

AMADEO NA MIRA DE UM NARRADOR DESAPAIXONADO

Marisa das Neves Henriques

CLP – Universidade de Coimbra

Século XX, anos 80: Mário Cláudio aceita o desafio lançado pela Imprensa Nacional de escrever um texto ensaístico sobre o artista plástico Amadeo de Souza-Cardoso. Porém, iniciada a tarefa, cedo constata que se desviou (in)voluntariamente do seu intento inicial¹. Convém lembrar que no interior do romance se encontra uma projeção desta deriva, como se de uma revelação temerária e enigmática se tratasse. Assim, já em fase adiantada do processo de escrita da biografia do pintor de Amarante, apresenta-se a Papi um produto ficcional inesperado, como este confia ao sobrinho: “*Amadeo* cada vez mais ameaça ser romance.” (Mário Cláudio, 1993: 88)².

Assume-se, portanto, que o homem chamado Amadeo rompe o estatuto de figura histórica e de protagonista de um texto biográfico

1 Cf. Entrevista concedida por Mário Cláudio a Mozahir Salomão Bruck em fevereiro de 2007, *apud id.* (2008). *A denúncia da ilusão biográfica e a crença na reposição do real: o literário e o biográfico em Mário Cláudio e Ruy Castro*, tese de doutoramento em Literaturas de Língua Portuguesa. Belo Horizonte: ed. de autor, p. 184: “Comecei a escrever e depois a uma certa altura, dei-me conta que aquilo que estava a escrever não era propriamente um ensaio mas um romance.”

2 Doravante o autor será apresentado pela sigla MC. Na análise de *Amadeo*, seguimos Mário Cláudio. (1993). *Trilogia da Mão*, Lisboa: D. Quixote.

para se tornar tema e título de um projeto romanesco. Tanto melhor para a ficção, porque, ao ler-se a obra, é notório o adensamento da tensão entre o autor, inicialmente talhado para escrever um ensaio, e que se esconde por detrás dos narradores oficiais, e o perfil psicológico, de sinais contrários (MC:48), da personagem biografada, concitadora de sentimentos contraditórios. O resultado é um genial ato criador, composto a várias vozes, num registo de descontínua intervenção, que, recentemente, e com as devidas diferenças, Martínez de Pisón experimentou em *O dia de amanhã* (2013) para trazer à luz do dia as conquistas e misérias de Justo.

Além disso, cumpre dizer que, no âmbito do ensaio, já existia desde 1956 um texto de referência sobre o artista plástico, da autoria de José-Augusto França, que anunciava no prefácio a intenção de manter-se no plano de análise estética: “A sua vida foi, afinal, a sua obra, e é nesta que há que procurar os acidentes culturais e psicológicos que naquela se definiram.” (França³: 1986, 13) Por seu turno, no texto ficcional em questão haveriam de se desincentivar quaisquer tentativas para retirar ilações biográficas (MC:19) de dois desenhos realizados pelo artista na meninice.

Amadeo poderia ser estudado do ponto de vista das relações de contaminação e de transgressão entre a biografia e o registo ficcional, mas ensaia-se aqui uma outra abordagem ou, dito de uma forma menos pretensiosa, um olhar sobre um biombo (in)discreto, através do qual se ouvem os murmúrios de um narrador desapaixionado, ressentido até com a personagem histórica que lhe coube em sorte, mas que, sem ocupar o lugar de personagem, se estilhaça um pouco por toda a narrativa e nos interpela³.

3 Pensamos especificamente no artigo de R. Schneider, “Towards a Cognitive Theory of Literary Character”, *Style*, vol. 35, 2001, p. 615: “The second factor influencing the likability

A pena que se esconde por detrás das máscaras de Papi, de Álvaro e de Frederico é a de Mário Cláudio ele próprio, embora Lino Machado não vislumbre “indicações semânticas” que apontem nesse sentido (1988, 74). Já Alzira Seixo considera que Mário Cláudio é “um Frederico ao fim revelado (1984, 85).

De início, face às exigências da obra encomendada, o autor aproxima-se do artista de Manhufe estudando a sua vida e obra. Depois, passa a reconhecer-se como autor de uma “psicobiografia” (MC: 2007, 186), semeando, entre a desconfiança e a subjetividade discursivas, a subtilidade de uma perscrutação magoada, pontuada de certa ira, que parece ultrapassar o pacto silencioso de quem reconstitui factos e alinha datas oficiosamente, depondo-as nas mãos dos seus narradores autorizados. Mas, Mário Cláudio há de assomar, ainda que tardiamente, no interior da diegese não só no papel de editor, mas também de leitor extradiegético, que partilha com os restantes leitores o conteúdo da carta de Álvaro, cuja solicitação ponderosa, findo o romance, sabemos ter sido cumprida.

Desta feita, a hipótese que colocamos, à luz destas notas, é a de *Amadeo* apresentar um caso de metalepse de autor, pelo menos em potência, na medida em que, retomando Genette, se deteta “cette relation causal particulière qui unit dans un sens ou dans l’autre, l’auteur à son oeuvre, ou plus largement le producteur d’une représentation à cette représentation elle-même (Genette: 2004, 14).

Admitindo-se que não tenha completa consciência deste poder de prestidigitação⁴ sobre os vários emissários a quem incumbe o

of a character and consequently the reader’s willingness to emphathize are the narrator’s evaluative comments.”

4 Entrevista a Mário Cláudio, *op. cit.*, p. 186: “... eu não queria escrever uma biografia *tout court*, nem sequer uma biografia romanceada, eu precisava de alguma coisa que sublinhasse o carácter ficcional daquele texto. [refere-se à Trilogia] O que se apresenta, então, é uma psicobiografia das várias figuras, uma incursão pela personalidade da pessoa, pelas atmosferas

relato, parece que o biógrafo real de Amadeo de Souza-Cardoso interfere na figuração da personagem com o mesmo nome, fazendo prevalecer, ao longo da obra, a relação tensa⁵ que estabeleceu silenciosamente com ela antes do exercício de escrita, na banca de trabalho, e ao longo das investigações para a redação do ensaio. Na verdade, se em alguns casos é simplista identificar o autor com o narrador do texto, os elementos fornecidos na entrevista concedida em 2007 parecem encorajar a ideia segundo a qual a opinião de Mário Cláudio influencia a orientação do fio narrativo. Além disso, o leitor é prevenido, várias vezes, de que a escrita instaura sempre um jogo de espelhos bifocais:

Mas o vento que lhe sopra contra o rosto não vem de norte nem de sul, nem de oeste, chama-se Amadeo, nasce da funda cisterna que lhe mora no peito. Assiste-se a este homem que conta o percurso de outro homem, como se por nós falasse dele próprio e de cada um de nós. (MC: 22)

Na trama de relações que constituem a história, que o espírito dos seres homologa ou veta mas de que jamais se livra em sua solidão sem paz, somos nós que nos buscamos ou o encontro objetivo que se dá? De que adejar de antenas ou tremor de cílios se faz o fadário de cada um? (MC: 58)

a que esteve ligada, muito mais que pelos factos verificáveis, mas vividas por uma personagem que não é o narrador, que não sou eu. É uma outra pessoa. Muitas vezes é um segundo narrador, um delegado do narrador... seja o Álvaro... ou certas figuras que aparecem.”

5 Perante a questão relativa ao sentimento nutrido pelos protagonistas da *Trilogia da Mão*, em *op. cit.*, p. 190, Mário Cláudio esclarece que “a maior antipatia foi com o Amadeo. Porque o Amadeo representa como pessoa muito daquilo de que não se pode gostar: arrogante, tremendamente machista – homem que vivia para conquistas rápidas e tratava mal as mulheres...”.

Papi, cujo verdadeiro nome desconhecemos, desfia os dias ocupando-se da “escrituração” “da vida do pintor Amadeo de Souza-Cardoso” (MC:13), oscilando entre a tarefa de biógrafo e de recriador que “acrescenta a tudo (...) estâncias da própria existência”, através das quais tenta em simultâneo “justificar-se” (MC: 15) e fugir da sua própria circunstância ou salvar a pele (MC:57). Provavelmente, a reconciliação adiada com o pintor emerge como reflexo da sua crise pessoal, tal como a descrença na biografia de outrem (como produto acabado e coeso) prenuncia um conflito pessoal fundo, só apaziguado (mas nunca resolvido) pelo prolongamento da existência que o interesse pela vida dos outros possibilita. Mas, o processo de escrita não é fácil, como nos é sugerido na terceira pessoa, por Frederico: “é-lhe pouco exato o itinerário, arrogante também” (MC: 16).

O adjetivo “arrogante”⁶, utilizado nas primeiras páginas da narrativa, é fundamental para se ir na pegada deste retrato de Amadeo que o nosso narrador desapaixonado não perde de vista e cujos contornos nem sempre compreende, ciente da opacidade que a análise do tempo e da ação psicológica num registo heterodiegético adensa (MC: 29), e ajuizando, bastas vezes, por contra-identificação. Vislumbra-se talvez aí o dedo invisível do escritor, que Genette (2004:38) aponta quando fala da metalepse de autor.

Ao risco de se deixar trair pela sua “futilidade” (MC:16), junta-se o facto de o biografado ser favorecido por uma personalidade impassível e voluntariosa, pelo que, segundo o narrador, “crescerá com alguma zombetaria, como a tais personagens sempre cabe, sem noi-

6 Lembre-se que também Jorge Molder no texto introdutório ao catálogo *Amadeo de Souza Cardoso. Diálogo de Vanguardas*, Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, p. 14-15, usa esse adjetivo ao referir-se ao amarantino: “Amadeo oscilou, nestas qualificações e desqualificações, entre o jovem imigrante e o aristocrata rural e possidente, mesmo até certo ponto arrogante...”.

tes de luar e sem inocência nenhuma.” (MC:19) Altivo e dominador, com forte ascendente sobre pessoas e animais (MC:31) é um aficionado da caça⁷, nos tempos livres, mas também cultor da arte cinegética nas relações afetivas e no labor artístico (MC:62). E parece radicar nesta metáfora praticamente toda a antipatia do narrador sobre a sua personagem, retomando-a como o joio que não desaparece ou a mácula que nega a redenção ao biografado:

Até ao fim de seus dias, será este sujeito assinalado pelo espírito da caça, tatuado pelas estratégias de que ele se compõe na dificultosa vereda da arte e do amor. Essa energia inebriada que passa do homem aos cães, e àquele volta, impregnará cada mínimo ato do quotidiano do amarantino, tão pronto a lançar-se numa corrida que os galgos comandam como a refrear-lhes o passo e a esconder-se por detrás de um maciço de estevas. A sua sargeza de animal civilizado é ainda a dessas espécies que procuram a lura para congeminar suas novas artimanhas... (MC:31-32)

Na hora de escrever períodos como este, não se sabe se ressoa ainda no fio narrativo uma célebre e entusiástica frase proferida por Amadeo (“Je travaillais comme un animal.”⁸) ou se avulta sobretudo a memória nítida do espetador, que no seu labor investigativo percorreu várias telas interessadas na fixação de épicos cavaleiros, e trabalhos como *Galgos*, *Regresso da Caça*, *Paisagem com patos*, *O Salto do Coelho* ou certos desenhos a tinta-da-china (*La détente du cerf* ou *Les faucons*):

7 O interesse estético pelo tema da caça manifestado por Amadeo parece ser avivado pelo interesse nos pintores “primitivos”, como sublinha Helena Freitas em “Amadeo de Souza Cardoso, diálogo de vanguardas” *in id.* (coord edit.), *Amadeo de Souza Cardoso. Diálogo de Vanguardas*, op. cit., p. 30-31, onde se reproduz a magnífica tela “Caçada na floresta”, de Paulo Ucello.

8 Carta a Robert Delaunay, datada de 11/06/1915.

Eram as presas como essas corças, essas lebres, esses patos que representava, esgueirando-se ou voando muito para além do alcance da carabina, próximos todavia e sempre capturáveis. Pagava bem o esforço apostar no jogo, participar nele como galgo ou garanhão... (MC:62-63)

Quão longínquos revelam ser os tempos da inocência perdida em que o pequeno Amadeo brincava com cavalos de pau (MC:14), sob o olhar ainda benévolo do narrador! A pecha venatória e o instinto predador são uma acusação recorrente lançada ao amarantino que manuseava “talentos de jovem galo” (MC:52) e “que ardia no cio de si mesmo” (MC: 62). Terá sido porventura essa a febre que o tomou durante a investida herege contra Sílvia, que, em resposta aos seus acessos beatos, vê surgir Amadeo “galopando de sopetão a vibrar um chicote que logo largava, crescendo para ela com os indicadores espetados na cabeça como cornos”(MC:25)? Tratar-se-á da mesma figura desafiante e impetuosa que deixa de perseguir a presa, mal sente em Lúcia a grácil fragilidade dos “juncos quebradiços que lhe não excitavam a febre de dominar”? (MC:76)

Ainda por entre as sombras do imaginoso bestiário, Amadeo vem atravessar-se na onírica peregrinação de Papi a Amarante sob a forma de um “pavão lento” (MC: 97), orgulhoso e seguro de si, cuja retirada (“sob as folhas de uma couve-galega”) corresponde a um raro momento de humor na obra e de desmistificação da personagem, aos olhos do seu biógrafo.

Em traços gerais, a composição ficcional de Amadeo denota uma espécie de ajuste de contas verbal por parte do narrador, que procura vingar Lúcia, vítima de uma “paixão irrecíproca” (MC:100) e fazer o recorte “das intenções profundas, [d]os desígnios secretos” da personagem (Machado: 1988, 69). São lançados assim à cara do artista alguns dos seus defeitos – nomeadamente o recurso ao deboche, materializado na caricatura (“dieta para escorar o talento”, MC:41),

a sobrançeria, o calculismo, a premeditação como fio-de-prumo dos seus atos (MC:88-89) e, em especial, “o vício das expedições cinegéticas do amor” (MC:62). O coro censório que auxilia os narradores nesta tarefa é recrutado entre os testemunhos dos artistas portugueses (MC:63-64), contemporâneos do pintor, que supostamente experimentaram o seu distanciamento afetivo e uma vincada demarcação artística, gesto emancipatório que roçaria a insolência e a vaidade.

Nos pequenos mo(vi)mentos de prolepse (que a escrita ou a História já exarada antecipam) ficamos a saber que, desde tenros anos, o ego de Amadeo há de “raiar a petulância” (MC: 40) e que, chegado à capital francesa prenhe de novidade, procede à sua rápida “domesticação”(MC:45), como se (acrescentemo-lo nós) de uma fêmea se tratasse: ”Já sabe a metrópole, já a castiga, afeiçoando ordenadamente as luvas cinzentas a cada um dos dedos, levantando as bagagens sem esforço nem sujeição.” (MC:45)

Tal como Amadeo luta com o seu biógrafo pela emancipação diegética (MC: 37), furtando-se a confidências e a gestos de contemplação — “Irrita-se Papi com este Amadeo que não assume forma” (MC:68) —, também o narrador abdica tacitamente do privilégio da omnisciência, usando formas verbais (*esconde-se, escapar-se-lhe, resguardar-se*) que negam a evidência e o controlo total dos acontecimentos que dizem respeito à sua personagem errante.

Vislumbram-se na confissão do solipsismo inquieto do biografado que mal posa para o retrato — “Eu sou um espírito dramático e a minha alma representa sempre uma tragédia em que eu sou o único espetador” (MC:43) — e na tentativa de o compelir a “aceitar com autenticidade refinadas mentiras” (MC:37) dificuldades acrescidas na tarefa narrativa. Habitado a marcar a autoria da criação e a lutar pelo “direito à identidade” (MC:52), Amadeo retarda a chegada a um patamar de verosimilhança na representação:

[Papi] passeia de lado a lado da sala, consulta vezes sem conta o relógio. Logo Amadeo aproveita para se afastar por instantes, cuidando da posteridade, ensaiando em frente ao espelho a mais bela expressão para a pose seguinte. (MC:103)

Ele escapa por entre os dedos do biógrafo e permanece misterioso para Frederico, ao passo que para Álvaro se mantém na categoria de ser imaginário, preservado pela literatura hagiográfica. (MC:50) Só assim se compreendem as palavras de descrédito e de sumo relativismo sobre a biografia em curso: “Estamos a milénios da vera crónica de Amadeo de Souza-Cardoso, recriamos o que nunca foi ou para sempre se esconde (MC:61).

O que é facto é que Amadeo continua até ao fim na mira de um narrador desapaixonado, Mário Cláudio ele próprio que, para todos os efeitos (metaléticos ou não) cria uma maneira de ler a personagem que lhe confere uma existência particular, onde a estilização e o retoque são substituídos pela frieza e reprovação. Acima de tudo, e retomando palavras do próprio autor sobre a ontologia desta personagem, “Porque o Amadeo representa como pessoa muito daquilo de que não se pode gostar” (MC, 2007: 190).

REFERÊNCIAS

a) Obras

CLÁUDIO, Mário. (1993). *A Trilogia da Mão*, Lisboa: D. Quixote.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio. (2013). *O dia de amanhã*, Lisboa: Teodolito.

b) Estudos

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. (1992). “Procura-se um narrador (Mário Cláudio e a desqualificação da biografia)”, *XIII Encontro de Professores Brasileiros*, Rio de Janeiro: UFRJ, p. 400-403.

- CALVÃO, Dalva. (2010). “Considerações sobre uma escrita habitada: Mário Cláudio e o acolhimento de outras artes”, *Abril, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 3, n.º 5, novembro de 2010, 29-44.
- BRUCK, Mozahir Salomão. (2008). *A denúncia da ilusão biográfica e a crença na reposição do real: o literário e o biográfico em Mário Cláudio e Ruy Castro*, Tese de Doutoramento em Literaturas de Língua Portuguesa. Belo Horizonte.
- FRANÇA, José-Augusto. (1986). *Amadeo & Almada*. Venda Nova: Bertrand.
- FREITAS, Helena de, ALFARO, Catarina & ROCHA, Manuel. (coord. edit.) (2006). *Amadeo de Souza Cardoso. Diálogo de Vanguardas*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian.
- GENETTE, Gérard. (2004). *Métalepse*, Paris: Seuil.
- SCHNEIDER, R. (2001). “Towards a Cognitive Theory of Literary Character”, *Style*, vol. 35, 2001, p. 607-640.

ABSTRACT

This article aims to tackle the tension between the author, initially supposed to develop an historical biography and the biographed character, and the way it turns into a brilliant, multi-voiced act of creation. Among these voices, one can hear the murmurs of a disheartened, even resented narrator towards the historical character in his hands.

This explains that Mário Cláudio projects almost involuntarily Amadeo de Souza Cardoso towards a fictional panorama, one where mistrust and subjectivity are refined into a disgruntled, anger ridden view, that goes beyond the silent pact of one who merely puts together facts and aligns dates.

In this sense, one proposes to look into the various aspects of the narrator, which either observes Amadeo or hides behind the masks of Álvaro and Frederico. One will conclude that there is a multimode insight in *Trilogia da Mão*— one of contempt, tenderness and admiration – that hits the

Manhufe painter with no mercy, whispering into his ear accusations of hubris and arrogance.

How, then, does the character's manifestation in the strained relationship with its narrators? One believes to be possible to answer this question starting with the biography's scorn and by reconfiguring the biographer/biographee relational status, as well as by rethinking the narrator's place in *Amadeo*.

Keywords: Amadeo, metalepsis, biography, narrator.

RESUMO

A tensão entre o autor, inicialmente talhado para fazer uma biografia histórica, e a personagem biografada converte-se num genial ato criador, a várias vozes. Entre elas, ouvem-se os murmúrios de um narrador desapaixonado, ressentido até com a personagem histórica que lhe coube em sorte. Daí que Mário Cláudio projete, quase involuntariamente, Amadeo de Souza Cardoso para um horizonte ficcional, em que a desconfiança e a subjetividade se refinam na subtileza deste olhar magoado, pontuado de ira, que ultrapassa o pacto silencioso de quem reconstitui factos e alinha datas.

Nesse sentido, propomo-nos analisar as feições do narrador que ora observa Amadeo, ora se esconde por detrás das máscaras de Álvaro e de Frederico. Veremos que por entre a *Trilogia da Mão*, perpassa um olhar múltimodo – de desprezo, de ternura e de admiração – que recai sobre o pintor de Manhufe sem complacências, segredando-lhe acusações de sobrançeria e arrogância.

Como se processa a figuração da personagem na relação tensional com os seus narradores? Cremos ser possível dar uma resposta a esta questão a partir da derrisão da biografia e da reconfiguração do estatuto relacional biógrafo/biografado, bem como da reequação do lugar do narrador de *Amadeo*.

Palavras-chave: Amadeo, biografia, metalepse, narrador.

