e de pecado tem correlação com a categoria de verdade; através do mecanismo da confissão como técnica fundamental para a construção de si mesmo enunciando para o outro as culpas e os pecados, como o caminho para a ascese purificadora da individualidade em direção à ascese divina.<sup>21</sup>

O Renascimento e a Reforma contribuíram para atenuar os efeitos do “espelho deformante” teológico ao qual se refere *Gusdorf*, e permitiram ao homem ver-se tal como é, livre da angústia que a imagem lhe causava. *Os Ensaios* de *Montaigne* surgem como na dianteira de uma experiência de conhecimento do mundo tão somente através de uma apreciação pessoal – e intransferível – que se faz dele. “Sou eu mesmo a matéria deste livro, o que será talvez razão suficiente para que não empregues teus lazeres em assunto tão fútil e de tão mínima importância”<sup>22</sup> adverte *Montaigne*, no prefácio de seus *Ensaios*.

No entanto, o gênero literário conhecido como *literatura confessional*, responsável pela popularização (e proliferação) de diários, memórias e autobiografias, só viria a ser de fato estabelecido entre os séculos XVIII e XIX. Sua criação não teria sido possível antes que a burguesia – então finalmente estabelecida como classe dominante – inventasse a noção moderna do indivíduo. O cidadão narciso de que nos

---

<sup>19</sup> AGOSTINHO. (1942) p. 255

<sup>20</sup> COMO SE FAZ APUD???

<sup>21</sup> KLINGER, Diana. (2007) p. 28

<sup>22</sup> MONTAIGNE, Michel. (1972) p.10

fala Richard Sennett<sup>23</sup>, filho do capitalismo industrial, da modernização das cidades e de uma secularização que atingiria seu auge no século XIX, desenvolveu e seguiu rígidos códigos sociais. O fato de ser visto e julgado de acordo com sua personalidade, ou seja, com o que o faz um indivíduo “único” dentre todos os outros, criou não somente um culto à imagem, mas uma personalização das relações sociais. O Outro só tornou-se importante para um ‘eu’ na medida em que era visto como um suporte ou espécie de espelho que refletia a personalidade desse eu. E, entre desconhecidos, as relações fizeram-se ainda mais complexas. Qualquer contato tendia a ser considerado íntimo. Fecharam-se todos em seus círculos, casas, confissões, pois. E na curiosidade de saber do Outro, para além do medo que o Outro inspirava. Peter Gay descreve a rapidez das mudanças político-econômico-religiosas e o impacto causado por elas no âmbito social:

Pense, por exemplo, como a idéia de privacidade era até fisicamente impensável em famílias cujos membros eram obrigados a dormir juntos num mesmo quarto, algo comum no século XIII. (...) Foram meros detalhes como quartos privativos ou escrivaninhas com chaves mas, no geral, serviram para que a classe média respondesse à nova intimidade com confissões, viciando-se em tudo o que remetesse à busca do eu cotidiano e nas artes.<sup>24</sup>

Ainda que a popularidade dessas narrativas tenha sido imensa em todos os grandes centros culturais europeus, com um público crescente e ávido para desvendar os segredos alheios, Leyla Perrone-Moisés<sup>25</sup> faz notar que autobiografias, biografias, memórias e cartas eram consideradas literatura menor diante do cânone dos grandes autores de ficção. O abismo que apartava a *alta literatura* da *literatura confessional* residia justamente no suposto caráter “não ficcional” destas.

Atualmente o montante de títulos autobiográficos, memorialísticos e diarísticos lançados no mercado ainda cresce a cada ano; mas a “obsessão de sinceridade” de que

---

<sup>23</sup> SENNETT, R. (1988)

<sup>24</sup> GAY, 1998, p. 23-24

<sup>25</sup> PERRONE-MOISÉS. (1998)

fala Malraux ultrapassou os limites da escritura: outras mídias como a Internet, o cinema e a televisão alimentam a fome de “vida real” de seus consumidores. A superexposição pública em sites de relacionamentos como *Orkut* e *Facebook*, bem como os fenômenos dos *Blogs* e do *Twitter*, que ganham cada vez mais adeptos, e não apenas entre os mais jovens. Há uma tradição cinematográfica tanto de filmes “baseados em fatos reais” quanto no mercado crescente dos documentários. E na televisão, a febre dos *reality-shows* cativa espectadores, acreditando estes na promessa de acompanhar a vida real de pessoas comuns realizando tarefas no dia a dia: agora não apenas personalidades famosas – escritores, políticos, atores, artistas, dentre outros – têm suas vidas expostas; também as pessoas comuns, desimportantes, podem ter suas intimidades devassadas por outras pessoas. Paula Sibila, em sua tese de doutoramento em comunicação, analisa justamente a espetacularização da intimidade:

Um sinal destes tempos foi antecipado pela revista *Time*, por si só um ícone do arsenal midiático global, que encenou seu costumeiro ritual de escolha da "personalidade do ano" no final de 2006. Nessa edição, criou-se uma notícia que foi ecoada pelos meios de comunicação de todo o planeta, e logo esquecida no turbilhão de dados inócuos que a cada dia são produzidos e descartados. (...) E quem foi a personalidade do ano de 2006, de acordo com o respeitado veredicto da *Time*? Você! Sim, você. Ou melhor: não apenas você, mas também eu e todos nós. Ou mais precisamente ainda, cada um de nós: as pessoas comuns. Um espelho brilhava na capa da publicação e convidava seus leitores a nele se contemplarem, como Narcisos satisfeitos de verem suas "personalidades" cintilando no mais alto pódio da mídia.<sup>26</sup>

Uma óbvia tendência *voyeurística* é sentida na recepção da literatura confessional e dos mais recentes gêneros desenvolvidos pelas novas mídias. A expectativa de devassar os segredos de um “eu” textual que coincide exatamente com um “eu” real – ou, pelo menos, é assim que somos levados a crer – é oferta por demais

---

<sup>26</sup> SIBILA, P. (2008) p.8

tentadora. Malraux aponta o descompasso entre as artes pictóricas e as letras, no que diz respeito à mimese do real:

Se ninguém já acredita que o auto-retrato, até mesmo o retrato, não teve outra preocupação desde as efígies egípcias às telas cubistas, senão imitar o modelo, continua-se a pensar assim do retrato literário. Ele seria tanto melhor quanto mais semelhante (...) <sup>27</sup>

Ao contrário do que o senso comum pode apregoar, o retrato pictórico que não se quer representação fidedigna do real, não é uma novidade introduzida pelo Modernismo no século XX, ou mesmo pelas vanguardas artísticas do final do século XIX. Historiadores como Gombrich <sup>28</sup> argumentam que apenas nos períodos históricos marcados por tendências estéticas naturalistas os artistas preocupavam-se em retratar seus modelos tão realisticamente quanto possível. Mesmo no Renascimento, Barroco ou Realismo, épocas em que o retrato naturalista atingiu seu auge, a preocupação com a aparência física era só uma das metas a serem alcançadas: o retrato procurava, sobretudo, expressar o ponto de vista do autor acerca da essência interior do retratado.

A aura realística ainda persiste no retrato literário, talvez porque o processo de aceitação de uma narrativa como composta por elementos não ficcionais se dê de forma menos óbvia do que quando da contemplação de um retrato pictórico. Por exemplo, a composição praticamente teatral de uma tela como *O Casal Arnolfini* (Anexo II), de Jan van Eyck, confere ao retrato mais que uma impressão plástica de semelhança com o real: a propositada falta de naturalidade da cena oferece margem a diferentes interpretações da pintura até hoje. O expectador sente imediatamente que há mais na tela do que a imitação de um modelo, que por trás de uma fachada realista, preocupada com a perspectiva e o detalhamento do segundo plano, escondem-se outras intenções – sejam elas de ordem social (a importância do casal e sua evidente situação financeira abastada) ou simbólica (as

---

<sup>27</sup> MALRAUX, A. (1968) p. 9

<sup>28</sup> GOMBRICH, E. (2000)

possíveis interpretações a partir da cena). Já diante de uma narrativa, uma página escrita, como o leitor poderá distinguir o que é verdade e o que é invenção? O que diferenciaria, por exemplo, os relatos de André Malraux sobre sua experiência na China pré-revolucionária em *Antimemórias* dos acontecimentos vividos por Tchen e seus companheiros em *A Condição Humana*?

O leitor que se aventura a responder a tais perguntas deve enfrentar, ao menos, dois desafios, segundo os teóricos do gênero. O primeiro diz respeito a um contrato de leitura que prescreve que o leitor está disposto a aceitar, ao menos *a priori*, o que dizem os autores: se qualificam suas obras como biografias, autobiografias, memórias, diários, terão de acreditar que dizem a verdade, e que as experiências descritas em qualquer um desses meios correspondem a experiências vividas pelo biografado ou autobiografado, memorialista, diarista. Já o segundo desafio é aceitar o logro do veículo pelo qual tais experiências “verdadeiras” são comunicadas: a narrativa que forja uma linha ininterrupta para uma biografia, como se realmente um fluxo contínuo de palavras impressas pudesse representar uma trajetória de vida.

O primeiro desafio que o leitor deve enfrentar foi proposto por Phillippe Lejeune, teórico pioneiro nos estudos das narrativas autobiográficas na segunda metade do século XX. Lejeune fundamentou sua teoria a partir do que chamou “pacto autobiográfico”, um contrato de leitura muito característico em que entendemos e aceitamos a coincidência entre o autor, narrador e protagonista da narrativa. Para aceitá-lo, o leitor deve esquecer, em certa medida, a faceta ficcional presente em qualquer discurso. Lejeune também menciona um pacto romanesco, contraponto necessário ao pacto autobiográfico. Faz notar, inclusive, os diferentes efeitos que os pactos exercem sobre os leitores que assim os aceitaram.

A importância do contrato [pacto] pode ser, aliás, comprovada pela própria atitude do leitor que é determinada por ele: se a identidade não for afirmada (caso da ficção), o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor; se for afirmada (caso da

autobiografia), a tendência será tentar buscar as diferenças (erros, deformações, etc). Diante de uma narrativa de aspecto autobiográfico, a tendência do leitor é, freqüentemente, agir como um cão de caça, isto é, procurar as diferenças do contrato, qualquer que seja ele.<sup>29</sup>

O primeiro texto de Lejeune sobre o pacto autobiográfico data de 1975. Tratava-se de um estudo concebido especialmente para a revista *Poétique*. Ao longo dos anos o autor repensou seus textos, e aparou arestas dos conceitos. Em um texto datado de 1986, intitulado “O pacto autobiográfico (bis)”, os próprios termos que usou na elaboração de sua teoria passaram por uma revisão do autor. O *pacto* ou *contrato* que tantas vezes evoca no texto de 1975 serviam para corroborar com a aceitação tácita da força de um nome próprio por parte do leitor, para resolver o problema da identidade autoral. Entretanto, Lejeune reconhece que sua tendência foi “cristalizar numa oposição entre “tudo ou nada” a organização de um eixo, no qual figuram, na realidade, muitas posições intermediárias”<sup>30</sup>.

Para além da extinção das nuances de interpretação que estas posições intermediárias gerariam, o autor confessa ter sido seduzido pela força do termo *pacto*, com sua sugestão de imagens mitológicas, os famosos pactos com o diabo, a venda de almas, a assinatura em sangue. O mesmo sucedera com o termo *contrato*, usado como sinônimo de *pacto* no texto, ainda que o termo evocasse uma atmosfera mais prosaica que o primeiro – a de um cartório. Quase dez anos após o primeiro texto, Lejeune adverte o leitor que enquanto as palavras *pacto* e *contrato* exprimem apenas que certos compromissos estão sendo assumidos de ambos os lados, não há problema. Os termos também poderiam pressupor regras explícitas, fixas e reconhecidas tanto por autores quanto por leitores. É justamente aí que palavras como *pacto* e *contrato* não poderiam ser aplicadas aos diversos tipos de *narrativas de si*, porque a presumida reciprocidade

---

<sup>29</sup> LEJEUNE, P. (2008) p. 26.

<sup>30</sup> LEJEUNE, P. (2008) p. 55

dos termos contratuais não diz respeito apenas aos autores. Os leitores não podem ser enredados por tais meandros, simplesmente porque os leitores são livres – como em qualquer outro contrato de leitura – para lerem como quiserem, e se quiserem. E, ainda que se decidam por ler, podem aceitar as regras do contrato apenas para mais tarde negligenciá-lo ou contestá-lo:

[...] é preciso admitir que podem coexistir leituras diferentes do mesmo texto, interpretações diferentes do mesmo contrato proposto. O público não é homogêneo. Os diferentes editores, as diferentes coleções se dirigem a públicos que não são sensíveis aos mesmos signos, nem julgam segundo os mesmos critérios.<sup>31</sup>

Feitas as ressalvas sobre a real abrangência dos termos, Philippe Lejeune ainda assim continua a sustentar que, sem algum tipo de pacto, contrato – ou seja, sem uma real conviência entre autor e leitor, ao menos em um dado momento, e mesmo que depois o leitor rompa com os termos do acordo – os gêneros autobiográficos não são possíveis. Em um texto comemorativo para os 25 anos do primeiro pacto autobiográfico (“O pacto autobiográfico, 25 anos depois”), o autor faz um novo *mea culpa* e, bem humorado, sustenta que antes de ser um teórico revolucionário parece-se mais com um publicitário que teve uma boa ideia: a força da imagem do pacto autobiográfico. E que a partir e por causa dela seus conceitos continuam repercutindo. “Lanço fórmulas brutais sobre as relações entre autobiografia e ficção que, hoje, rejeito. (...) É claro que sou radical porque quero demonstrar a importância do pacto: só ele faz a diferença. Mas sou radical demais”.<sup>32</sup> Ao defender que a via de análise das narrativas confessionais se dá sempre a partir da recepção, suas considerações adotam não a posição do emissor, que estabelece o contrato, mas o ponto de vista do leitor, a quem cabe codificar, aceitar ou rechaçar o mesmo.

---

<sup>31</sup> LEJEUNE, P. (2008) p. 57

<sup>32</sup> LEJEUNE, P. (2008) p. 74

O segundo desafio proposto ao leitor, após compactuar com o contrato de leitura sobre o qual Lejeune se debruça, tem a ver com a aceitação de que a narrativa poderia dar conta da vida real. Que palavras impressas no papel apreenderiam existências reais. Em um texto intitulado “A Ilusão biográfica”, o sociólogo Pierre Bourdieu atenta para um termo cunhado pelo senso comum que invadiu as ciências e as letras: a “história de vida”. “Falar de história de vida é pelo menos pressupor – e isso não é pouco – que a vida é uma história e que, como no título de Maupassant, *Uma Vida*, uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como relato e o relato dessa história.”<sup>33</sup>. Segundo o autor, o senso comum diz a mesma coisa ao comparar a vida como um caminho ou uma longa estrada, que nos conduz numa direção unívoca (ainda que possua lá suas encruzilhadas), sendo preciso percorrê-la, do nascimento à morte.

Bourdieu afirma que essa teoria deixa subentendida a vida como conjunto coerente e orientado para algum sentido – a vida como um projeto. Uma organização narrativa da história da vida permite que ela siga não apenas segundo uma ordem cronológica, mas segundo uma ordem lógica de encadeamento dos fatos. A partir deste raciocínio, quando a transposição é feita das metáforas do senso comum para a escrita de si, o que temos como resultado é o que Bourdieu considera como uma “ilusão biográfica”. Uma vez que, das escritas de si, a única que não se volta obrigatoriamente para o passado é a diarística, (tanto que Lejeune considera o diário não como um gênero específico, mas como uma prática<sup>34</sup>) biógrafos, autobiógrafos e memorialistas desenvolvem uma certa coerência narrativa *a posteriori* para as vidas que estão retratando.

O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que “se entrega” a um investigador, propõe

---

<sup>33</sup> BOURDIEU, P. (2006) p.183

<sup>34</sup> LEJEUNE, P. (2008) p. 84

acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica (quem já coligiu histórias de vida sabe que os investigados perdem constantemente o fio da estrita sucessão do calendário), tendem ou pretendem organizar-se em seqüências ordenadas segundo relações inteligíveis. O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) tem de certa forma o mesmo interesse em aceitar o postulado do sentido da existência narrada. (...) Essa propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência, como as que implica a sua instituição como causas ou, com mais freqüência, como fins, conta com a cumplicidade natural do biógrafo, que, a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial de sentido.<sup>35</sup>

A discussão estende-se. O sociólogo Peter Berger atenta para os perigos de se construir um passado pré-fabricado. Ainda que uma biografia ou autobiografia consistisse apenas em criar uma narrativa segundo certa cronologia – e essa é apenas uma das formas possíveis de montagem – nem todas as ações que o (auto)biografado realizou em vida poderiam ser descritas. Logo, a vida escrita de um indivíduo necessariamente deveria resultar de um resumo de seus principais feitos. Tal resumo, porém, é mais subjetivo do que se pensa, uma que vez que julgar quais são os fatos relevantes de uma história significa obliterar outros.

Isto se torna evidente ao se decidir aquilo que os historiadores chamam de “periodização”. Exatamente em que ponto da história da civilização ocidental devemos supor que tenha começado a Idade Média? E exatamente em que ponto da biografia de uma pessoa podemos supor que sua juventude tenha terminado? Tais decisões são feitas quase sempre com base em acontecimentos que o historiador ou biógrafo consideram “momentos críticos” – digamos, a coroação de Carlos Magno, ou o dia em que Joe Blow decidiu tornar-se membro da igreja e permanecer fiel à mulher. Contudo, até mesmo os mais otimistas historiadores e biógrafos (e também os autobiógrafos) tem seus momentos de dúvida quanto à escolha desses momentos verdadeiramente decisivos.<sup>36</sup>

O que Berger pretende demonstrar é que a biografia é passível de interpretações alternativas. Dois biógrafos escreveriam duas biografias diferentes sobre um mesmo

---

<sup>35</sup> BOURDIEU, P. (2006) p. 184

<sup>36</sup> BERGER, P. (1983) p. 66

personagem, assim como alguém que se preste a escrever uma autobiografia provavelmente será influenciado pelo momento e as circunstâncias em que vive: uma autobiografia escrita aos 50 anos, por exemplo, dificilmente não sofreria “correções” caso seu autor resolvesse revisá-la, digamos, duas décadas depois. Henri Bergson<sup>37</sup>, ao descrever os processos pelos quais nossas memórias se constituem, já havia compreendido que, se não há percepção que nos chegue sem a mediação da nossa memória (razão pela qual, aliás, as experiências são únicas e intransferíveis e a relação significante/significado de um objeto ou situação de duas pessoas serão fatalmente diferentes), nossas lembranças também são modificadas pelo presente: reconstruímos o passado de acordo com princípios e entendimentos do presente. Bourdieu e Berger insistem, portanto, em apontar o erro do senso comum:

[ele] erra redondamente ao considerar que o passado seja algo fixo, imutável, invariável, oposto ao fluxo contínuo do presente. Pelo contrário, pelo menos em nossas próprias consciências, o passado é maleável e flexível, modificando-se constantemente à medida que nossa memória reinterpreta e reexplica o que aconteceu. Assim, temos tantas vidas quanto pontos de vista. Estamos sempre a reinterpretar nossa biografia.<sup>38</sup>

Assim sendo, pode dizer-se ainda que o leitor médio não deve esquecer-se de que não há literatura que não contenha uma intenção de aproximar-se do real – afinal, qual a natureza primeva da matéria literária, senão o homem e sua relação com o mundo exterior e interior, que o cerca e que o povoa? – assim como de que não haverá narrativa confessional que não seja, em um momento ou outro, entrecortada pela ficção.

Em um dado momento de sua famosa aula inaugural no College de France, Roland Barthes fala sobre as três grandes forças da Literatura: *Mathesis*, *Mimesis* e *Semiosis*. Ao descrever o poder de representação que a literatura possui (Mimesis), pondera que, desde tempos antigos, esta não se rende à impossibilidade “de fazer

---

<sup>37</sup> BERGSON, H. (1999)

<sup>38</sup> BERGER, P. (1983) p.68

coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem).<sup>39</sup>” Na recusa em aceitar que não há paralelismo possível entre linguagem e realidade jaz a faina literária.

Eu dizia há pouco, a respeito do saber, que a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objetivo de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível.<sup>40</sup>

Não à toa a “alta literatura” apropriou-se do gênero confessional, produzindo obras que simulam cadernos de memórias, correspondências, biografias, autobiografias e diários: as fronteiras entre realidade e ficção são líquidas, ainda que imiscíveis.

Nosso objeto de estudo possui exatamente esse perfil. A narrativa de *Amadeo* é composta basicamente por duas vertentes distintas que podem ser reunidas sob a égide da literatura confessional: a biografia que Papi escreve sobre o pintor modernista português Amadeo de Souza Cardoso, intercalada com fragmentos do diário de Frederico, que apresentam o cotidiano do tio e do sobrinho. Há ainda uma terceira vertente: o romance encerra-se com uma carta de Álvaro endereçada a Mário Cláudio. Lembre-se que Álvaro, até então, era uma personagem que só havia aparecido através de menções às trocas de correspondência de Frederico, em seu diário. As epístolas aparecem também imiscuídas na biografia, palavras do real Amadeo de Souza-Cardoso somam-se aos documentos compilados por Papi. No entanto, privilegiaremos, para uma análise mais cuidadosa a biografia e o diário, gêneros que predominam no romance.

“Pergunto-me o que sentirá na morte Amadeo, seguido por um tio cocainômano e um sobrinho diarista, participado ao amigos deste, fóbico confesso, delator futuro de todos eles.” (A- 115) Não podemos responder à indagação de Frederico; resta-nos

---

<sup>39</sup> BARTHES, R. (2004) p. 22

<sup>40</sup> BARTHES, R. (2004) p. 23

apenas entender como as três instâncias funcionam como peças na montagem do romance.

### 3.1 A biografia, esse tigre inapreensível

(...)  
Corre a tarde em minha alma e pondero  
Que o tigre vocativo de meu verso  
É um tigre de símbolos e sombras,  
Uma série de tropos literários  
E de memórias da enciclopédia,  
Não o tigre fatal, jóia nefasta  
Que, sob o sol ou a diversa lua,  
Vai cumprindo em Sumatra ou em Bengala  
Sua rotina de amor, de ócio e de morte.  
A esse tigre dos símbolos opus  
O verdadeiro, o de sangue quente,  
O que dizima uma tribo de búfalos.  
E hoje, 3 de agosto de 59,  
Estende sobre o prado uma pausada  
Sombra, mas só o fato de nomeá-lo  
E de conjeturar sua circunstância  
Torna-o ficção da arte e não criatura  
Animada das que andam pela terra.

Jorge Luís Borges

A lucidez do eu-lírico borgiano em “O outro Tigre”<sup>41</sup> demonstra que a simples conjectura sobre um tigre real já é um afastar-se do tigre real; o tigre de papel, aprisionado nos versos do poema jamais adquirirá estatuto de “criatura animada das que andam pela terra”. O tigre escrito e, por conseqüência direta, o tigre lido, não se assemelham aos que povoam Sumatra e Bengala; são feitos de símbolos, sombras e de antiqüíssimas tradições literárias, em vez de carne, pelos, sangue e garras. O fingimento do poeta é o que lhe permite criar mundos outros, bem o sabemos, ainda que o preço a pagar seja o de jamais poder modelar o real. A mesma etimologia que está por trás do verbo fingir é também herança do substantivo ficção. O fictício não é mais que aquilo

---

<sup>41</sup> BORGES, J. L.

que o ato de fingir provoca ou, nas palavras de Wolfgang Iser, a “irrealização do real e a realização do imaginário”<sup>42</sup>.

Como a descrição do tigre jamais dará conta de um tigre verdadeiro, não importa o quão minuciosa ou poética ela o seja, também uma biografia, por mais que seja construída com o maior rigor possível, jamais desvelará a personalidade do biografado por completo. Tal conceito parece claro, mas talvez não o seja para todos. Sem dúvida não o é para Papi, personagem de Mário Cláudio, aspirante a biógrafo do pintor modernista português Amadeo de Souza Cardoso.

A primeira entrada do diário de Frederico apresenta uma manhã na vida de seu tio, Papi, imerso no projeto de composição da biografia. A narrativa é minuciosa: detém-se sobre apetrechos de papelaria “dois lápis muito afiados, o pote de tinta, os aparos escrupulosamente limpos” (A, 12 – 13) e as fontes de pesquisa, “ensaios, dicionários, artigos de jornal” (A, 13). Contempla a atitude do biógrafo perante o material, desde as páginas que jamais se encrespam sob seus dedos ágeis, respeitando-o como que “por instinto”, ao fechamento das cortinas, para que a luminosidade do dia “não venha despenhar-se cruamente sobre a paisagem da escrita.” (A, 13).

O rigor descritivo do diarista coincide com o rigor que o biógrafo emprega à execução da tarefa. O *modus operandi* de Papi é, sem dúvida, reflexo do conceito que possui a respeito da biografia: este parece estabelecer uma relação entre o sucesso da empreitada e uma ordenação que se poderia chamar de ritualística do “ofício”. Dalva Calvão compara a preparação de Papi à de um cirurgião, que também arruma com pompas hieráticas os instrumentos de que necessita e, com eles, espera concluir a contento seu objetivo<sup>43</sup>; a narrativa da vida de Amadeo não seria, para Papi, mais que uma conseqüência lógica do exame apurado – dir-se-ia científico – das fontes.

---

<sup>42</sup> ISER, W. (1996) p. 15

<sup>43</sup> CALVÃO, D. (2008) p. 68

A palavra biografia, segundo Philippe Lejeune<sup>44</sup>, reúne, pelo menos, três sentidos diferentes em si. Seu significado mais antigo (e mais interessada em examinar e estudar a história da primeira – este é o método biográfico das ciências sociais. Pode ainda fazer referência à vida de uma pessoa, narrada por ela própria: a (auto)biografia. A empresa a que Papi se propõe tem respaldo na primeira definição de Lejeune acerca do que é a biografia. Entretanto, veremos que uma premissa aparentemente simples se desdobrará em problemas outros, à medida que as notas de Frederico avançam no tempo, juntamente com a biografia a escrever. Não apenas aos leitores são propostos desafios, afinal. Também Papi enfrentará problemas durante a composição de sua obra.

O foco da sua empreitada, por exemplo, é facilmente perdido, a despeito do que poderíamos prever: a primeira entrada do diário, a partir do ponto de Frederico, portanto, mostra, afinal, um biógrafo dotado de espírito e rigor científico, consciente de seu material e pronto para analisar fontes e extrair dela a essência de seu objeto de estudo. Frederico faz questão de enumerar as certezas do tio como biógrafo, seja através do exame de documentos, ou dos relatos dos que conheceram o biografado pessoalmente, como se tais fontes fossem um caminho certo que o conduziria ao “verdadeiro” Amadeo. No entanto, já na segunda entrada do caderno, o diarista nota, com alguma surpresa, que Papi acrescenta “instâncias da própria existência” à narrativa, um contrassenso com a avidez científica demonstrada quando da anterior descrição da manhã de trabalho do biógrafo. Frederico dedica-se então a formular uma hipótese acerca das verdadeiras motivações do tio para escrever a biografia de Amadeo de Souza-Cardoso. comum) é a história de uma pessoa real, em geral célebre, contada por outra. Nesse caso se situa este romance de Mário Cláudio que é o objeto deste estudo. Afinal, falar de Amadeo é recuperar um dos grandes nomes da arte portuguesa do início

---

<sup>44</sup> LEJEUNE, P. (2008) p. 53

do século XX, é recuperar a ambiência de Orpheu, é insistir no movimento de fascínio dos portugueses pela França, é enfim eleger com o grande pintor português, morto demasiado jovem e no auge do seu percurso artístico, uma figura representante da decadente mas ainda intelectualmente brilhante aristocracia portuguesa. Mas também designa uma narrativa oral que uma pessoa transmite a outra,

Este meu tio Papi pretende justificar-se. A vida apenas se lhe torna inteligível na vida de outrem, e é isso quase tudo quanto o move. Falando do pintor Amadeo, é de si que fala, por ele viaja até a infância, emerge à superfície das águas trazendo entre os dentes um pequeno tesouro cintilante. (A, 15 – 16)

Ora, o que se lê nas palavras do diarista é um estranhíssimo conluio de dois gêneros não inteiramente opostos mas que, em princípio, partem de naturezas diversas: a biografia e a autobiografia, como se estivéssemos a repetir o próprio Mário Cláudio que confessa que quem escreve se escreve. Mais à frente, Frederico há de notar ainda:

Assiste-se a esse homem que conta o percurso de outro homem, como se por nós falasse dele próprio. (...) É urgente que um pintor nasça, português e morto há décadas, para que continue a rodar o Zodíaco. (A, 22)

Sob a pena de Papi, a biografia de Amadeo estaria fatalmente contaminada pela história do biógrafo. “Que persegue este homem?” – pergunta Frederico – “O seu passado ou o de um outro, um texto, um astro que não se fixa?” (A – 42) A professora Ana Maria de Bulhões Carvalho defende que

A construção e o desfazimento dos recursos narrativos das biografias de Mário Cláudio sugerem o processo de recuperação do corpo físico dos biografados pelo corpo da escrita. O corpo ausente possibilita desejar um outro corpo, este que, na busca de satisfação, acaba por construir o discurso, isto é, construir-se. Assumir o corpo dos outros que se deseja recompor é reconhecer-se escritor.<sup>45</sup>

A definição de biografia, segundo Philippe Lejeune, já não é então suficiente para abarcar o projeto de Papi. Ao falar de Amadeo o biógrafo cola-se, de certa forma, à

---

<sup>45</sup> BULHÕES-CARVALHO, A. M. (1992) p. 403

personalidade do biografado, e o resultado desse estranho amálgama não se parece realmente com nenhum dos dois. Uma pista do único produto final possível, em tom de pilhéria, é oferecida em uma carta que Frederico recebe de Álvaro. Segundo o diarista, seu amigo sofre de certa “mania hagiográfica”, e copia, em uma carta, uma entrada do *Dicionário dos Santos* referente a um Santo Amadeo, eremita a quem fora atribuída a fundação da igreja de Nossa Senhora de Rocamadour, na França. Após a descoberta de um corpo não identificado no santuário, a lenda de Santo Amadeo adquiriu versões divergentes sendo mais provável, segundo o verbete, “que Amadeo seja uma entidade totalmente imaginária”. (A – 50) O corpo textual de Amadeo, tampouco identificado que não corresponde ao Amadeo real, tampouco é apenas um alter-ego de Papi, assemelhar-se-ia àquele cadáver desconhecido que alimentou fabulações sobre o santo: “uma entidade totalmente imaginária”.

Não fosse suficiente a confusão de identidades na criação do Amadeo de papel, Frederico logo nos conta que Papi é cocainômano, condição que irá agravar-se ao longo da narrativa, à medida que a biografia de Amadeo lhe foge ao controle. Dalva Calvão enxerga na narrativa de *Amadeo* um “movimento de alternância” que ora assegura a Papi a viabilidade do processo biográfico, ora o desconcerta. “O fato de frequentemente ser este movimento percebido e revelado não pelo próprio biógrafo, mas por outro narrador, cria uma ainda maior relativização do discurso”<sup>46</sup>. Muitas vezes Papi parece imbuído de fôlego novo, renascido na certeza de que a biografia é possível, aparentando fé nas fontes que suportam a empresa:

Progride em seu território, mais insolente do que nunca, de costas voltadas à mesquinhez da escrita, suas glórias e tropeções. Para a história ele vai, apajado por professores pernósticos, críticos tartamudeantes, irrepreensíveis zeladoras de seu altar. A terra calcada à sua passagem se incendeia, os olhos perseguindo o raio verde.

---

<sup>46</sup> CALVÃO, D.(2008) p. 69

Sobre si lança a capa que o cobre até três quartos da estatura. E em sua esteira a noite se derrama sobre aldeolas de pedra solta, alminhas e campanários, regatos que rabiscam o mapa de Portugal.

Em outros momentos, no entanto, parece desistir e entrega-se a uma letargia embalada pelo vício que cada vez mais o domina. Os instrumentos de ofício jazem então em desalinho pelo escritório, como que em solidariedade ao desarranjo interno do biógrafo e ao caos que, aos poucos, vai ruindo os pilares do seu projeto, deixando escapar não apenas o biografado, mas as próprias intenções da biografia.

Pela sempre mesma porta de fechar, vejo-o agora estirado no divã, um abraço descaído a tocar o tapete, a outra mão deposta sobre o peito. Uma incrível confusão, contra o que é de regra, domina a superfície de trabalho, ofícios, fotocópias, sobrescritos, ficas. E Amadeo esconde-se pela Casa, negado por alguns que o sabem, de lábios em perpétuo selados pela morte. (A – 26)

Ao se dar conta de que, não obstante seus esforços, o verdadeiro Amadeo jamais seria apreensível, resta a Papi o consolo da fuga pelo entorpecimento dos sentidos.

Papi volta à carga, com Amadeo a escapar-se-lhe por entrelinhas, a resguardar-se por detrás das décadas, sorrindo, sorrindo sempre. Irrita-se o biógrafo, convoca-o para o seu círculo, interroga-o, quase o compele a aceitar como autenticidade refinadas mentiras. Afasta-se, então, em direção ao quarto. Bem sei o ritual. Dissolve cinco centigramas em solução aquosa a um por cento, o que dá um efeito viscoso, opalescente, fortemente aromático. Ao primeiro travo, amarguíssimo, é uma gama interminável de sabores. Alguns minutos depois levita, liberta-se. (A – 38)

A escrita torna-se uma luta entre objeto e sujeito da escrita. O objeto escapa, resguarda-se, ri-se da falência da empresa do sujeito enquanto este irrita-se com a própria falência do projeto que, na verdade, ultrapassa o desejo de verdade sobre o outro e desejaria um poder maior de impor a ficção á verdade do outro: “quase o compele a aceitar com autenticidade refinadas mentiras”.

Enquanto a biografia escapa às rédeas de Papi, e este se perde na cocaína e nos devaneios, uma solução parece despontar no horizonte discursivo produzido da

narrativa já amorfa sobre o pintor português: o romance. É quase com pesar que acompanhamos o esforço de Papi para adequar sua narrativa, então carente de um rótulo que a justifique, a um conceito estrito de biografia. O filósofo da história, Hayden White, diria que tal esforço, ainda que louvável, origina-se de uma premissa falsa: uma separação artificial, inventada pelo Ocidente entre o “discurso ficcional” e o “discurso real”. Vejamos:

The lateness of the invention of historical discourse in human history and the difficulty of sustaining it in times of cultural breakdown (as in the Early Middle Ages) suggest the artificiality of the notion that real events could "speak themselves" or be represented as "telling their own story". Such a fiction would have posed no problems before the distinction between real and imaginary events was imposed upon the storyteller; storytelling becomes a problem only after two orders of events dispose themselves before the storyteller as possible components of stories and storytelling is compelled to exfoliate under the injunction to keep the two orders unmixed in discourse. What we wish to call mythic narrative is under no obligation to keep the two orders of events, real and imaginary, distinct from one another. Narrative becomes a problem only when we wish to give to real events the form of story. It is because real events do not offer themselves as stories that their narrativization is so difficult.<sup>47</sup>

Em sua viagem a Paris, a fim de coletar mais informações e encontrar-se com Lucia, viúva de Amadeo, Papi troca cartas com o sobrinho. Nessas cartas, mencionadas indiretamente no corpo do diário de Frederico, o diarista nota que o tio parecia mais interessado em “relatar os andaimos de seu livro que os sucessos da vida de Amadeo” (A – 79). Em outras palavras, fazia menos biografia e mais metabiografia. Mais à frente,

---

<sup>47</sup> “A tardia invenção do discurso histórico na história da humanidade e a dificuldade de sustentá-lo em momentos de colapso cultural (como na Alta Idade Média) demonstram a artificialidade da noção de que eventos reais poderiam "falar por si" ou serem representados como "narrando a sua própria história". Tal ficção não apresentava quaisquer problemas antes de a distinção entre acontecimentos reais e imaginários ser imposta sobre o narrador de histórias; narrar histórias se torna um problema apenas depois que duas ordens de eventos se apresentam ante o narrador de histórias como possíveis componentes das histórias, e a narrativa histórica é compelida a esfoliar-se por causa da obrigação de manter as duas ordens separadas no discurso. O que chamamos de narrativa mítica não tem obrigação de manter as duas ordens de acontecimentos, reais e imaginários, distintos um do outro. A narrativa só se torna um problema quando queremos dar aos acontecimentos reais a forma de história. É pelo fato de os acontecimentos reais não se oferecerem como histórias que sua narrativização é tão difícil.” (Tradução nossa) WHITE, H. (1987) pp. 3 – 4

em outra carta, também comentada no diário, anota Frederico que Papi, queixoso, “previne-me de que Amadeo cada vez mais ameaça a ser romance” (A – 88). É bem verdade que o “romance” refere-se mais à frustração de o personagem não encontrar em Paris os dados concretos sobre o pintor que esperava encontrar em Paris, e à decepção por sequer conseguir localizar a viúva de Amadeo do que a um insight propriamente dito sobre o destino das linhas que redige a tão duras penas. Vencido, no “modesto quarto de hotel, montando pacientemente o puzzle com as peças com que pode contar, impotente para se aventurar no definitivo destino do livro que redige, Papi inventa-se frustrado, envelhecido” (A – 88). Já Frederico levanta uma hipótese: que pensaria Amadeo sobre a outra vida que lhe foi criada, “quem sabe se mais autêntica” (A – 108), acumulada na fantasia de Papi?

O último fragmento da “biografia” de Amadeo é, mais do que uma conclusão da trajetória de Amadeo (a esta altura já vítima da Gripe Espanhola da qual veio a falecer, em 1918), a confissão da derrota de Papi, que já havia sido anunciada quando, no corpo do texto, o biógrafo explica-se “Estamos a milênios da vera crônica de Amadeo de Souza-Cardoso, recriamos o que nunca foi ou para sempre se esconde”. (A – 61) Agora, começa por negar o pressuposto fundamental da biografia – o indivíduo “A” que relata os feitos, a existência do indivíduo “B”, a partir de fontes “X” e “Y”. “Não perguntem agora como lhe foi a vida, com que espécie de filamentos se manufacturou a tessitura da biografia a escrever” (A – 133). Continua sua explanação e, em vez de particularizar a existência do pintor – outra exigência do rígido termo *biografia* – agrega-a a outras existências, revelando que foi, afinal, um homem como tantos outros. E sua morte prematura só o fez participar da estirpe dos servos dos deuses, “para quem a morte é jovem”.

De Amadeo, como de outros, poderemos dizer que oscilou do apetite à renúncia. Nem lume nem gelo o tiranizaram alguma vez, porque

incólumes de intempérie ficam os homens missionários. (...) Administrador do talento próprio, se nos arriscássemos a falar de tal essência a propósito de quem progressivamente escravizou meios de expressão e aparelhagens de domínio, jamais Amadeo olvidará de si. Pessoas de tal nervo, só porque não podem dar-se ao luxo da ausência de si próprias, se não ausentam dos outros. Temos visto desses irmãos que erigiram o currículo à custa da obsidante preocupação consigo mesmos, refletida, como numa ilusão de espelhos, na solicitude para com o próximo e até para com os objetos. Assim foi Amadeo, assim o sofreram alguns (...) (A – 134)

Tal conclusão a que chega Papi, Frederico, afinal, já a tinha intuído. A verdade última sobre o trabalho de ambos: “São todos os relatos um relato, os homens todos eles outro homem, deles apenas e de cada um a morte que for de todos.” (A- 108)

### 3.2 – O diário: uma *práxis* de si

Frustrada? Sim. Por quê? Porque me é impossível ser Deus – ou uma espécie de mulher-homem universal, ou qualquer coisa do gênero. Eu sou o que sinto, o que penso e faço. Quero então expressar meu ser [neste diário] tão completamente quanto possível, porque de algum lugar tirei a ideia de que eu poderia justificar minha vida deste jeito.

Sylvia Plath

A epígrafe, retirada da compilação dos diários de Sylvia Plath, organizada por Karen Kukil<sup>48</sup>, demonstra uma preocupação com a justificação de si: a transposição de sua “essência” (o que sente, o que pensa, o que faz) para o papel é a forma que encontrou para lidar consigo no mundo. Os diários são, para Sylvia Plath, instrumentos dos quais poderá utilizar-se para conferir sentido aos seus dias. O fazer poético também é descrito em seus diários, bem como planos de contos; para além do registro de seus dias – e da depressão que a levaria ao suicídio, em 1963 – o ofício literário é descrito minuciosamente ao longo de mais de uma década de produção diarística, afinal, ele era uma importante faceta da personalidade da autora.

Um diário é a crônica de uma experiência individual. Difere das autobiografias e memórias por seu caráter “imediativo”: enquanto estas debruçam-se sobre o passado do

---

<sup>48</sup> KUKIL, K. (ed.) (2003)

eu que escreve, relatando fatos que tanto poderiam ter acontecido há duas semanas quanto há 50 anos, o diário avança com seu relator, mirando em um futuro que não podem prever. Seu formato faz com que o reconhecimento do modelo seja simples: geralmente é composto por diversas “entradas”, marcadas por indicações do dia, mês e ano (às vezes seguidas da localidade onde o diarista escreve, mas não necessariamente) em uma progressão temporal.

Do diarista espera-se apenas que escreva com certa periodicidade, em primeira pessoa, relatando grandes ou pequenos acontecimentos de sua existência e da realidade que o cerca. Pressupõe-se também que saberá lidar com a monotonia advinda de uma escrita que, ao menos em aparência, não seleciona os episódios mais importantes da vida de seu executor: o exame do cotidiano pode parecer menos interessante que a narração de três ou quatro episódios fundamentais que marcaram a trajetória de uma pessoa. É evidente ainda que tal exame do cotidiano, por mais detalhado que seja, jamais será completo, e as escolhas que o diarista faz não estão distantes daquelas que levarão biógrafos, autobiógrafos e memorialistas a enredarem-se em ilusões que tendem à organização inteligível e a um encadeamento lógico dos fatos *a posteriori*: os diários não estão a salvo das considerações de Pierre Bourdieu sobre as ilusões biográficas.

As pessoas vêm escrevendo diários por razões variadas. No entanto, talvez possamos agrupá-las segundo a observação geral de Philippe Lejeune, que não os considera, *a priori*, como gênero literário, mas como uma prática. “Seu surgimento como gênero literário é um epifenômeno”<sup>49</sup>, diz ele. Mas ainda que Lejeune considere o diário talvez o parente textual mais próximo da “escrita de si” da Antiguidade, tal como descrita por Foucault, pautada em um “cuidado de si”, ele o considera – assim como o resto da literatura confessional – como sendo também regido por um pacto, “pois todo

---

<sup>49</sup> LEJEUNE, P. (2008) p. 84

diário tem um destinatário, ainda que seja a própria pessoa, num futuro possível. Aliás, muitas vezes o diário também começa mesmo com uma declaração de intenção”<sup>50</sup>. A respeito do logro da falta de destinatário que, a princípio, a escrita diarística poderia suscitar, Umberto Eco parece nos fornecer o argumento mais coerente para a refutação da ideia:

Só existe uma coisa que se escreve apenas para si mesmo, e é a lista das compras. Serve para lembrar o que você tem de comprar, e quando as compras foram feitas pode ser destruída, pois não serve para mais ninguém. Qualquer outra coisa que se escreva, se escreve para dizer alguma coisa a alguém.

Tenho me perguntado muitas vezes: escreveria ainda se me dissessem, hoje, que amanhã uma catástrofe cósmica destruirá o universo, de modo que ninguém poderá ler aquilo que hoje escrevo?

Em primeira instância a resposta é não. Por que escrever se ninguém vai poder ler? Em segunda instância a resposta é sim, mas somente porque nutro a desesperada esperança de que, na catástrofe das galáxias, alguma estrela possa sobreviver e amanhã alguém possa decifrar os meus signos. Então escrever, mesmo na véspera do Apocalipse, ainda teria um sentido.

Só se escreve para um Leitor. Quem diz que escreve apenas para si mesmo não é que minta. É assustadoramente ateu. Até mesmo de um ponto de vista rigorosamente laico.

Infeliz e desesperado aquele que não sabe se dirigir a um Leitor futuro.<sup>51</sup>

O diário que Frederico mantém, de maio de 1980 a fevereiro de 1981, é nesse sentido a ponte que os leitores possuem para tomar conhecimento dos bastidores da confecção da biografia que Papi escreve, durante o mesmo período. É através do diário que viremos a conhecer que se pode travar contato com o cotidiano do tio e do sobrinho, com a correspondência com Álvaro, os crescentes problemas de Papi com seu projeto, o vício em cocaína do biógrafo, as obras de reestruturação da capela da propriedade do tio, conduzida por Frederico, na ficcional freguesia de Santa Eufrásia de Goivos. E, ainda, assistir à apresentação de Gabriel, filho do caseiro da propriedade, a partir de certas cenas com um quê de premonitório, como se Frederico antecipasse o acidente que

---

<sup>50</sup> LEJEUNE, P. (2008) p. 83

<sup>51</sup> ECO, U. (2003) p. 305

viria a sofrer, e soubesse do intuíse o papel fundamental da figura de Gabriel para a sua própria morte<sup>52</sup>.

Em uma das primeiras entradas do diário de Frederico, já citada anteriormente, o diarista afirma que as reais motivações de Papi para a escrita da biografia de Amadeo têm mais a ver com uma possível justificação de si do que realmente com o interesse em recontar a vida do pintor: “Este meu tio Papi pretende justificar-se. A vida apenas se lhe torna inteligível na vida de outrem, e é isso quase tudo quanto o move.” (A, 15) É interessante notar que a mesma sentença, a assinalar a incongruência do texto escrito e da proposta do gênero, poderia ser utilizada à perfeição para o caso do diarista, já que também neste caso, a principal matéria de escrita do diário íntimo de Frederico são as ações de Papi, e não as suas. Durante a maior parte do tempo, Poucas são as menções ao seu cotidiano, em comparação com a minuciosa descrição que parece fazer de todas as ações do tio que o obseda. Enquanto a manhã de trabalho do tio consome quase duas páginas de explanação detalhada, sua própria manhã encontra-se, no diário, reduzida a uma curta sentença.

Preparo eu o meu dia, passar a limpo a lista dos abades da freguesia , de mil setecentos e quarenta e nove a mil oitocentos e sessenta e seis, reler os apontamentos colhidos ontem, estudar de que forma as chuvas entraram na capela e os restauros a emprender. (A – 13 – 14)

De seus gostos sabemos pouco, também. Há uma breve menção, ao fim da primeira entrada do diário, que revela algo sobre seu gosto musical: “Desde que despertei, a ária da *Zaide* martelando-me o juízo ‘Ruhe sanft, mein holdes Leben’ ”. (A – 14) Outro comentário, que quase poderia passar despercebido, nos fornece uma pista das leituras com as quais o diarista se ocupa, para além das historiográficas, que constituem, afinal,

---

<sup>52</sup> Deixaremos este aspecto para ser examinado mais à frente, no entanto, quando formos tecer considerações sobre o “futuro profético”, processo comum nas narrativas contemporâneas. (vide Capítulo III) Aqui nos ateremos apenas aos aspectos convencionais da escrita diarística tal como utilizados pela personagem de Frederico.

seu objeto de estudo. “Acordo a meio da sesta, inconsciente do tempo, as folhas do Jean Santeuil amarrotadas sob o corpo encharcado de sono” (A – 43). Apesar dos resquícios pessoais serem tão escassos, uma coincidência entre as duas únicas obras a que faz menção – o fato de ambas não terem sido acabadas por seus autores – nos faz pensar em como elas refletem a própria escrita de Frederico. A *Zaide* é uma ópera inacabada de Mozart, enquanto *Jean Santeuil* é um romance inacabado<sup>53</sup> de Marcel Proust. “Que diria Papi se soubesse da astúcia com que lhe espreito a escrita, intenso e torturado como um voyeur?” – pergunta-se Frederico, em dado momento, e prossegue na reflexão sobre a finalidade do diário que compõe – “E o que significa esse livro outro que vou preenchendo, de fragmentos ligados por um discurso absurdo?” (A – 108) Há, em Frederico, um sentimento de incompletude: por um lado vê-se em apuros para concluir suas pesquisas acadêmicas. Por outro, não consegue compreender ao certo o sentido da prática diarística em que se envolveu.

Frederico sabe que a pesquisa historiográfica da freguesia e da propriedade bem como as obras de restauração da capela lhe dão os mesmos desgostos e apresentam os mesmos becos sem saída que a biografia de Amadeo a Papi: assim sendo, ambos partilham dores parecidas. E desenvolvem, cada um ao seu modo, estratégias para fugir

---

<sup>53</sup> « *Jean Santeuil* est une ébauche, un projet, et en aucune façon une introduction à *La recherche*. Rien ne serait plus absurde que de se jeter dans ce roman de jeunesse avant d'avoir lu, et même relu, le texte abouti. En revanche, une fois qu'on est familiarisé avec l'univers du Narrateur, ces esquisses procurent le même genre de plaisir que les dessins préparatoires de Léonard de Vinci ou de Rubens. *Jean Santeuil* contient en effet de nombreuses scènes qui donnent une délicieuse impression de déjà-vu: un petit garçon de sept ans qui ne parvient pas à s'endormir loin de sa mère; des jeux de barres avec une fillette dans les jardins des Champs-Élysées; une lanterne magique; des promenades entre lilas et haies d'aubépines. Combray et Balbec s'appellent encore Illiers et Beg-Meil, mais le décor est déjà planté. Dans la galerie des personnages croqués avec un crayon fort bien taillé, on reconnaît Bloch, Legrandin, Norpois, les Guermantes. Charlus s'annonce sous les traits du baron Scipion, le peintre Elstir se nomme encore Bergotte (!), et déjà résonne la fameuse petite phrase de la sonate de Saint-Saëns. Naturellement, il reste encore à construire une symphonie autour du thème de la mémoire involontaire. Mais ce brouillon offre en prime plusieurs morceaux qui seront abandonnés par la suite: une visite du lycée Henri-IV, un compte rendu détaillé de l'affaire Dreyfus ou encore un voyage sur les bords du lac Léman. » (Jean Santeuil, par Didier Sénécal (Lire), publicado em *L'Express*, 01/07/2001)

às responsabilidades textuais que se impuseram – enquanto Papi recorre à cocaína, Frederico deixa-se cair, letárgico, para dentro das tardes imóveis de Santa Eufrásia de Goivos, onde nada acontece e suas ambições podem aguardar, como que congeladas no tempo.

Que projetos elaboro, sempre menino, iludido numa queda hipotética para a pesquisa historiográfica, sonhador de irrealizáveis monografias, amante da procissão da Senhora das Dores? Nesta aldeia donde todos emigraram, fica-se recolhido em tardes infinitas, escoltado por cachorros que se nos enroscam aos pés, voltando as páginas negligentes de um livro que nunca se lê. (A – 57)

É bom que se note que não há, contudo, em Frederico, a oscilação e a ansiedade que vemos em Papi. A escrita autorreflexiva do diarista é hesitante, busca compreender-se, mas não tem, como afirmara Sylvia Plath ou mesmo Papi, qualquer ilusão de que um sentido final há de descortinar-se durante o processo.

Dirão os tentados pelo lazer que muito culpado deverá julgar-se este sobrinho, debruçado sobre um tio escriba, engelhado nas pregas de um diálogo sem saída, aristocrata na penúria, falhado erudito, dileitante sem conta no banco. (A – 70)

Chega por vezes a ser cruel consigo mesmo e com o tio; não há quem possa acusá-lo de não praticar uma aguda e pouco complacente autocrítica.

Enquanto páginas do diário de Frederico encenam uma escrita perseguidora da escrita do tio: “esta canseira em que seguimos ambos, tio e sobrinho, outorgando um propósito a uma existência que alguns suspeitarão devotada à ociosidade” (A – 21), a narração assume, por vezes, o tom de uma farsa burlesca, evidenciando o quão caricatas são as ações, os projetos e mesmo o modo de vida do tio e do sobrinho, em suas condições de nobres decadentes. Quando descreve Lucinda, empregada principal da casa, observa que ela

[...] circula pelo mosaico desta fantasia, com maior reverência pelos amos do que pelos ininteligíveis ofícios em que os vê empregues,

executando suas diretas incumbências ao rés de terra ou do estômago, com a certeza de que só por elas se ganha o direito de viver. (A – 21 – 22)

Mais à frente: “Lucinda corta um dedo ao amanhar uma truta oferecida, nostalgia de remotos préstimos fidalgos. Abala a casa com guinchos, dorme agora por um desvão de escada, num ressonar prenhe de aguardente.” (A – 99)

A própria casa assemelha-se a um cenário, palco destacado e antinatural na paisagem de Santa Eufrásia. “A casa onde o drama se apresenta afinca-se na unidade temporal que lhe foi prescrita, alheia às intrigas que em seu ventre vieram engendrar-se” (A – 108. Grifos nossos). O interior da propriedade é regido por uma ordem outra que não concerne ao exterior, mas que é definida por marcações teatrais das três personagens que se movimentam em seus aposentos: Papi, Frederico e Lucinda.

Aqui dentro é outra cadência, tábuas que estalam, ratos correndo pelo forro onde as aranhas suspenderam véus sobre véus de teias tecidas, pranchas do sótão revestidas de castanhas brilhantes e lisas. Lucinda gira pé ante pé, espreita por frestas e fechaduras, bebe às escondidas copinhos de aguardente. Irrita-se Papi com esse Amadeo que não assume forma, fá-lo como quem desespera dos incômodos de uma úlcera. Gasta manhãs e manhãs com folhas volantes de tamanho A-4, que vai sujando a marcador negro, em letra nutrida e esbodegada E, ao fim desse período que se atribui, chama por mim, arruma o material, volta a cadeira na minha direção, enfia os óculos de aros de tartaruga no bolso do peito do casaco de tweed, retém-me em cavaqueiras de tudo, de nada. (A – 68)

Quando o diarista questiona-se sobre o que o Papi está verdadeiramente buscando – Que persegue este homem? O seu passado ou o de um outro, um texto, um astro que não se fixa? (A – 41- 42) – acreditamos que a personagem de Frederico tenha plena consciência de que a pergunta poderia muito bem ser dirigida a si mesmo – e de certa forma o é. Se Papi persegue Amadeo, Frederico – espécie de imagem especular do tio – persegue Papi. Ambos descrêem de suas narrativas, mas, ainda assim, continuam agarrando-se a elas, a fim de, nas palavras do próprio Frederico, “salvar a pele”.

#### 4. Notas para a confecção de um romance pós-moderno – do processo de composição de *Amadeo*.

Saltamos de palavra em palavra como quem salta de pedra em pedra para cruzar um ribeiro. Em todo esse processo o que se pretende: não ser arrastado pela corrente ou evitar a contaminação do percurso? E a contaminação da pedra?

Ana Haterly – Tisana 149

Existe um jogo de tabuleiro bastante popular no Ocidente (e em nossas infâncias) chamado Ludo, uma versão do Pachisi indiano<sup>54</sup>. Dois, três ou quatro jogadores revezam suas chances ao dado, tendo por objetivo ser o primeiro a chegar com seus quatro peões de uma casa de origem a uma casa que assinala o fim da partida, em um tabuleiro em forma de cruz. Para tanto, faz-se necessário dar a volta no tabuleiro, sendo mais rápido que os outros jogadores. A grande diversão do jogo consiste na disposição dos quatro oponentes no campo da partida. Cada time, representado por uma cor diferente, ocupa uma extremidade do tabuleiro. Assim, para dar a volta e chegar ao seu próprio domínio, os peões de cada um dos participantes necessariamente atropelam uns aos outros, passando pelos domínios adversários. Mais do que uma corrida confiada à sorte nos dados, como se pode pensar a princípio – no Pachisi, inclusive, os peões são chamados Cavalos –, o Ludo é um jogo de perseguição, e também uma espécie de puzzle cuja imagem final permanece incógnita até que se comece a jogar.

Durante a partida as posições de caça e caçador jamais permanecem as mesmas por muito tempo, e cabe ao jogador a sutileza de movimentar seus quatro peões, que para além de tentarem alcançar a casa final que encerrará a disputa pelo vencedor, tem por missão dificultar o objetivo símile de seus adversários, alcançando-os e lançando-os de volta ao ponto de partida. É assim que o perseguido torna-se perseguidor em poucas

---

<sup>54</sup> Cf. BELL, R. (1983)

rodadas; o poder está, portanto, sempre trocando de mãos. Uma partida de Ludo é bastante instável: difícil determinar quem sairá vencedor após tantas metamorfoses.

No Pachisi, entretanto, o jogo não terminava quando o vencedor conseguia colocar seus quatro peões no centro do tabuleiro; era tradição que se continuasse a jogar, até que o último peão alcançasse seu destino final. Do ponto de partida de um “exército” – como as peças também são comumente chamadas – ao centro do tabuleiro, o equilíbrio precisava ser mantido: vencedores e perdedores deveriam alcançar seu objetivo final, não importando se, ao fim, um jogador tivesse de mover seus peões solitariamente pelo tabuleiro.

Ainda que a tradição se tenha perdido e não mais figure entre as regras do Ludo moderno, ela ressalta a dupla simbologia do jogo em sua origem. Mais do que um exercício de estratégia, os diversos movimentos propõem uma imagem final que progressivamente se vai formando ao decorrer da partida. Esta não obedece a qualquer regra de combinação simples entre as peças; – não há, como nos puzzles comuns, peças que se encaixam umas às outras, formando um painel – a imagem última do tabuleiro está diretamente ligada à astúcia dos estrategistas que comandam os exércitos vencedores e perdedores, emprestando ao Pachisi o status de um quebra-cabeça dinâmico e imprevisível. A dinâmica do Ludo adequa-se com perfeição ao processo de composição de *Amadeo*. Há no romance tanto características de estratégia, nas quais a perseguição é tema corrente, quanto procedimentos de montagem que nos lembram a estrutura de um puzzle.

No que concerne à trajetória das personagens, por exemplo, podemos reconhecê-los em atitudes análogas às dos exércitos do jogo de tabuleiro. Mario Cláudio – o autor empírico – concebeu uma narrativa em que um Mario Cláudio textual, a fim de compreender a história de duas outras personagens, rearranja as narrativas que

compõem – uma biografia sobre um pintor e um diário sobre a escrita desta biografia bem como o cotidiano de um tio e sobrinho – e dá-lhes a forma de romance, como possibilidade narrativa de entendimento da história.

Tais papéis chegaram ao conhecimento do autor diegético através de Álvaro, correspondente e amigo do compositor do diário, herdeiro dos manuscritos que não consegue ordenar, citado inúmeras vezes no corpo do diário, geralmente buscando compreender o que fazem ambas as personagens em Santa Eufrásia de Goivos, a que se dedicam realmente, por trás das classificações que impõem a si próprios de historiador e biógrafo.

O diário pertence a Frederico, sobrinho de Papi. E o principal assunto do qual se ocupa é mais o ofício do tio do que a nota sobre a própria vida. O objetivo final do diário de Frederico poderia ser descrito como a tentativa de compreensão do velho biógrafo em seus erros e acertos durante a composição da biografia – o tangenciamento entre os limites que separam a história de Amadeo da ficção que Papi cria para suprir as lacunas de informação acerca da vida desse pintor, sem esquecer a função de válvula de escape que o tio encontra para evadir-se de problemas que parecem sem solução: a cocaína.

Papi, por sua vez, é o primeiro e principal perseguidor do eixo narrativo. Tenta apreender Amadeo de Souza Cardoso no papel, utilizando-se quer de documentos biográficos, quer de artifícios ficcionais ou ainda pessoais, já que, por vezes, parece estar falando de si, quando fala de Amadeo. Em uma entrada do diário, Frederico pergunta-se “o que sentirá na morte Amadeo, seguido por um tio cocainômano e um sobrinho diarista, participado ao amigo deste, fóbico confesso, delator futuro de todos eles” (A – 115) Não precisa esperar por uma resposta, uma vez que Amadeo também possui a vocação para a perseguição.

Quando Maria Thereza Abelha comenta sobre a perseguição que cada personagem impõe ao outro, inclui também Amadeo à ciranda da qual participam não apenas os que lidam com a composição ou conservação e arranjo dos manuscritos que darão a forma final do romance, mas também personagens secundários como Gabriel, “que prende Frederico pelo olhar”, e Lucia, que também aprisiona, a seu modo, Amadeo pelo olhar. Até nós, leitores, somos convocados a entrar no jogo da perseguição.

Segundo a autora

As personagens estão todas expostas, adquirindo simultaneamente a posição de hipnotizadores e hipnotizados. O veneno e a sedução da serpente animam os personagens e narradores, direcionando-os à verdade do outro. E Amadeo, primeiro a ser perseguido, esclarece-se como perseguidor, pois, através do olhar, prende o modelo, a natureza morta nos limites da moldura ou nas margens do bloco de desenho.<sup>55</sup>

Se podemos entrever as estratégias do Ludo gerindo as relações entre as personagens, é no processo de montagem do romance que poderemos senti-lo também portador das virtudes do quebra-cabeça. A biografia de Papi, o diário de Frederico, as cartas de Amadeo e Álvaro são os registros entrelaçados que compõem o painel de *Amadeo*. Aproximando-se da teoria do verdadeiro puzzle de Georges Perec (já discutida na introdução desta dissertação), Mário Cláudio, construtor arguto do jogo de encaixe, manipula detalhes, direciona pistas falsas para becos sem saídas, forja relações especulares, enfim, propõe ao leitor enigmas irresistíveis.

Este entrecruzar de perspectivas, que acaba por se transformar num caleidoscópio de narradores, convoca o leitor, ele também, a abrir os olhos na tarefa de elucidar o enigma de uma narrativa forjada pela intersecção de vários modelos: o epistolar, o biográfico, o diarístico, o ensaístico, o memorialístico, etc<sup>56</sup>

Poderíamos dizer que Mário Cláudio ainda vai além da teoria de Georges Perec, acrescentando movimento à proposta do verdadeiro puzzle. Para o autor francês os

---

<sup>55</sup> ALVES, M. (1993) p.114

<sup>56</sup> ALVES, M. (1993) p.114

quebra-cabeças que merecem verdadeiramente tal título são aqueles em que se pode perceber a cumplicidade entre o construtor e o jogador, ambos cultores da arte de propor e desvendar enigmas. Ora, Mário Cláudio adiciona a esta técnica um elemento extra: a participação ativa do leitor que, usando de sua argúcia, pode entrever, como num jogo de Ludo, diversos cenários diferentes.

Decerto que a construção de um romance que oferece tal nível de cumplicidade com o leitor não é tarefa fácil e, em muito sentidos, subverte as estruturas narrativas tradicionais. Parece-nos adequado conferir a *Amadeo* a alcunha de romance pós-moderno, ainda que saibamos dos perigos e falácias que a utilização indiscriminada das teorias do pós-modernismo pode suscitar. Em um artigo que recebe o sugestivo título de “Rótulos”, incluído na coletânea de ensaios *Trinta Leituras*, o escritor e crítico literário Helder Macedo nos oferece uma perspectiva bastante cáustica acerca do que é comumente – e é por bem que o dizemos: indiscriminadamente – chamado de pós-modernismo “(...) (já pensaram? Pós-actualidade!), conceito que nada significa e que por isso pode significar tudo, um grande cesto roto onde tudo e nada cabe, como também estou farto de dizer.”<sup>57</sup> Faz mais: aponta sintomas do ‘pós-moderno’ em autores como Machado de Assis, Henry Fielding e até Luís Vaz de Camões e Bernardim Ribeiro.

No entanto, ainda que munidos de cautela, nossa perspectiva de entendimento do conceito é balizada pela proposta de Umberto Eco, que o entende não como gênero que pode ser definido cronologicamente, com um marco inicial mesmo que artificial – como todos os marcos que constam, aliás, na historiografia literária – , um período de apogeu e um presumível declínio. Eco imagina que “o pós-moderno não é uma tendência que possa ser delimitada cronologicamente, mas uma categoria espiritual, melhor dizendo,

---

<sup>57</sup> MACEDO, H. (2006) p. 269

um Kunstwollen, um modo de operar.”<sup>58</sup> O “modo de operar” que Umberto Eco propõe nos parece melhor do que uma teoria redutora que tente fazer de qualquer livro escrito das últimas décadas do século XX em diante uma experiência pós-moderna. Helder Macedo pede parcimônia com o uso de rótulos; não nos esqueceremos da lição.

Mesmo porque a gênese do pós-modernismo é controversa. Perry Anderson<sup>59</sup>, em um livro que explora as origens do conceito, explica que o termo foi utilizado pela primeira vez na década de 30 do século passado, na Espanha, praticamente uma geração antes de seu efetivo *boom* em outros centros culturais europeus. Segundo Anderson, o termo foi criado por Frederico de Onís, e este o empregou para descrever, na verdade, um refluxo conservador dentro do próprio modernismo.

O termo começou a ser usado novamente nos anos 50 por diversos setores culturais, sendo diversa também a aceitação do termo *pós-modernismo* ou mesmo a sua existência. Uma das correntes, encabeçada pelo crítico francês Jean François Lyotard, defende que a segunda metade do século XX foi palco de transformações das mentalidades, e as conseqüências desta significativa mudança repercutiram em todos os campos do conhecimento – ciências, artes, política, economia.

A transição da era moderna para uma era pós-moderna teria sido impulsionada pelo fracasso das ideologias no pós-guerra, a descrença na razão iluminista, o crescente subjetivismo e, principalmente, a “informatização das sociedades” – termo caro a Lyotard: a era das comunicações de massa tornou todos os saberes acessíveis, não há mais qualquer tipo de “segredo científico” que não possa estar ao alcance do público leigo. “É razoável pensar que a multiplicação das máquinas informacionais afeta e afetará a circulação dos conhecimentos, do mesmo modo que o desenvolvimento dos meios de circulações de homens (transporte), dos sons, e, em seguida, das imagens, o

---

<sup>58</sup> ECO, U. (1985) p. 55

<sup>59</sup> Cf. ANDERSON, P. (1999)

fez”<sup>60</sup>. Carlos Reis, em um artigo sobre a ficção portuguesa do fim de século resume as idéias dos que acreditam no pós-modernismo ao afirmar:

O que me parece seguro, perante aquilo que em vários campos culturais e práticas ideológicas se observa, a partir da Segunda Guerra Mundial e, sobretudo, a partir dos anos 50 é que, de um modo geral, o Pós-modernismo se afirma como um desvio/declínio do Modernismo, um reaparecimento de um ‘anti-intelectual undercurrent’ que ameaçava o humanismo e o iluminismo característicos desse movimento. Acentua-se essa tendência, segundo alguns autores, por força do caráter amorfo, passivo, da ausência de crenças e de causas da sociedade do pós-guerra.<sup>61</sup>

Já outra corrente, na qual Frederic Jameson é o principal expoente, acredita, segundo Anderson, que os principais pilares que sustentaram a era moderna ainda resistem – o capitalismo, a democracia e a valorização do conhecimento científico. Não faz sentido, portanto, falar em uma pós-modernidade quando sequer a modernidade foi superada, segundo esta linha de raciocínio. O autor, no entanto, encontrou uma opositora feroz às suas idéias: a canadense Linda Hutcheon, partidária da linha de Lyotard. Os dois teóricos protagonizaram debates agressivos ao fim dos anos 80 e início dos 90, cada qual defendendo a existência (Hutcheon) ou não (Jameson) do pós-modernismo.

Não nos cabe, entretanto, entrar em minúcias das discussões ou defender esta ou aquela corrente de teoria literária. Se deixamos clara a nossa opção por seguir os passos de Linda Hutcheon e, a partir dela, tentar identificar pontos de conexão com a prosa de Mário Cláudio, é porque acreditamos em uma “postura pós-moderna”, a despeito ou não de acreditarmos no pós-modernismo enquanto movimento predominante das últimas décadas. Isabel Pires de Lima tenta desenovelar os clichês do pós-modernismo e aponta pontos de confluência entre os teóricos, em vez de reportar apenas as discordâncias que

---

<sup>60</sup> LYOTARD, J (1988) p. 4

<sup>61</sup> REIS, C. (2004) p. 25

transformaram a querela no que talvez tenha sido o mais inflamado debate acadêmico do fim de século. Segundo a autora

Se é um lugar comum notar a imprecisão de um conceito de pós-modernismo, pelo menos em torno destas idéias parece haver um consenso: 1- O pós-modernismo radica na rejeição das estratégias modernas que privilegiam o conceito de história como realização progressiva da humanidade, como entidade unitária em torno de um centro ordenador e totalizante que lhe dá sentido. 2 – O abandono do conceito moderno de história acarreta crise da idéia moderna de progresso que fora geradora de um forte potencial utópico evidenciado e sedimentado pelas narrativas legitimadoras da cultura ocidental: o Cristianismo, o Iluminismo, o Marxismo... 3 – Do questionamento da ideia de progresso decorre a perda da ideia da história como superação, como encadeamento de acontecimentos no sentido da evolução e do desenvolvimento, dirigidos para um fim.<sup>62</sup>

Hutcheon, em sua tentativa de estabelecer uma poética – “estrutura conceitual flexível que possa, ao mesmo tempo, constituir e conter a cultura e nossos discursos tanto a seu respeito quanto adjacentes a ela”<sup>63</sup> – para o que considera o fenômeno do pós-modernismo enfatiza, como Umberto Eco, o caráter processual do movimento: não está amarrado a este ou aquele tempo histórico, tampouco ignora que muitas das suas características principais não são invenções da contemporaneidade. Para Hutcheon “não existe – ou ainda não existe –, de forma alguma, nenhuma ruptura. (...) a cultura é desafiada a partir de seu próprio interior: desafiada, questionada ou contestada, mas não implodida.<sup>64</sup> Tentando desfazer-se da confusão acerca do que vem a ser o pós-modernismo, Hutcheon primeiramente pede a atenção para a “retórica negativizada” que circunda o termo. Ao que parece, o pós-modernismo está sempre atrelado a palavras que carregam prefixos negativos: descontinuidade, descentramento, deslocamento, descontinuidade, indeterminação. Com essa carga, a autora afirma que “o pós-

---

<sup>62</sup> LIMA, I. (1997) p.10

<sup>63</sup> HUTCHEON, L. (1988) p. 11

<sup>64</sup> HUTCHEON, L. (1988) p. 16

modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia.”<sup>65</sup>

Nossa intenção, neste capítulo, não é tentar enquadrar *Amadeo* em uma lista de características que o inscreveriam no hall dos romances pós-modernos, se é que existe tal coisa – esta seria uma atitude redutora e, diríamos até desrespeitosa para com a narrativa elegante e elaborada de Mario Cláudio, ainda que esta certamente passaria incólume sobre qualquer rótulo restritivo que tentássemos impor a ela. No entanto, parece válido que nos detenhamos em duas características associadas à pós-modernidade literária que julgamos ser fundamentais para a compreensão de *Amadeo*: a metaficção historiográfica e a estética do fragmento.

#### 4.1 A metaficção historiográfica para além dos chavões

Segundo Linda Hutcheon, a arte que se entende como pós-moderna, que adquire, por assim dizer, esta postura, exige de si um entendimento sobre o próprio fazer artístico. Tal autoconsciência teórica coloca em evidência as contradições entre prática e teoria dentro de um mesmo sistema, a fim de permitir que suas premissas sejam consideradas ficções ou estruturas ideológicas. Segundo a autora, “um processo desse tipo revela, em vez de ocultar, as trajetórias dos sistemas significantes que constituem nosso mundo – ou seja, sistemas por nós construídos em resposta a nossas necessidades.”<sup>66</sup>

As narrativas contemporâneas que se fazem críticas perante a historiografia tradicional costumam receber a denominação de metaficção historiográfica, mesmo que os “rotuladores” nem sempre voltem ao conceito primeiro criado por Linda Hutcheon,

---

<sup>65</sup> HUTCHEON, L. (1988) p. 19

<sup>66</sup> HUTCHEON, L. (1988) p. 31

em *A Poética do Pós Modernismo*. A tendência será, portanto, frisar chavões repetidos por manuais de literatura; a entoação de frases prontas, afirmando que a metaficção historiográfica preocupa-se principalmente com o verossímil, e com a pluralidade de histórias possíveis, em vez de uma única História exclusiva. Ou que os romances que seguem por essa linha pretendem ser uma das versões possíveis para a história e não ser ‘o’ relato verídico desta. Ou ainda que o comprometimento com a verossimilhança permite que um autor escolha determinados pontos de vista que não poderiam ser adotados pela história oficial – e tudo isto está correto.

O que ocorre é a banalização de um conceito que, na verdade, discute questões mais profundas. A metaficção historiográfica refere-se, nas palavras de Linda Hutcheon “àqueles romances intensamente auto-reflexivos e [que], mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos.”<sup>67</sup> A autora continua, defendendo que, na metaficção historiográfica a “autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado.”<sup>68</sup>

Embora tais tendências pareçam mais óbvias em outras obras de Mario Cláudio como *Peregrinação de Barnabé das Índias* – em que a viagem de Vasco da Gama às Índias é recontada sob a ótica de um criptojudeu, cozinheiro do capitão – ou *Tocata para Dois Clarins* – que oferece uma visão da implementação do Estado Novo português através da história de um casal – seria injusto negar a *Amadeo* virtudes encontradas a metaficção historiográfica, principalmente quando tratamos de analisar as dificuldades que Papi enfrenta para compor a biografia do pintor português. Diante de documentos que nada lhe dizem, e de uma biografia que, embora a princípio se queira precisa, muitas vezes perde o foco, a narrativa parece sinalizar a possibilidade da

---

<sup>67</sup> HUTCHEON, L. (1988) p. 21

<sup>68</sup> HUTCHEON, L. (1988) p. 22

metaficção historiográfica, como forma de “salvação” da biografia, que chegou até a flertar com o romance, segundo Papi. Nas palavras de Dalva Calvão,

a intromissão de um outro percurso para a escrita biográfica, já insinuado nas “súbitas intuições” e na “refinadas mentiras” relacionadas por Frederico, ao trabalho de Papi: a “percepção dos mistérios que não desvendaremos” e a admissão de que se pode (ou de que só se pode) “recriar” sobre o material catalogado, no abandono da obsessão pela verdade autoritária dos documentos, em direção a uma proposta de diluição dos limites entre a realidade referencial e a ficção.<sup>69</sup>

Carlos Reis, ao referir-se a Mario Cláudio, ressalta o caráter metaficcional e autoconsciente que o autor procura imprimir aos seus textos, acentuando uma veia para a pesquisa e a ensaística que o autor procura sempre desenvolver. Segundo Reis, na escrita marioclaudiana convivem

A biografia ficcionada, a inscrição metaficcional do processo de escrita na ficção, a tematização da criação artística, a ilustração de cenários históricos e culturais sugestivos, o reaproveitamento literário dos casos policiais, etc; para tudo isso contribui a vocação ensaística e de pesquisador que em Mario Cláudio observamos, a par do fascínio por personalidades artísticas e literárias em quem, conjugando biografia e ficção, o autor surpreende a dimensão das verdadeiras personagens romanescas (Amadeo de Souza Cardoso, Guilhermina Suggia, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós e sobretudo Antônio Nobre), com especial significado quando nessas personalidades se evidencia um certo impulso romântico.<sup>70</sup>

Tal vocação para conjugar teoria e ficção é fácil de se constatar em *Amadeo*. Não à toa, cita Dalva Calvão, Maria Alzira Seixo considera *Amadeo* como o “romance da escrita de uma biografia” e Eduardo Prado Coelho “o romance de uma biografia”. No entanto, como bem ressalta a autora, “a forma fragmentada e variada de sua construção, as referências repetidas às vidas reais dos biografados e, sobretudo, a referência, dentro do texto ficcional, ao nome de Mário Cláudio, certamente podem confundir o leitor”<sup>71</sup>. Tal confusão de gêneros, segundo Dalva Calvão, sustenta um jogo em que as narrativas

---

<sup>69</sup> CALVÃO, D.. (2008) p. 73

<sup>70</sup> REIS, C. (2004) p. 28

<sup>71</sup> CALVÃO, D.. (2008) p. 67

ficcionais e, no caso de *Amadeo*, a biografia propriamente dita não se fundem, e, ao contrário disso, mantêm-se autônomas como convenções literárias para serem justamente questionadas, como Linda Hutcheon prevê;

O importante debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas (...) é também o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si. (...) As fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas: quem pode continuar dizendo quais são os limites entre o romance e a coletânea de contos (...), o romance e o poema longo (...), o romance e a autobiografia (...), o romance e a história (...), o romance e a biografia?<sup>72</sup>

Um dos pontos básicos para o reconhecimento e estabelecimento de um narrador pós-moderno, segundo o escritor e crítico Luís Costa Lima, encontra-se na resposta lúcida à questão: “quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, (...) ou aquele que narra a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?”<sup>73</sup> A partir deste ponto o autor extraiu uma hipótese de trabalho:

Tenho uma primeira hipótese de trabalho: o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair de si a ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um expectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada, ou de uma poltrona da sala de estar ou na biblioteca: ele não narra enquanto atuante.<sup>74</sup>

O narrador pós-moderno se oporia, pois, ao narrador clássico, cuja função era dar ao leitor a oportunidade de intercâmbio da experiência vivida. Conquanto o narrador da pós-modernidade não mais pode falar ao leitor de maneira exemplar – sendo, nas palavras de Costa Lima, apenas “menos belo e mais problemático”, não “decadente” – o espírito jornalístico se lhe faz importante: é através dele que fruirá o mundo. No entanto, a Costa Lima pareceu que o conceito de um narrador que é mero expectador da

---

<sup>72</sup> HUTCHEON, L. (1988) pp. 26-7.

<sup>73</sup> LIMA, L. (1989) p.38

<sup>74</sup> LIMA, L. (1989) p.39

experiência alheia, ausentando-se voluntariamente da ação, apresentava-se por demais redutor. Desenvolveu, então, uma segunda hipótese de trabalho:

O narrador pós-moderno é o que transmite uma sabedoria que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele. Visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna de um relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem.<sup>75</sup>

As personagens e narradores de Mário Cláudio podem ser acusados de muito, mas não de se furtarem a serem conscientes de si e de suas ações durante quase todo o tempo em que lhes é permitido que tenham voz. Papi e Frederico são lúcidos acerca de seus esforços, seja na composição da biografia, seja nas dificuldades da pesquisa historiográfica, seja ainda, no caso de Frederico, na ociosidade de um diário que anota a vigília sobre os passos do tio. Podemos perceber, em diversos momentos, através da pena de Frederico, como isso se dá:

“Esta canseira em que seguimos ambos, tio e sobrinho, outorgando um propósito a uma existência que muitos considerarão devotada à ociosidade.” (A – 21).

“O artista Amadeo entre nós se planta (...) Há anos que falamos dele, até nos saturarmos de assim o trazermos no convívio de quem lhe não pertence, atribuindo-lhe uma astúcia nossa”. (A – 29)

“Que projectos elaboro, sempre menino, iludido numa queda hipotética para a pesquisa historiográfica, sonhador de irrealizáveis monografias, amante da procissão da Senhora das Dores?” “Melhor faz Papi, empenhado em sua escrita, em que não acredita mas a qual se agarra para salvar a pele”. (A – 57)

“Dirão os tentados pelo lazer que muito culpado deverá julgar-se este sobrinho, debruçado sobre um tio escriba, engelhado nas pregas de um diálogo sem saída, aristocrata na penúria, falhado erudito, diletante sem conta no banco”. (A – 70).

---

<sup>75</sup> LIMA, L. (1989) p.40

“(...) Papi, queixoso, menos decepcionado do que afeta sê-lo previne-me que *Amadeo* cada vez mais ameaça ser romance” (A – 88).

Para além dos problemas de composição da biografia, ou dos questionamentos sobre a validade da manutenção de um diário, uma história menor desenrola-se por fora, muito mais aos moldes do que se chamaria de metaficção historiográfica tradicional. Em um primeiro momento quase alheia a Papi e Frederico, os habitantes da casa principal da propriedade de Santa Eufrásia de Goivos. Enquanto tio e sobrinho parecem espelhar a postura de Amadeo, exilado em Manhufe, usando a residência como escudo da realidade, “providenciando o seqüestro de si mesmo” (A – 106), do lado de fora da casa a vida se agita e ameaça romper a redoma que os escritores construíram para manterem-se a salvo da realidade, seja ela a decadência da condição social que se esforçam por sustentar, seja uma possível “ociosidade” da qual seus projetos poderiam ser acusados.

As barreiras erguidas por Papi e Frederico parecem deixar passar informações do exterior apenas se condizentes com o estilo de vida que levam: não cessam de chegar pelo correio materiais para Papi afundar-se em sua biografia, e a Frederico são endereçadas diversas cartas, todas de Álvaro, que é, ao seu modo, tão comprometido com um mundo interior quanto o tio e o sobrinho.

Mas a frágil muralha que ambos construíram já parece abalada nas primeiras entradas de Frederico: Gabriel, o filho caçula do caseiro, parece estar sempre à espreita. Em sua primeira aparição, o garoto tenta perscrutar a leitura de Frederico, o que simbolicamente poderia ser entendido como uma ameaça do mundo campesino e da cultura popular à aristocracia decadente e ao mundo letrado, zeloso por uma cultura erudita e universal: “Gabriel, o filho mais pequeno do caseiro, veio hoje ao terreiro debruçar-se sobre o livro que eu lia, incapaz de dormir após o almoço”. (A – 16)

Os filhos do caseiro são vistos de forma geral, por Frederico, como uma espécie de conciliábulo de anjos. “Sentam-se nos degraus, numa aura de ouro, querubins de longínqua tábua sienesa (...) Ficam-me para o resto da jornada, rematando a sanefa de um altar, arredando as nuvens com os braços nus, vogando.” (A – 37) No entanto, tal comparação não o deixa sossegado, como seria previsível: o nome Gabriel, por exemplo, remete ao anjo anunciador – foi ele que proferiu as boas novas do filho santificado a Maria, é certo, mas também será ele o responsável pelo aviso do Juízo Final. De qualquer maneira, Gabriel é o anjo que prenuncia mudanças, e mudanças apavoram os moradores de casa em Santa Eufrásia de Goivos.

Em uma cena narrada por Frederico, os poucos empregados que restam na Quinta pleiteiam um aumento e Frederico percebe uma mudança de postura por parte dos trabalhadores: “Compareceram de cabeça mais levantada do que quando eu era criança, apoiados em razões atendíveis, sem queixume, com frontalidade.” (A – 48) Papi recusa-se a recebê-los “barricado em seus livros, suas resmas de almoço, suas notas rabiscadas”. Alegou a Frederico que não os receberia por respeito, “como se o duelo de classes lhe exigisse a incondicional capitulação”. No entanto, Frederico intuiu a verdadeira razão pela qual Papi fugiu das reivindicações de seus empregados: “a pusilanimidade do culpado, a impotência para aceder à plataforma lingüística imprescindível”. (A – 48)

A culpa ronda e atormenta tio e sobrinho. Não é de se espantar que Frederico desenvolva certas premonições sombrias relacionadas de alguma forma aos filhos do caseiro, e a Gabriel em especial. Se eles se parecem com anjos, o diarista os associa à faceta mais assustadora destas entidades. Em vez de identificá-los como portadores do perdão e do conforto – como seriam os anjos da guarda, por exemplo – assusta-se ao pressentir que eles podem portar uma espada vingadora, como a do anjo que expulsou

Adão e Eva do Éden mítico. “Pressinto que planeiam seu juízo, a desferir-se em nome de avós, bisavós e trisavós, contra os caducos moradores da casa”. (A – 37)

Algumas imagens funcionarão como prenúncios da tragédia que acontecerá ao fim do romance. Há uma cena descrita no diário que não sabemos realmente se descreve um sonho ou uma cena real entrevista por Frederico. Os filhos do caseiro, “com Gabriel a chefiá-los sempre”, trazem ao pátio o cadáver de um cachorro morto, um “cão negro e enorme, inchado de calor”. Outra cena, também protagonizada pelo grupo de crianças, vem como que reafirmar a presença constante da morte. (A – 43)

(...) eis que pressinto o ar imóvel, uma estrela gelada no céu ainda claro. E logo vejo, esparsos, como que de joelhos, para além do silvado onde me oculto, vultos sobre si enovelados e quietos, reunidos em torno da ara de granito. São os filhos do caseiro, e à frente deles Gabriel, dispondo um ramo de tojo aos pés do bloco de pedra sobre que se entroniza, imenso e ressequido, o cadáver de um sapo mumificado por calores e nevoes, soberano sem coroa a quem rendessem preto. Demoro-me entre o pânico e doçura, com a lua cheia subindo apesar das névoas. É a morte, eterna e única eternidade, que vem assentar-se por entre as crianças, unguindo-as sacerdotes de seu culto, infantes-ministros ignorantes daquilo que celebram. (A – 71)

Um futuro profético vinha sendo desenhado ao longo de diversas entradas do diário, o que indicia que já havia a expectativa da uma tragédia anunciada. A carta de Álvaro a Mario Cláudio, que encerra a narrativa, cumpre apenas a tarefa de nos informar sob quais circunstâncias se deu a realização das profecias contidas no diário, como se nenhuma outra explicação fosse necessária para o leitor que soube ler os índices espalhados pelo texto.

No fim do inverno de oitenta e um, quando eu próprio acabava de regressar de uma curta temporada na Quinta de Santa Eufrásia de Goivos,, comigo trazendo Papi que na biblioteca municipal pretendia realizar alguma pesquisa, Frederico foi encontrado morto na escada exterior da casa. A seu lado havia uma carabina, uma bala que lhe tinha certamente perfurado a carótida. No choque indescritível provocado pelo acontecimento, alguém se lembrou de requerer uma peritagem policial que, após laboriosos interrogatórios e sucessiva reconstituições, se decidiu por uma versão que não deixará de

arrepia-me até o fim dos meus dias. No parecer dos técnicos, Frederico teria retirado a arma a fim de limpar, após o que a carregara por experiência. Inadvertido dele, o filho mais pequeno do caseiro, Gabriel, teria premido o gatilho com o trágico resultado que se sabe. (A, 136 – 137)

## 4.2 Uma estética do fragmento

Escrever por fragmentos: os fragmentos são então pedras sobre o contorno do círculo: espalho-me à roda: todo o meu pequeno universo em migalhas; no centro, o quê?.

Roland Barthes

Roland Barthes era adepto da escrita fragmentária. Grande parte de sua obra compõe-se não por explicações longas sobre um determinado assunto, mas por grupos de texto que costumam possuir sentidos fechados em si. Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o autor comenta que possui “a ilusão de acreditar que, ao quebrar meu discurso, cesso de discorrer imaginariamente sobre mim mesmo, atenuo o risco de transcendência (...)”<sup>76</sup>. Reconhece desde o princípio de sua explanação, entretanto, o caráter ilusório que o fragmento pode provocar: não há como escapar à invenção de si pela escrita, mesmo que se suprima pelo fragmento a narratividade artificial que os textos costumam encerrar em si próprios. De toda forma, segundo Barthes “o fragmento (o *hai-kai*, a máxima, o pensamento, o pedaço de diário) é finalmente um gênero retórico, e [...] a retórica é aquela camada da linguagem que melhor se oferece à interpretação, acreditando dispersar-se”<sup>77</sup>. Persiste Roland Barthes, entretanto, e oferece um bom argumento para justificar sua persistência:

[...] Quando se colocam fragmentos em seqüência, nenhuma organização é possível? Sim: o fragmento é como a idéia musical de um ciclo [...]: cada peça se basta, e no entanto ela nunca é mais que o interstício de suas vizinhas: a obra é feita somente de páginas avulsas. [...] O fragmento é seu ideal [do próprio Barthes, que faz

---

<sup>76</sup> BARTHES, R. (1977) p.103

<sup>77</sup> BARTHES, R. (1977) p.103

uma mini- biografia intelectual de si em terceira pessoa]: uma alta condensação, não de pensamento, ou de sabedoria, ou de verdade (como na Máxima).<sup>78</sup>

O formato do fragmento apresenta, pois, diversas vantagens. Proporciona uma independência de sentido somada à possibilidade de agregar, em um mesmo texto, diversas propostas diferentes. Para além disso, possui uma notável condensação textual que, no entanto, não se presta a expressar um grande pensamento, uma nota pura de sabedoria: a “escritura curta” parece não ter compromissos com verdades últimas, mas com o processo de indagação sobre estas verdades.

A escrita fragmentária é, segundo Omar Calabrese, uma tendência da ficção contemporânea – que o teórico italiano não chama pela alcunha de pós-moderna, tendo criado seu próprio termo – “a idade neobarroca” – para dizer, em linhas gerais, muito do que os teóricos do pós-modernismo já haviam dito. O debate sobre acuidade terminológica nos interessa menos que a tentativa de compreender o porquê da escolha e da popularidade da escrita fragmentária, e de que forma ela colabora para a construção do puzzle de *Amadeo*. Lembremos, aliás, que autores como Linda Hutcheon e John Barth também afirmam a importância e, principalmente, o gosto pelo fragmento na produção ficcional atual.

Omar Calabrese sustenta que

[...] a estética do fragmento é espalhar evitando o centro, ou a ordem, do discurso. [...] O fragmento como material criativo corresponde também a uma existência formal e de conteúdo. Formal: exprimir o caos, a casualidade, o ritmo, o intervalo da escrita. De conteúdo: evitar a ordem das conexões, afastar para longe ‘o monstro da totalidade’.<sup>79</sup>

E o fragmento é a unidade mínima de composição em *Amadeo*, para não nos estendermos por toda a *Trilogia da Mão* que segue um processo de composição

---

<sup>78</sup> BARTHES, R. (1976) p.102

<sup>79</sup> CALABRESE, O. (1988) p. 101

semelhante. Quase toda a narrativa (à exceção da carta final de Álvaro a Mário Cláudio) é ordenada a partir de um texto, intercalando trechos da biografia de Amadeo e do diário de Frederico. Dalva Calvão nota que tal procedimento contribui para uma neutralização das relações de causa e efeito que, em geral, estão associadas à narrativa tradicional. Tal efeito é evidente na parte biográfica do livro: em vez de o discurso biográfico se apresentar sob a máscara de continuidade que uma escrita corrente poderia fornecer, os fragmentos conferem ao texto uma impressão de aglutinamento de diversas cenas, sem que elas estejam “editadas” para não demonstrar sua inevitável ruptura.

Em vez de intriga, de causas e conseqüências habilmente articuladas, o que encontramos é um desfilar de situações, espécie de quadros que recortam passagens da trajetória e da memória do biografado, os quais se dispõem, apesar da ordem cronológica, em consonância com a subjetividade, com a intuição do narrador, numa escolha que parece muitas vezes construída por recortes no seu imaginário.<sup>80</sup>

O papel de Frederico será o de, a partir das entradas em seu diário, zelar por uma cronologia e certo nexos causal da história narrada. Ainda assim há a preferência pelo fragmento – lembrando que o diário já é, em si, um gênero fragmentário, ainda que se faça necessária uma leitura seqüencial do diário para que o fio narrativo do enredo não se perca. Nas partes biográficas, entretanto, Dalva Calvão assegura que

podemos perceber uma maior autonomia dos blocos narrativos que afinal podem ser lidos separadamente, sem o rigor de uma ordem: perder-se-á cronologia, mas o sentido de cada fragmento se mantém, independente que estão da vinculação causal, característica dos relatos centrados na efabulação. Esta disposição da matéria biográfica confere-lhe, como nas artes plásticas, a predominância da espacialidade sobre a temporalidade, da coordenação sobre a subordinação: mais do que o dado cronológico ou a marca temporal, percebemos a autonomia de cada espaço configurado, captamos o desenho individualizado de cada uma das partes, dispensamos a seqüência previsível e o fechamento coerente da habitual apresentação dos fatos em uma narrativa tradicional<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> CALVÃO, D. (2009) p. 144

<sup>81</sup> CALVÃO, D. (2009) p. 145

A biografia de Amadeo, composta por pequenos episódios, evidencia o que um texto maior tentaria “maquiar”: a impossibilidade de relatar a totalidade da vida de alguém. Quando muito é possível registrar algumas cenas, como as que Papi escreveu. A elipse ganha então um papel privilegiado para a escrita fragmentada: afinal tudo o que o biógrafo jamais poderá dizer está representado pelos silêncios do não dito. Uma vez mais, segundo Dalva Calvão: “nos intervalos criados entre uma frase e outra, entre um fragmento e outro, o sentido pode revelar-se”<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> CALVÃO, D. (2009) p.149

## 5. Da leitura – e escritura – de imagens: relações intersemióticas

Take the word butterfly. To use this word is not necessary to make the voice weigh less than an ounce or equip it with small dusty wings. It is not necessary to invent a sunny day or a field of daffodils. It is not necessary to be in love, or be in love with butterflies. The word butterfly is not a real butterfly. There is the word, and there is the butterfly. If you confuse these two items, people have the right to laugh at you.

How to speak poetry – Leonard Cohen

Em um ensaio denominado “Ilustrações e diálogos”, o crítico argentino Alberto Mangel apresenta a problemática da relação entre imagens e textos a partir de uma memória da infância: o fascínio pelas histórias em quadrinhos. Das conhecidas revistas americanas – Disney, Marvel e congêneres – aos autores argentinos dos anos 60, as crianças deliciavam-se com o gênero. E eram – como todas as outras crianças ainda o são – repreendidas por isto, principalmente por adultos que não liam tais histórias em quadrinhos. A proibição, lembra Manguel, acentuava o prazer da leitura, insinuando que para além da história composta por palavras e imagens “outra coisa estava sendo contada”.

A relação entre palavras e imagens foi alvo de debates desde os primórdios da civilização ocidental. As civilizações grega e romana já se preocupavam com a definição, a utilidade e as comparações entre os dois códigos, promovendo debates que se intensificariam na Idade Média e no Renascimento. Os problemas mais comuns diziam respeito ao estabelecimento de limites temporais e espaciais de ambas as linguagens, bem como o questionamento sobre qual das duas artes seria superior à outra, e, se uma realmente fosse superior à outra, qual das duas serviria com mais eficácia para retratar a imaginação do artista.

Retoricamente, esse problema ficou conhecido por sua etiqueta latina “ut pictura poesis”, “na pintura como na poesia”, que Horácio

concebeu em seu *Ars Poética* no século I a.C., mas essa equivalência aparente só acentuou as diferenças entre os dois meios. Dois séculos mais tarde, a noção de que “a pintura é a poesia muda e a poesia é pintura com palavras” já era, segundo Plutarco, lugar-comum. Quer as palavras revelassem imagens que eram “espelhos do mundo” (Fray Luis de Leon), quer as imagens fossem vistas como “encarnação da palavra” (Pico de la Mirándola), era óbvia a relação entre o que a mente percebia por meio de um código motivado e convencional de signos (o alfabeto) ou de um código intuitivo e sensorial de linhas, cores e formas (as imagens). Essa intimidade entre palavras e imagens está implícita no verbo grego *graphein*, que significa escrever e também pintar [em português *gravar* e *grafar*].<sup>83</sup>

Tal intimidade entre a pintura e a palavra preexiste ao verbo grego; este apenas nomeou uma indiferenciação que nossos primeiros antepassados já pressentiam. Alberto Manguel afirma que os primeiros exemplos conhecidos de escrita foram encontrados na Mesopotâmia, há cerca de seis mil anos, e consistem em duas tabuletas de barro cozido nas quais estavam gravadas as figuras de uma cabra e uma ovelha, seguidas de símbolos que os arqueólogos reconheceram como sendo numerais – eram tabuletas destinadas ao registro de controle do gado. A imagem da cabra e a imagem da ovelha coincidiam com a palavra cabra e a palavra ovelha,

do mesmo modo que, nos primeiros tempos da religião grega, o raio representava tanto Zeus quanto seus atributos. Para esses antigos uma imagem sem palavra ou uma palavra que não portava uma imagem era algo empobrecido, se não inconcebível<sup>84</sup>.

Ao conflito que os séculos não conseguiram contornar, a melhor tentativa de conciliação, segundo Manguel, data do século XVIII, e foi proposta por Gotthold Ephraim Lessing, em seu célebre tratado *Lacoonte*, sobre um grupo escultórico homônimo talhado em Rhodes, por volta de 25 a.C. Lessing sustentava que as palavras propiciavam maior “maleabilidade” no que se refere à expressão das intenções do artista. Em um poema longo, por exemplo, as palavras funcionariam como suporte e guia ao leitor para a expressão de uma gama de sentimentos diferentes ao correr da

---

<sup>83</sup> MANGEL, A. (2009) p. 87

<sup>84</sup> MANGEL, A. (2009) p. 88

narrativa. Já a imagem requer contenção, uma vez que o olhar do espectador fixa-se em um momento único do tempo, congelado através dos artifícios do pintor ou escultor. A imagem, portanto, deveria condensar-se em uma única expressão. Em *Lendo Imagens*, o crítico argentino completa o pensamento de Lessing:

Ao contrário das imagens, as palavras escritas fluem constantemente para além dos limites da página: a capa e a quarta capa de um livro não estabelecem os limites de um texto, que nunca existe integralmente como um todo físico, mas apenas em frações e resumos. Podemos, com um rápido esforço de pensamento, evocar um verso de “The Rhime of the Ancient Mariner” ou um resumo de vinte palavras de *Crime e Castigo*, mas não os livros inteiros: sua existência repousa na estável corrente de palavras que os encerra, a qual flui do início até o fim, da capa até a quarta capa, no tempo que concedemos á leitura desses livros. As imagens, porém, se apresentam à nossa consciência instantaneamente, encerradas pela sua moldura – a parede de uma caverna ou de um museu – em uma superfície específica. (...) Com o correr do tempo, podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhe palavras para contar o que vemos mas, em si mesma, uma imagem existe no espaço que ocupa, independente do tempo que reservamos para contemplá-la.<sup>85</sup>

Mangel explica que, para Lessing, enquanto os textos desdobram-se e desenvolvem-se no tempo, o território em que as imagens podem e devem ser decodificadas é o espaço. E o único ponto comum entre ambas, para que se efetivem, é a necessidade de uma participação ativa do leitor.

Na verdade o dilema de Lessing fora resolvido muito tempo antes, mas era necessário que sua solução tomasse a forma de um determinado gênero artístico para revelar suas raízes óbvias. A sequência de figuras e signos nos murais do Antigo Egito, bem como os frisos dos templos gregos e dos monumentos romanos, as bíblias moralizantes e a *Bibliae pauperum* da Idade Média, os livros de emblemas do Renascimento e as caricaturas políticas dos séculos XVII e XVIII anteciparam a forma que seria consagrada naquelas histórias em quadrinhos de minha infância. O leitor que sou hoje tem para com elas uma dívida de gratidão.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> MANGEL, A. (2003) p. 25

<sup>86</sup> MANGEL, A. (2009) p. 89

O termo “leitura” pode soar exótico quando discorremos sobre a interpretação de imagens, por pelo menos três razões distintas. Em primeiro lugar, falar em leitura pressupõe dizer que uma imagem é composta por um código passível de decifração, como o alfabeto; se a leitura é o ato interpretar signos (letras) que se aglutinam, formando unidades cada vez maiores de significação (palavras, frases, orações, períodos), as imagens teriam de obedecer – como, de fato, obedecem – a um processo de composição semelhante: também são construídas a partir de elementos formais que podem ser aglutinados. As menores unidades (pontos) podem adquirir sentidos cada vez mais complexos ao comporem linhas (seqüências de pontos), cores, formas e texturas. Depois, falar em leitura é também levantar o problema da recepção. Ler é sinônimo de interpretar, e sabemos que, nesta prática, não costuma haver unanimidade: por razões culturais, econômicas, diferenças no grau de instrução ou mesmo de formação individual, um texto pode assumir variadas faces. O senso comum apostaria no fato de que as imagens parecem mais “reais”, tangíveis; de certa forma, elas parecem estar mais perto de nossa realidade empírica do que as palavras, já que estamos sempre lidando com imagens, e que elas mantêm evidente familiaridade com o mundo que nos cerca. Não cabe, no momento, levantar a problemática das vanguardas do século XIX e das artes abstratas do século XX, que nos obrigariam a discussões mais polêmicas. Causa, nesse sentido, estranheza que as imagens possam provocar interpretações múltiplas. Por fim, a leitura de um texto comporta um desejo narrativo: empreender a leitura de um texto significa avançar no tempo junto com ele, observar seu desenrolar, decifrar o que ali está sendo contado. A este respeito, Manguel, entusiasmado leitor de imagens, sustenta que,

quando lemos imagens, de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas – atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias

(sejam de amor ou de ódio) conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável.<sup>87</sup>

O caráter narrativo das imagens não é de todo óbvio, embora a visão seja talvez o principal sentido para perspectivarmos e atribuímos sentidos ao mundo que nos cerca. Aos que podem ver, “a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente”<sup>88</sup>, diz Manguel. Oliver Sacks, neurologista e escritor, em depoimento ao documentário *Janela da Alma*, de João Jardim e Walter Carvalho, acredita que a expressão “janela da alma”, bem quista pelo senso comum para referir-se aos olhos, pode gerar uma interpretação equivocada sobre a visão.

Se dissermos que os olhos são as janelas da alma, sugerimos, de certa forma, que os olhos são passivos e que as coisas apenas entram por eles. Mas a alma e a imaginação também saem. O que vemos é constantemente modificado por nosso conhecimento, nossos desejos, nossos anseios, nossas emoções, pela cultura, pelas teorias científicas mais recentes.<sup>89</sup>

Quadros, esculturas, ambientes, construções e situações incitam à narratividade como método para compreendê-las. Desta forma, a leitura de imagens faz sentido e as histórias em quadrinhos são excelentes exemplos de como imagens podem contar histórias, ainda que o resultado pareça mais efetivo uma vez que elas dividem o espaço com as palavras. E não seria desprezível lembrar que a pintura medieval, ou mesmo a arte dos vitrais, são excelentes prévias das histórias em quadrinhos modernas.

De toda forma, o quadrinista Will Eisner – que também foi um dos maiores teóricos do gênero – cunhou uma denominação que hoje é muito utilizada para referir-se às histórias em quadrinhos (comics, em inglês): chamou-as de arte seqüencial. Um conceito desenvolvido no século XX, mas que, sem dúvida, é adequado não apenas às histórias em quadrinhos propriamente ditas – que datam do final do século XIX – mas

---

<sup>87</sup> MANGEL, A. (2003) p. 27

<sup>88</sup> MANGEL, A. (2003) p. 21

<sup>89</sup> JARDIM, J. e CARVALHO, W. (2002)

também aos antecessores ilustres a que Mangel se refere: segundo Eisner, a arte sequencial define “o arranjo de fotos ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma idéia”<sup>90</sup>.

Cabe repetir que, em todo caso, as palavras não precisariam “auxiliar” o potencial narrativo das imagens. E, de fato, não o fazem: neste tipo de leitura quadro-a-quadro, o jogo entre palavras e imagens funciona justamente porque há uma conciliação entre as duas linguagens. Nas histórias em quadrinhos o texto cumpre sua função narrativa e promove tanto monólogos internos como diálogos entre personagens. As imagens cristalizam tipos, cenários e situações, insinuam intenções que vão além das que a linguagem verbal pode captar, revelam detalhes, projetam sombras, brincam com formas, luzes e proporções para afetar a percepção visual do espectador em cada quadro desenhado. Ao leitor cabe o papel de decifrador de ambos os códigos, bem como a supressão dos espaços delimitados pelos quadros, que interrompem o fluxo narrativo. As histórias em quadrinhos podem ser consideradas o armistício final entre palavras e imagens: ainda que paralelas, as duas associam-se, aproveitando as potencialidades expressivas de cada uma.

Se é na arte sequencial – não apenas nela, embora seja este o exemplo mais óbvio – que palavras e imagens, em vez de lutarem por supremacia, harmonizam-se em uma relação intersemiológica, outras mídias mantêm viva a batalha travada há muitos séculos sobre a mais valia de tal ou qual linguagem, como podemos notar a partir das considerações de Karl Erik Schollhamer:

a tradicional complementaridade entre palavra e imagem é hoje percebida com base na distinção das respectivas qualidades e deficiências de um e de outro meio de expressão. Às vezes a imagem é designada para “ilustrar” a palavra, isto é, iluminar algo que se presume “obscuro”, no sentido imanente da palavra. Em outros casos

---

<sup>90</sup> EISNER, W. (1999) p.26

a palavra determina o sentido da imagem contra o poder sedutor da representação imediata.<sup>91</sup>

Um *front* especialmente interessante da acirrada disputa entre as duas linguagens é a prática da *ekphrasis*, procedimento literário quase tão antigo quanto a própria cultura ocidental. A definição da prática pode carecer de precisão, e, por este motivo, Stephen Cheeke, em seu tratado sobre a estética da *ekphrasis* na cultura ocidental reuniu definições de diversos teóricos, para que se firmasse uma panorama de significações.

The *Oxford Classical Dictionary* offers the definition: “a rhetorical description of a work of art”, though this might rise the question: what description of a work of art isn’t rhetorical, in some sense? “Ekphrasis is the verbal representation of visual representation”, is James Heffernan’s useful definition, which is a slightly broader variation of Murray Krieger’s “the name of a literary genre, or at least a *topos*, that attempts to imitate in words an object of plastic arts. Jean Hangstrum emphasises “that special quality of giving voice and language to the otherwise mute art object”; whilst Mark Smith draws upon earlier traces of classic rhetoric when he describes ekphrasis as a “digressive description used as an appeal to narrative credibility”. Leo Spitzer suggests, “the reproduction, through the medium of words of sensuously perceptible *objects d’art*. (...) John Hollander confines his use to poetry: “Poems addressed to silent works of art, questioning them,; describing them as they could never describe – but merely present – themselves; speaking for them, making them speak out or speak up.”<sup>92</sup>

Ainda que não haja consenso, ou uma definição que englobe todas as nuances que o conceito suscita, Cheeke assinalada que é de comum acordo entre teóricos de *ekphrasis* a batalha travada entre imagens e palavras, na tentativa de eclipsar a outra

---

<sup>91</sup> SCHOLLHAMER, K. (2007) p.8

<sup>92</sup> O *Oxford Classical Dictionary* oferece a definição: "uma descrição retórica de uma obra de arte", embora isso possa levantar a questão: que a descrição de uma obra de arte não é retórica, em certo sentido? "Ekphrasis é a representação verbal de uma representação visual", a proveitosa definição de James Heffernan, é uma variação ligeiramente mais ampla de “nome de um gênero literário, ou pelo menos um *topos*, que tenta imitar em palavras um objeto das artes plásticas”, elaborada por Murray Krieger. Jean Hangstrum salienta "aquela qualidade especial de dar voz e linguagem para o objeto de arte anteriormente mudo", enquanto Mark Smith baseia-se em vestígios mais antigos da retórica clássica quando descreve a ekphrasis como uma "descrição digressiva utilizada como um recurso para a credibilidade da narrativa". Leo Spitzer sugere, "a reprodução, por meio de palavras, de *objects d’art* sensorialmente perceptíveis". (...) John Hollander limita seu uso para a poesia: "Poemas dirigidos a obras de arte silenciosas, questionando-as; descrevendo-as como elas nunca poderiam se descrever – mas apenas apresentar-se –; falando por elas, fazendo-as falar ou manifestar-se". (Tradução nossa) CHEEKE, S. (2008) p. 24

linguagem no que diz respeito à representação do real. Ainda jaz, segundo o autor, no cerne da problemática da *ekphrasis*, o problema da representação do mundo real tal como Platão o postulou. No livro X de *A República*, o filósofo grego explorou a noção da *mimesis* e sua serventia dentro das muralhas da cidade ideal que concebera. Segundo o idealismo platônico todo objeto do mundo real possui uma essência, um avatar perfeito e imutável no mundo das Idéias. Assim, qualquer representação artística de um objeto seria imediatamente tomada não como a cópia deste, mas como a cópia da cópia do objeto ideal.

Sócrates: Vejamos que há três espécie de camas: uma que existe na natureza das coisas e de que podemos dizer, creio, que Deus é o criador. (...) Uma segunda é a do marceneiro. (...) E uma terceira, do pintor. (...) E chamaremos ao pintor o obreiro e criador deste objeto? (...) Glauco: parece-me que o nome que lhe conviria melhor é o de imitador daquilo de que os outros dois são os artífices.<sup>93</sup>

Embora o livro X exprima um desagravo maior para com o ofício do poeta – chegando a expulsá-lo da República – do que para com o do pintor, Cheeke sustenta que “in the case of ekphrasis the notion of a contest between poetry and painting derives from this idea of getting as close as possible to the real thing”<sup>94</sup>. James Heffernan, em sua obra *Museum of Words*, um dos mais respeitados estudos sobre a poética da *ekphrasis*, reforça a noção de disputa entre textos e imagens para aproximar-se do real, mas aponta a ambivalência que as artes visuais assumem neste contexto:

Since this contest is fought on the field of language itself, it would be grossly unequal but for one thing: ekphrasis commonly reveals a profound ambivalence towards visual art, a fusion of iconophilia and iconophobia, of veneration and anxiety. To represent a painting or sculptured figure in words is to evoke its power – the power to fix, excite, amaze, entrance, disturb, or intimidate the viewer – even as language strives to keep that power under control.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> PLATÃO (2000) p. 324

<sup>94</sup> “no caso de ekphrasis a noção de uma disputa entre a poesia e a pintura deriva da idéia de ficar tão perto quanto possível daquilo que é real.” (Tradução nossa.) CHEEKE, S. (2008) p.25

<sup>95</sup> Uma vez que esta competição é travada no campo da própria linguagem, seria grosseiramente desigual, exceto por uma razão: a ekphrasis comumente revela uma profunda ambivalência em relação à arte

Mario Avelar, que dedica parte de seus estudos às relações intersemiológicas e, mais especificamente, a aparições de *ekphrasis* na obra de Jorge de Sena, entende a poesia – mas poderíamos aqui estender suas considerações para os textos literários, de uma forma geral – como uma arte hospitaleira, no sentido de que processos e estratégias de composição pertencentes a outras artes encontram espaço para se desenvolverem dentro dela.

A hospitalidade do poema face a discursos e/ou estratégias de representação próprios de outras artes, permite-lhes conceber peculiares verbalizações. A estas associa-se uma prática de enunciação específica, a *ekphrasis*. No plano ontológico semelhante hospitalidade possibilita exercícios de descentração; o poeta acede a (simula) outras identidades que lhe ampliam a sua percepção do real e de si próprio. O sujeito reconhece-se como instâncias de fluidez e mutabilidade, núcleo instável, confluência de focalizações prismáticas pelo poema enunciado. A autonomia decorre da heteronímia, desvendando-se o texto como instrumento dessa descoberta, dessa revelação.<sup>96</sup>

É interessante notar que Mario Avelar já não fala mais sobre a *ekphrasis* no sentido “cru”, “descomplicado” que o *Oxford Classical Dictionary* dá ao conceito, por exemplo. A premissa contida no termo grego (*ek* – para fora e *phrasis* – fala) de “falar para fora”, “para fora da fala”, ou enunciar em alto e bom som algo que talvez não se enunciaría sozinho, é perfeita para indicar a descrição plástica de uma obra de arte. Contudo, é preciso dizer que sentidos outros foram agregados ao termo. A descrição não limita a *ekphrasis* a uma “simples e passiva descrição dos fatos observados, mas conduz-nos a um exercício reconstrutivo do que foi examinado, querendo interferir subjectivamente nas qualidades do objecto.”<sup>97</sup> argumenta Carlos Ceia em seu *E-Dicionário de Termos Literários*.

---

visual, uma fusão de iconofilia e iconofobia, de veneração e de ansiedade. Representar uma pintura ou uma escultura em palavras é evocar o seu poder – o poder de fixar, excitar, maravilhar, arrebatá-lo, perturbar, ou intimidar o espectador – mesmo que a língua se esforce para manter o poder sob controle. (Tradução nossa.) HEFFERNAN, J. (2004) p.7

<sup>96</sup> AVELAR, M. (2006) p. 9

<sup>97</sup> CEIA, C. (2010) *Verbete Ekphrasis*.

Mario Avelar nos faz notar que a escrita ecfrásica será menos uma descrição objetiva do que a transcrição de uma obra em algo outro. O cômputo geral após o processo não será uma obra e uma possível legenda que a justifique, mas duas obras, completamente diferentes. As palavras não darão conta da complexidade imagética a que se referem, assim como as imagens suscitadas pelas palavras serão outras que a imagem primeira.

Após nossa breve explanação sobre os caminhos e descaminhos que as palavras e as imagens percorreram até o presente momento não é de se espantar, pois, que, para falar sobre a linha que divide a narrativa poética de Mário Cláudio e sobre sua relação íntima com as pinceladas de Amadeo de Souza-Cardoso, termos convencionais não sejam suficientes para abarcar a complexidade de um romance que se constrói no exato abismo que separa uma linguagem da outra.

Assim, propor uma via de leitura de *Amadeo* que suportasse tal relação não poderia privilegiar a leitura das palavras em detrimento das imagens – mesmo que estejamos falando de um romance, e não de uma retrospectiva das telas do pintor modernista – porque não seria justo dissipar a tensão que Mário Cláudio se esforçou para manter durante a composição de sua obra. Desta forma, preferimos um termo inusitado – “contaminação” – que sugere mais adequadamente, entretanto, a potencialidade do romance que cabe aqui estudar. O termo foi utilizado por Maria Thereza Abelha no título de um artigo sobre Amadeo, e repetido no primeiro parágrafo, que agora transcrevemos:

O livro propõe uma contaminação entre a palavra e a cor, entre a pena e o pincel, entre Amadeo-texto e Amadeo-pintura. Souza-Cardoso e Mário Cláudio traduzem uma reflexão sobre os universos, sobre a matéria e sobre a arte a que dão vida e em que vivem. Um e outro buscam, ao mesmo tempo em que revelam os segredos da

composição, o ponto onde a magia da arte tangencia o homem e a realidade.<sup>98</sup>

A “contaminação” entre imagens e palavras nos parece realmente ser o termo perfeito para retratar a experiência de leitura que o romance faculta. E as primeiras linhas do texto já são exemplares ao que diz respeito a tal contaminação que norteará a narrativa:

A Casa é uma teoria volumétrica por entre a vegetação, maior do que todo o Mundo, impossível de arrumar. Por torres e telhados se levanta, paredes de cal alternando com panos de muralha, e um bestiário a habita, nela cirandando ou em torno lhe correndo, heráldicos bichos esguios, indistintos da paisagem. (A – 11)

O primeiro parágrafo de *Amadeo* descreve uma casa que, saberemos em breve, foi a primeira morada do pintor; a casa onde passara sua infância, deixando-lhe muitas memórias e sendo-lhe tema recorrente para a composição de muitas telas. A grafia do vocábulo Casa pressupõe o uso da maiúscula: se, por um lado, pode ser este um indicativo da importância que a residência ocupará na vida do artista, por outro pode ser entendido como um índice, assim como o sintagma que a define: “teoria volumétrica”. A biografia de Amadeo, suspeitamos, antes mesmo de saber qualquer coisa sobre o biógrafo Papi, seu sobrinho diarista e o amigo correspondente, inicia-se pela descrição de um dos quadros mais famosos de Amadeo de Souza-Cardoso: *A Casa do Ribeiro em Manhufe*, de 1913. (Anexo 3).

Há, sem dúvida, dados concretos, frutos de uma apurada descrição, passíveis de reconhecimento no quadro – a casa erguendo-se por entre a vegetação, tomando grande parte da tela, suas torres e telhados, o branco da cal nas paredes, animais não identificáveis circundando paragens próximas. Mas fica desde logo evidente que a descrição agrega valores que não estão contidos nas pinceladas que compuseram *A Casa do Ribeiro em Manhufe*: a Casa como que maior que o mundo que cerca o pequeno Amadeo e, “impossível de arrumar”.

---

<sup>98</sup> ABELHA, M. (1990) p.109

Estamos diante de um processo ecfrásico, é certo, uma vez que estamos observando a descrição literária de uma pintura; ao mesmo tempo também observamos que não se trata apenas da descrição literária de uma pintura, mas o princípio de uma biografia inserida em um romance. A imagem cristalizada por Papi da casa do Ribeiro há de ceder espaço para a apresentação da cozinha, núcleo de ação em Manhufe, e esta há de conduzir-nos ao primeiro vislumbre de Amadeo, correndo pela casa, “na espécie de tontura que lhe dá a infância” (A – 15). Quando o foco de atenção se volta novamente para a casa em si, a descrição nada mais tem de íntimo com a pintura:

Ficam na escuridão a vertente das telhas com suas pontas irregulares, a dentadura das ameias da torre, alguma água furtada de criados onde ainda dura a luz. Na infância permanece a Casa, demarcada por ramadas e milherais, eucaliptos que acenam por detrás dela, mobilíssima de repartidas janelas abrindo e fechando em guilhotina. Não há caminho, não haverá jamais, que a ela não vá ter. (A – 16)

Da posição em que nos encontramos – leitores tanto de *A Casa do Ribeiro em Manhufe* quanto de *Amadeo* – não nos é possível avistar na primeira obra tantos detalhes como os que estão descritos na segunda: a imaginação do escritor agregou à tela de *Amadeo de Souza-Cardoso* a dentadura pequenina das ameias da torre, e o detalhe das janelas que, agora sabemos, mas que jamais poderíamos supor, se abrem em guilhotina.

Papi afirma que a confecção de *A Casa do Ribeiro em Manhufe* foi motivada por uma visita que reavivou, no pintor, memórias dos tempos em que lá viveu, durante a infância. “Refrescado nas reminiscências da visita recente, vislumbra a Casa de Manhufe agigantada na vegetação aguda, uma feira excêntrica, criaturas ágeis riscando a terra”. (A-70). É esta a única informação concreta do processo de composição que levaria o pintor à execução do quadro. De resto, há uma tentativa de colar a paisagem da janela do estúdio de Amadeo, na França, às reminiscências da Casa de Manhufe, um artifício do qual Papi se utiliza para tentar reconstituir-lhe os passos. Como se no

esmiuçamento da palheta de cores e no cálculo da intensidade das pinceladas do artista pudessem ser reveladas uma outra tela, que retrataria a visita real de Amadeo a Manhufe.

Há então casais corridos por arvoredos, manchas de verde que descansam para que se estendam de alto a baixo as mortalhas da calça. E a folhagem se destaca num vapor muito denso, mas não é de impressão que se trata, do concreto apenas do conceito dela. Acrescentam-se corgos de frescura por onde se passa rebentando de lidas, e é uma espessa tonalidade formando um depósito no fundo do ouvido. Em tal cegueira de direcções, tudo é possível. E sobre si mesmas se fecham as cores, incansáveis ventarolas. (A - 70)

A respeito da descrição da Casa de Manhufe propriamente dita, Teresa Cristina Cerdeira comenta:

A vista dos telhados e das torres, as cores e as formas ressaltadas dos objetos, a vertente das telhas, com suas pontas irregulares, a lamparina e a pulsação da chama, tudo isso é absolutamente aleatório em termos de função referencial, absolutamente contingente em termos de realismo da descrição. Elas não nascem do olho do sujeito sobre a realidade, mas do olho do sujeito sobre a transcrição pictural dessa realidade, o que gera, enfim, um segundo quadro, feito agora de palavras.<sup>99</sup>

Alberto Manguel sustenta, de forma análoga, a interação entre o expectador que aprecia uma imagem – neste caso específico, função correspondente a Papi, voz que narra a biografia de Amadeo de Souza-Cardoso – e, a partir dela, cria um registro textual personalíssimo de sua leitura.

Se a natureza e os frutos do acaso são passíveis de interpretação, de tradução em palavras comuns, no vocabulário absolutamente artificial que construímos a partir de vários sons e rabiscos, então também esses sons e rabiscos permitam, em troca, a construção de um acaso ecoado e de uma natureza espelhada, um mundo paralelo de palavras e imagens mediante o qual podemos reconhecer a experiência do mundo que chamamos de real.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> CERDEIRA, T. (2000) p. 132

<sup>100</sup> MANGEL, A. (2003) p. 23

Logo após a descrição da casa habitada/pintada por Amadeo, a narração de súbito focaliza um cômodo que terá vital importância na infância do pintor em Manhufe: a cozinha. A descrição do aposento evocará sua plasticidade, a ponto de podermos imaginar que estamos diante de uma segunda *ekphrasis*, afinal há mesmo um quadro intitulado *Cozinha da Casa de Manhufe* (1913) (Anexo 4). No entanto, tomamos conhecimento de que aquela não é a cozinha retratada por Amadeo de Souza-Cardoso, mas o que Papi imagina ter sido a cozinha que Amadeo virá ainda a pintar. É a vez de Papi compor, a partir de sua experiência da interpretação do quadro um possível cenário para seu Amadeo de papel: uma cozinha feita de palavras.

Na construção, que não obedece aos caracteres do meio, um pouco ao revés de certa convicção de sangue da família, a vida se concentra na cozinha que ele virá a pintar. É uma quadra enorme e enegrecida, trespasada de aromas que compõem uma história culinária remontando muito além do clã (...) Os pratos de barro colorido trepidam nas paredes de estuque grossíssimo, os cobses luzem ao brilho sufocado das coisas com muita serventia, dobra-se o cheiro dos toros de pinheiro ardidos sobre o da manteiga esbranquiçada que nas horas vagas se bate. A cozinha de Manhufe guarda seu segredo para o futuro. (A, 15 – 16)

Teresa Cerdeira afirma que “já não se trata apenas de uma escrita que produz um efeito plástico, mas de um quadro que gera uma escrita plástica”<sup>101</sup>. Menções concretas à *Cozinha da Casa de Manhufe* só aparecerão adiante na narrativa, e confirmarão as primeiras impressões que Papi transpôs para a biografia sobre o cômodo.

Dos vários modelos de reconciliação, a frequência da cozinha de uma casa será por certo o mais antigo e o mais conseguido. Reconhecerá isto Amadeo quando pinta a *Cozinha da Casa de Manhufe*, neste calor de evocados convívios, solilóquios a que o lume crepitante faz companhia, presentificando gerações quem vem aconchegar o corpo dos viventes, dando ao diário fluir um gosto de coisa perfeita que se nos insere na pele. O ocre terno do reboco, que o castanho úmido das madeiras povoa de uma confiança temperada de seriedade, a negra crosta dos potes de três pés, onde se confeccionam riquíssimas substâncias ora gomosas, ora enxuta, ora papudas ora rechinantes de

---

<sup>101</sup> CERDEIRA, T. (2000) p. 132

gordura que a si mesma rapidamente se come, tudo faz parte dessa geografia vital. (A – 72 )

Outras telas de Amadeo aparecerão, ao correr da narrativa, mesclando-se a ela, o processo da ekphrasis auxiliando Papi na tarefa da composição da biografia. *Cavaleiros*, de 1913 (Anexo 5), demonstra, para Papi, “uma incoercível gana de continuar, vencendo o máximo de terreno”. (A – 90) Os cavaleiros da tela parecem invocar, para o biógrafo, força e movimento, representações perfeitas de uma Paris agitada pelo frenesi das belas artes e belas letras do início do século, pelo burburinho dos ateliês de nomes consagrados como Modigliani e Apollinaire, as recepções em grandes salões como o do casal Delaunay, enfim, pela efervescente vida noturna e cultural que o pintor está finalmente experienciando. Os cavaleiros também confirmam-se, *a posteriori*, como premonições da guerra que fatalmente seria o desfecho da situação política europeia nos primeiros anos do século XX e este comentário premonitório só é possível porque a narrativa data da década de 80, é só então que a biografia é confeccionada, sendo pois datadas desta década as considerações premonitórias de Papi a respeito da tela. Papi levanta hipóteses, cria narrativas para tentar dar sentido à imagem que contempla:

Será um rapto que ilustram, na vertigem encarnada e laranja? Ou os desastres da guerra, que apenas ao tropel que a enforma vai beber a coragem dos contendores? Os Cavaleiros galopam nos arabescos de poeira, fazendo voltejar em torno malmequeres e bolas de luminosidade, unívocos com os animais e sua indescritível orgânica. A quem os avistar contemplarão de nada mais que a reminiscência de sua doida caminhada, como de resto convém aos que andam pela Terra, desempenhando-se embora do encargo que lhes fora cometido. O tempo vai a sua feição, pois que também não possui forma nem sinônimo, numa visão se resolve ou no medo de por ela se ser assombrado. ( A, 90 – 91)

*Os Cavaleiros* de Amadeo de Souza-Cardoso são também fruto do contato do pintor com as vanguardas artísticas, do amadurecimento do cubismo analítico, e do flerte com o futurismo de Marinetti. “E seguem os Cavaleiros de Amadeo (...) Até se

consumarem haverão de passar já não homens mas manequins, já não vultos mas relâmpagos já não cavalgadas mas eco de dizermos deles, cegos de velocidade, repentinos. (A – 91)”

Já *Par Ímpar Um Dois Um*, de 1914, (Anexo 6) representa, na leitura imagética de Papi, a impotência ante situações que não se podem controlar, o fascínio e o medo que uma experiência – no caso, a guerra – gera no âmago de um artista. A tela foi concebida no ano em que se iniciou a I Guerra Mundial. Em um primeiro momento, o conceito guerra pareceu “encantador” a Amadeo, ainda que “um pouco literário” como o descreve em carta ao casal Delaunay. “Confesso-vos que lamento achar-me tão longe. Gostaria de a sentir mais de perto, de a viver mais profundamente” (A – 97) De acordo com Papi, a guerra exercia tal encantamento sobre o pintor porque a possibilidade da destruição que dorme em todas as obras vem à tona e toma forma na violência que vai “incendiando telas ainda antes de nascerem.” (A -97)

Que de melhor poderá ambicionar o criador que pensa? Ele intui ou deduz que no âmago do que concerta dorme o ovo minúsculo da destruição e do caos, crê que daí o projeto emergirá para a gênese do Universo. Que venha, pois, se lhe esgotem papel e tintas, em espaço nenhum se tornará possível encarcerar a vida (A – 97)

Grande parte dos portugueses deixou Paris quando a guerra principiou, e Amadeo não foi exceção, a despeito de suas entusiastas afirmações que Papi, aliás, não deixa passar sem um comentário que carrega uma ponta de sarcasmo: “eis que os ingredientes do ser se confundem nas condições do fazer e só pode acobardar-se [da guerra] (...) Como harmonizar, de fato, os planos da existência e a subversão deles, a escola da paciência e o advento da ansiedade?” (A – 98) À semelhança de Jesus Cristo, Amadeo poderia repetir que seu reino não era deste mundo.

O pintor voltou a Portugal com Lucia, e reestabeleceu-se na casa de Manhufe, onde recompôs seu ateliê, encarando a experiência como um exílio. Lá “haverá de

escudar-se contra Europa, providenciando o seqüestro de si mesmo” (A – 106). À medida que a guerra se alastrava pelo continente, a empolgação do artista com a mesma arrefeceu. O resultado, segundo a descrição de Papi, é “um documento, sobretudo por o ser na ingenuidade de quem o pariu.” (A – 109). Retrata um rapaz “fulminado de estático pavor” ante o espetáculo que presencia.

Ali está para nos inflingir o espetáculo de sua consternação, ante a engrenagem de que não sabe assenhorar-se. O medo de muitos tons que em torno de si campeia, e de que não se capacita, é esse mesmo que devasta as nossas terras interiores, tufão que nada fizesse prever. Ele pode mesmo, o medo, à semelhança dos tufões, deter o nome de uma mulher inexorável e maciça, cujas vísceras, também elas, são uma difusa aparelhagem onde a carne range. (A – 109)

A personagem, com sua juventude e imaturidade, empunha uma flor inútil ante a situação que o aguarda:

De nada valerá a este adolescente, extraviado na época que lhe compete, adiantar na mão direita uma flor iluminada e ridícula. O seu fado, como o de muitos que a guerra vai transportando, é medido a léguas de aço, com a antiga liberdade irreconhecendo o horizonte que lhe diz respeito. Pobre é o rapaz, já não resiste a geada, e logo o mecanismo lhe estoura com o peito. (A – 109)

Ao mencionar duas telas pintadas em 1917, “Entrada” (Anexo 7) e “Pintura” (Anexo 8), Papi afirma que ambas são concebidas “com a magna serenidade da quase perfeição”. (A – 126) A prova de sua assertiva estaria em um detalhe que os quadros compartilham: a assinatura em forma de “um carimbo de mestre oficializado, no qual deságuam vários tentames da firma que se demanda” (A – 126) Ambas as composições possuem um aspecto fracionário, parecem ser compilações de pequenos objetos sobrepostos, vertidos para a tela em tintas e colagens. “Arrumam-se em distintivos as certezas, peras ou aracnídeos, cigarros ou espelinhos de bolso, siglas de um pacto com a criação.” (A – 126) Estamos diante dos fragmentos de um tempo em que, não se podendo vislumbrar o cenário como um todo – seja pela falta de entendimento da

verdadeira situação, seja pelo horror que a realidade suscita – o pequeno, miúdo e desimportante ganha vez e voz na obra pictórica de Amadeo. “E a paz se espraia por lâminas de tinta rugosa, madeiros de instrumento de corda, verberações do giz ao giz sobreposto.” (A – 126)

São composições nas quais podemos entrever alguns caracteres numéricos e do alfabeto que se mesclam ao cenário, sem chegarem a formar palavras completas, à exceção de “entrada”, título de uma das obras. Papi acredita na importância que os signos soltos carregam, desobedecendo um espírito gregário que os dotaria de sentido; para o biógrafo, é justamente na elisão de sentido que tais signos devem ser lidos; em resumo, as únicas verdades absolutas possíveis em tempos em que imagens e palavras podem trair seus leitores. “Decalcadas, desenham as letras o rótulo da verdade total, e nada falta senão o repouso, nada existe, nem o sofrimento nem o prazer, nem o instinto de articular palavras, que é por si só alfabeto a interpretar.” (A – 127)

Também um auto-retrato – o Auto-retrato como pedinte (Anexo 9) – será alvo das investigações de Papi, que não será condescendente com a tela: na opinião do biógrafo, trata-se de “uma mentira infame”.

Esse enfeitado dos trilhos rurais, da ralé dos que se quedam lamuriando um pai-nosso, às terças-feiras, por detrás das grades do portão, eis o que nunca Amadeo se quis. Um pintor assim, que de todas as poses selecionou a sua como a mais convincente, não conseguirá transferir-se, nem por pose, e esse pobre diabo cinzento e verde, de camisa engoleirada e cozida de suores, onde as pulgas deixaram um picotado de caganitas. (A, 124 – 125)

É curioso notar a virulência que Papi dedica à “infame mentira” de Amadeo, tendo em vista os problemas que ele próprio enfrenta para recompor a trajetória do pintor sem resvalar na ficção ou na transposição de sua própria personalidade para a personagem Amadeo. Assegura Papi que “não são os transportes franciscanistas para o homem de Manhufe, castigador de corações, bobo nem sequer de si mesmo, denodado

cavaleiro do triunfo até o fim de seus dias.” (A – 125). Nega a Amadeo a possibilidade de explorar facetas ficcionais a partir de si mesmo, censura-o por travestir-se em outro, como se o auto-retrato precisasse necessariamente refletir a vida real de um indivíduo.

Não está nele o artista, nem o sujeito nele se identifica. Se o tem por seu retrato, é porque o orgulho lhe segreda travessuras de tal jaez. Assim, na verdade, procedem os ganapos que atam uma lata velha ao rabo de um gato, fazem explodir uma bomba são-joanina debaixo da saias de uma beata. Poderá rir-se agora descaradamente desse pobretanas em que se mascarou, sem mesmo de si próprio troçar, dos pobretanas todos, tão ávidos de serem pintores e ricos, tão defesos de o serem. Ínvio, como daqui se prova, é o trajeto descrito pela humana compaixão. (A – 125)

O escritor argentino Ernesto Sábato propôs um aforismo interessante a respeito das autobiografias, que poderia ser aplicado igualmente aos auto-retratos; “Dada a natureza do homem, uma autobiografia é inevitavelmente mentirosa. E é só com máscaras, no carnaval ou na literatura que os homens se atrevem a dizer suas (tremendas) verdades últimas.”<sup>102</sup> “Persona”, lembra Sábato, significa máscara. E, como tal, é elemento fundamental para a linguagem do teatro e dos romances. Também o é para a linguagem pictórica, diríamos nós.

Alberto Manguel, grande leitor de imagens, utiliza-se de outra experiência pessoal – marca registrada de seus ensaios – para ilustrar a antiga relação entre imagens e textos. Na verdade, refere-se a museus e escritores, mas é quase como se fosse o mesmo. Manguel nos conta que sua primeira experiência em um museu data de sua infância. Aos cinco anos a avó o levou em um palazzo veneziano. Do passeio propriamente dito o escritor recorda-se apenas de imagens vagas – os salões largos, o pé direito altíssimo, a luminosidade dourada nos cômodos. Uma única cena é ainda nítida na memória do escritor: uma pintura grande, retratando uma cena de batalha, na qual homens pequeninos agitavam-se dentro de um navio que cortava o alto-mar. “Lembro

---

<sup>102</sup> SÁBATO, E. (1982) p.43

dessa pintura em detalhes vívidos, como parte de uma história de aventuras extraordinária cujo começo não ouvira e cujo fim iria perder.”<sup>103</sup>. A partir daquele dia em que primeiro viu o quadro, a vida e as leituras do autor do autor modificaram-se um pouco: a pintura tornou-se parte dele: a batalha retratada foi revista inúmeras vezes no sonho do menino. E todos os quadros que retratavam as cenas de batalha que Manguel, já adulto, ainda iria contemplar, foram alteradas por aquela primeira imagem que tanto o tocou, fazendo da leitura dele uma experiência única e intransferível.

A palavra museu, nos lembra o dicionário, vem do grego, e seu significado original é “assento das musas”. Ali, as nove mulheres conduzem seu antigo negócio de traduzir o universo em signos para que os leiamos, cada um deles portando nosso nome secreto e uma advertência pessoal.<sup>104</sup>

A metáfora das musas como tradutoras dos signos do mundo para nós, leitores mortais, parece aqui conveniente: a cada homem uma inspiração diferente para interpretar o mundo. A Papi, o privilégio de ler o pintor enquanto lê a si mesmo. A nós, leitores de *Amadeo*, o privilégio de lermos as *ekphrasis* de Papi, para além de revisitar as telas do artista.

---

<sup>103</sup> MANGEL, A. (2000) p. 160

<sup>104</sup> MANGEL, A. (2000) p. 162

## 6. Conclusão

Se apenas houvesse uma única verdade, não poderiam pintar-se cem telas sobre o mesmo tema.

Pablo Picasso

A epígrafe acima, um dos aforismos mais famosos do pintor espanhol Pablo Picasso, demonstra de forma prática a ingenuidade da crença em uma verdade única. Se assim fosse, segundo Picasso, cem telas não poderiam ser pintadas sobre o mesmo assunto, quando sabemos bem que o são. Um motivo como a crucificação, por exemplo, não poderia ter sido tantas vezes recriado: ou, ao menos, telas que retratam a paixão do Cristo na cruz como as de Grünewald, Giotto e Chagall – exemplos aleatórios num universo imenso de artistas que trabalharam a partir do mesmo tema – deveriam ao menos parecer-se, para fazer jus à lógica de que haveriam sido inspiradas por uma verdade universal, entendida e aceita por todos, aparentemente incólume à passagem do tempo.

Não é o que acontece, certamente. A crucificação de Giotto é uma tela clara, na qual um Jesus de feições serenas pareceria estar dormindo, não estivesse pregado à cruz, rodeado por anjos e por pessoas que pranteiam sua morte. A crucificação de Grünewald possui uma palheta sombria, seu fundo é quase todo negro. A cena retratada evidencia um corpo torturado por diversos suplícios, aberto em chagas. As feições revelam uma extrema agonia; as mãos denotam a intensidade da dor de terem sido transpassadas por cravos – e não há anjos ou uma multidão para chorar o Cristo. Já as inúmeras cenas de crucificação criadas por Chagall exibem, por vezes, personagens extemporâneas – sequer precisamos adentrar nas diferenças estilísticas que separam os séculos. “Apocalipse”, por exemplo, mostra um Cristo nu aos gritos com um oficial nazista embaixo da cruz.

A presente dissertação procurou justamente fugir ao vício de pensar a partir de virtuais verdades absolutas e buscou enveredar pelas possibilidades oferecidas pelo jogo criado pela escrita marioclaudiana. A partir da teoria do “verdadeiro puzzle” de Georges Perec (acrescida, no capítulo 5, pela sugestão de dinamismo que o Pachisi indiano oferece aos quebra-cabeças), procuramos ressaltar o caráter lúdico do romance *Amadeo*, visto aqui como um grande jogo criado para ser usufruído a dois: apenas uma associação entre o autor e seu leitor faz o brinquedo funcionar a contento. Enquanto o escritor propõe enigmas a serem desvendados, o leitor os decifra a seu modo, rearranja as peças e arrisca suas próprias conclusões. O resultado final não é apenas uma imagem que o artífice um dia concebeu – é também obra do leitor, a quem foi oferecida a responsabilidade de escolha entre diversas montagens possíveis para o mesmo puzzle.

O primeiro capítulo visou apresentar o universo de jogo que Mario Cláudio arquitetou, a fim de tornar possível uma participação tão efetiva da parte de seus leitores, não apenas em *Amadeo*, microcosmo textual de um projeto maior, mas em toda a *Trilogia da Mão*, a partir da teoria dos puzzles de Perec. Já o segundo, terceiro e quarto capítulos empenharam-se em analisar estratégias de construção do romance que facultam à obra seu caráter lúdico. O segundo capítulo analisou a escrita confessional e sua importância na composição da obra: a perspectivação das visões para a composição de um quadro mais rico, os limites entre a escrita biográfica e a ficcional. O terceiro capítulo procurou dissertar sobre duas características em geral associadas ao pós-modernismo, que são de importância única para o romance: a metaficção historiográfica e a prática da escrita fragmentária. E o quarto capítulo tratou do flerte da linguagem literária de Mario Cláudio com a linguagem pictórica de Amadeo de Souza-Cardoso através da ekphrasis, procedimento utilizado em larga escala pelo autor.

Multiplicam-se, a partir de tais estratégias, as possibilidades de leitura do romance. Multiplicam-se também as verdades que podemos encontrar durante o percurso, e esta constatação em vez de parecer incômoda revela-se confortadora. Se apenas uma verdade única existisse, Papi certamente teria composto a biografia de Amadeo de Souza-Cardoso sem maiores problemas, apoiado em todos os documentos e depoimentos que compilou em sua pesquisa. E não o veríamos debater-se sobre um projeto falhado; como tampouco seria possível testemunharmos a curiosidade *voyerística* de Frederico, que se debatia, ele próprio, com questões semelhantes às do tio. Se apenas uma verdade única existisse, o corpo do romance, construído principalmente a partir de duas visões tão pessoais – ainda que, em diversos momentos, espelhadas uma na outra – não teria sido possível. Haveria apenas fatos, e nenhum lugar para as conjecturas; certezas, e nenhuma sombra de ficção. Se apenas uma verdade única existisse Mário Cláudio não seria Mário Cláudio, este autor que se preocupa tanto em forjar trapaças e armadilhas textuais, em criar-se a si próprio nas linhas que escreve, em enredar seus leitores nos labirintos de uma obra fragmentária, convidando-os para o debate, para a resolução de enigmas, e para a construção de verdades múltiplas, surpreendentes, mutáveis e interativas – dependendo apenas de nossa vontade em decifrar os quebra-cabeças e arrumar, cúmplices, as peças na área de jogo segundo a responsabilidade participativa que nos foi outorgada.

## 6. Bibliografia

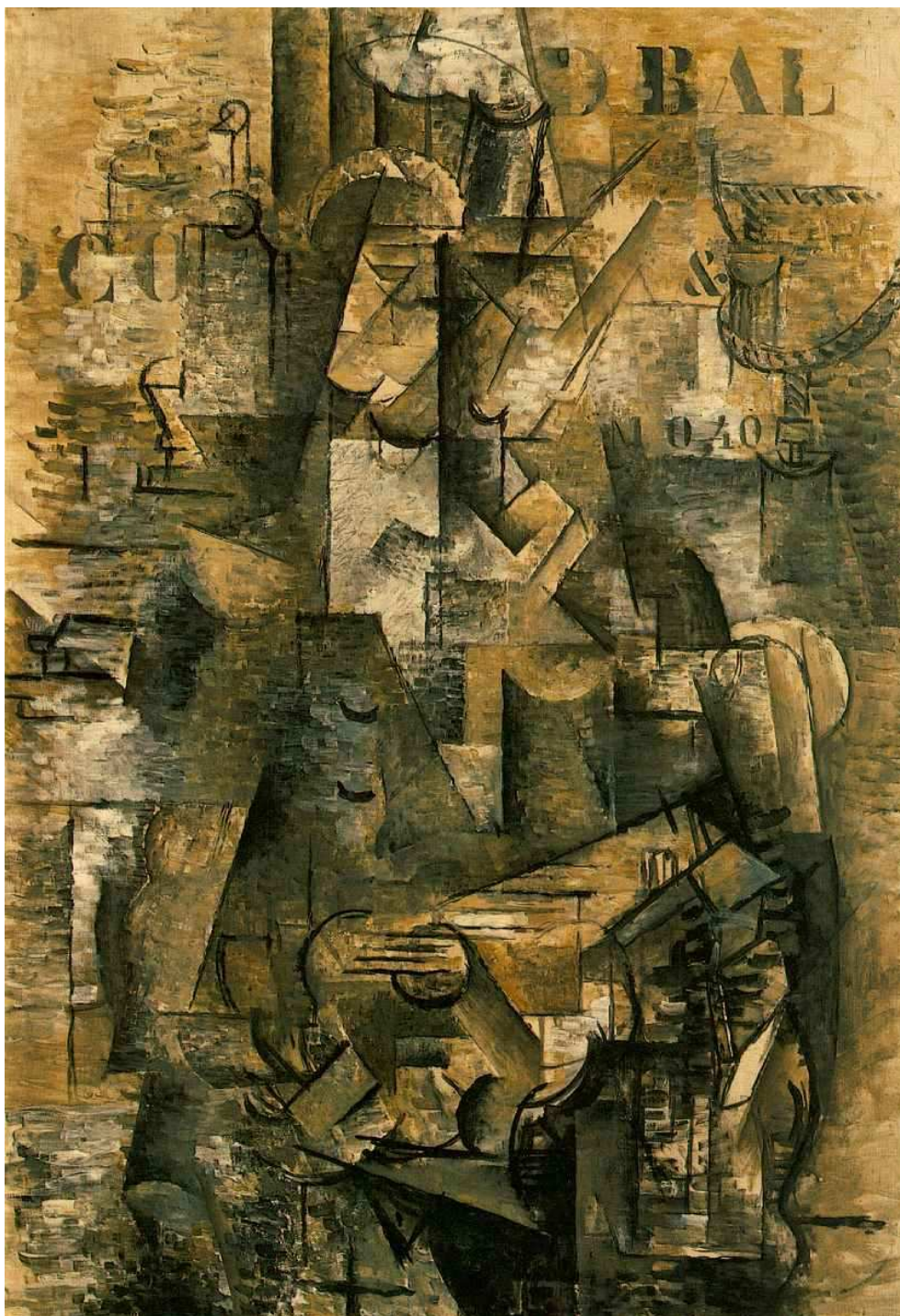
1. AGOSTINHO, Aurélio. *Confissões*. Trad. Luiz Anesi. Rio de Janeiro: Livraria Boa Imprensa, 1942
2. ALVES, Maria Theresa Abelha. “Quem escreve se descreve: uma apresentação de Mário Cláudio”. In: *Boletim do Sepesp n. 5*. Rio de Janeiro: Sepesp, 1993.
3. ALVES, Maria Theresa Abelha. “Amadeo” cor & palavra em contágio” IN; *Boletim do Sepesp n.3* Rio de Janeiro: Sepesp, 1990.
4. ANDERSON, Perry. *As Origens da Pós-Modernidade*. Trad: Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
5. AVELAR, Mário. *Ekphrasis – O poeta no atelier do artista*. Lisboa: Edições Cosmo, 2006
6. BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leila Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.
7. \_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977
8. BELL, Robert Charles. *Board or Table Games from Many Civilizations*. New York: Exeter Books, 1983.
9. BERGER, Peter. “Excurso: alternância e biografia” (Ou: como adquirir um passado pré-fabricado”. IN: *Perspectivas Sociológicas: uma visão humanística*. Trad. Donaldso M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1983.
10. BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2007
11. BOURDIEU, Pierre. “A Ilusão biográfica”. IN: *Usos e Abusos da História Oral*. Orgs. Marieta de Moraes Ferreira e Janaina P. Amado Baptista de Figueiredo. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
12. BULHÕES-CARVALHO, A. M. . “Procura-se um narrador (Mário Cláudio e a desqualificação da biografia)”. In: *XIII Encontro de Professores Universitários de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro : UFRJ, 1992.
13. CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Trad. Carla de Carvalho e Artur Morão. Lisboa; Edições 70, 1988
14. CALVÃO, Dalva. *Narrativa Biográfica e Outras Artes. Reflexões sobre a escrita literária e criação estética na Trilogia da Mão, de Mário Cláudio*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008

15. CÂNDIDO, Antônio, GOMES, Paulo E. S., PRADO, Décio de A., Rosenfeld, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972
16. CEIA, Carlos. “Ekphrasis”. IN: *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/ekphrasis>>, consultado em 01-12-2009.
17. CERDEIRA, Teresa Cristina. *O Averso do Bordado*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
18. CHEEKE, Stephen. *Writing for Art – The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
19. CLÁUDIO, Mário. *Trilogia da Mão – Amadeo, Guilhermina, Rosa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
20. ECO, Umberto. *Sobre a Literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro, Record, 2003.
21. EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte seqüencial*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
22. \_\_\_\_\_. “A Escrita de Si”. In: *Ditos e Escritos*. V.5. Trad: Hildegard Feist. São Paulo, Forense Universitária, 2006.
23. FRANÇA, José-Augusto. *Amadeo de Souza Cardoso*. Lisboa: Editorial Sul, 1972.
24. GAY, Peter. *Modernismo, o fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Trad. Denise Bottman. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
25. \_\_\_\_\_. *O coração desvelado*. Trad. Sergio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
26. GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. (diversos tradutores) Rio de Janeiro: LTC, 2000.
27. GOLDING, John. *Cubism: a history and an analysis, 1907-1914*. New York: Harper & Row, 1968
28. HEFFERNAN, James A. W. *Museum of Words*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004
29. HOUAISS, Antonio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
30. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
31. HUIZINGA, Joseph. *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

32. ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário*. Trad Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996.
33. JANSON, H. W e JANSON, Anthony F. *Iniciação à História da Arte*. Trad. Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
34. JARDIM, João e CARVALHO, Walter. *Janela da Alma*. Documentário. Brasil: 2002.
35. KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
36. KUKIL, Karen V. (Ed.) *Os Diários de Sylvia Plath 1950 – 1962*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Editora Globo, 2003.
37. LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.
38. LYOTARD, Jean François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Correia Barbosa. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
39. MACEDO, Helder. *Trinta Leituras*. Lisboa: Editorial Presença, 2006
40. MANGEL, Alberto. *Lendo Imagens*. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
41. \_\_\_\_\_. “Ilustrações e imagens”. IN: *À mesa com o Chapeleiro Maluco – Ensaios sobre corvos e escrivatinhas*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
42. \_\_\_\_\_. “A Musa no Museu”. IN: *No Bosque do Espelho – Ensaios sobre as palavras e o mundo*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
43. MALRAUX, André. *Antimemórias*. Trad. M. Werneck de Castro. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969
44. MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Trad. Sérgio Milliet. Porto Alegre: Editora Globo, 1972
45. PAZ, Octavio. *Teatro dos Signos*. Madri: Editorial Fundamentos, s/d.
46. PEREC, Georges. *A Vida, Modo de Usar*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
47. PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

48. PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
49. SÁBATO, Ernesto. *O Escritor e seus fantasmas*. Trad. Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985
50. SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público – As tiranias da Intimidade*. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Schwarcz, 1988.
51. SCHOLLHAMER, Karl Erik. *Além do Visível – o olhar da Literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007
52. SIBILA, Paula. *O Show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008
53. WHITE, Hayden. *The content of the form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore : The John Hopkins University Press, 1987

ANEXOS



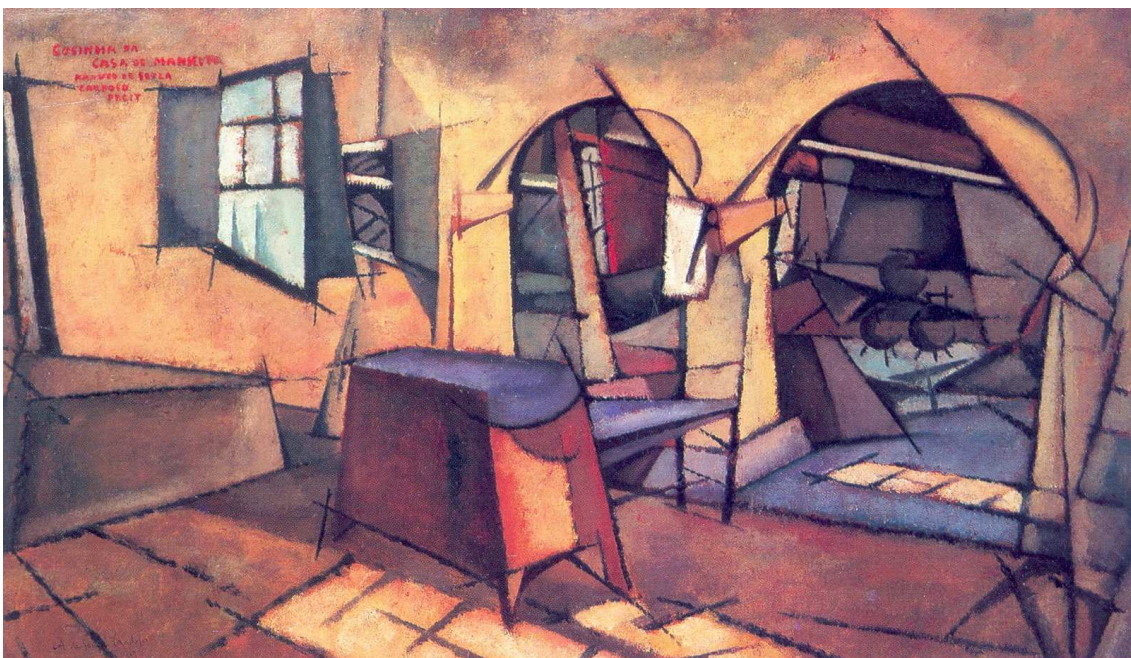
1) O Português (O Emigrante)  
Ceret e Paris, 1911-1912  
Óleo sobre tela  
117 x 81  
Kunstmuseum Basel



2) O Casal Arnolfini – Jan Van Eyck  
1434  
Óleo sobre tábuia de carvalho  
82 × 59,5 cm  
National Gallery, Londres - Inglaterra



3) A casa do Ribeiro  
1913  
Óleo sobre madeira  
29,5 x 51,7 cm  
Colecção José Ernesto de Souza-Cardoso



4) Cozinha da Casa de Manhufe  
1913  
óleo sobre madeira  
9,2 x 49,6 cm  
Centro de Arte Moderna, Lisboa - Portugal



5) Cavaleiros  
1913  
Óleo sobre tela  
100 x 100 cm  
Musée National de Arte Moderne, Paris – França



6) Par Impar Um Dois Um

1916

Óleo sobre tela.

100 x 70 cm

Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso, Amarante – Portugal



7) Entrada

1917

Óleo sobre tela com colagem

93,5 × 76 cm

Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa - Portugal.



8) Pintura  
1917  
óleo sobre tela  
86 × 66 cm  
Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa - Portugal.



9) (Auto-retrato como pedinte) O pastor

1917

óleo sobre tela

76 × 93 cm

Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa - Portugal.

## RESUMO

No famoso Preâmbulo de *A Vida, modo de usar*, o escritor francês Georges Perec desenvolve uma teoria sobre puzzles, detidamente sobre quebra-cabeças de madeira, feitos à mão. Nestes, o criador controla totalmente o corte das peças: em vez de deixar o nível de dificuldade do enigma a ser desvendado ao acaso de uma guilhotina pré-programada, interfere de forma consciente fabricando peças que induzem logros, forjam pistas falsas, dotam o montador de quebra-cabeças de certo espírito detetivesco. Se este tipo de enigma se afigura como o mais interessante, também é o de mais difícil execução para o criador, que precisa, de certa forma, propor a si mesmo todos os desafios que o jogador terá depois de enfrentar. O quebra-cabeças perde seu caráter de jogo solitário e passa a ser um exercício lúdico para dois. *Amadeo*, romance escrito por Mário Cláudio, compartilha das propriedades dos quebra-cabeças de Perec. Abrigando dois gêneros especialmente caros à produção textual contemporânea – a biografia e o diário íntimo – o romance apresenta-se, ao mesmo tempo, como a biografia do pintor modernista português Amadeo de Souza-Cardoso e a crônica da escrita (e das impossibilidades de escrita) da mesma biografia, através de fragmentárias narrativas que parecem se mesclar e se excluir constantemente. Cabe ao leitor a tarefa de “montar pacientemente o puzzle” que Mário Cláudio tão eficientemente preparou. O presente objetivo desta dissertação é investigar o processo de construção do romance *Amadeo*, buscando compreender as estratégias narrativas utilizadas pelo autor como peças de um puzzle, convites a efetivas participações por parte de seus leitores. Para tanto, nos utilizaremos de teorias sobre narrativas confessionais, considerações sobre os romances pós-modernos, além de estabelecermos uma aproximação da linguagem literária à linguagem das artes plásticas, através do estudo da *ekphrasis*, procedimento bastante cultivado pelo autor.

## ABSTRACT

In the famous Preamble to *La Vie mode d'emploi*, French writer Georges Perec develops a theory about puzzles, specially on handmade wood puzzles. The shape of those puzzles' pieces can be competely controled by the creator: instead of letting the puzzle's difficulty level to be unveiled at random from a pre-programmed guillotine, he consciously interferences, manufacturing misleading pieces, invent red herrings, endow the puzzle builder the spirit of a detective. If this type of puzzle seems to be the most interesting, it's execution is also the most difficult to be done, since the manufacturer, somehow, has to propose to himself all the challenges the player will have to face. The puzzle, then, is no longer a game for a lonely player and becomes a playful exercise for two. Mário Cláudio's *Amadeo* has the same properties of Perec' puzzles. Dealing with two genera which are specially relevant to contemporary literature – the biography and the diary – the novel presents itself at the same time as the biography of modernist Portuguese painter Amadeo de Souza-Cardoso and the chronicles about writing the same biography (and about its impossibilities), by fragmentary narratives that seem to merge and eliminate constantly. The reader's task is to "patiently solve the puzzle" Mário Cláudio has efficiently prepared. This work aims to investigate the creative process of *Amadeo*, seeking to understand the narrative strategies used by the author as pieces of a puzzle which calls for the reader's effective participation. For this purpose – considerations about confessional literature and postmodern novels will be used, as well as literary language will be approached to the visual arts through the study of ekphrasis, very cultivated by the author within his novel.