

## AS INSTÂNCIAS DO(S) NARRADOR(ES) NA TRILOGIA DA MÃO DE MÁRIO CLÁUDIO

Victor Azevedo\*

Todas as biografias são ficção. Todos os romances têm biografias dentro de si. [...] A biografia como processo metodológico de inventar um interior de uma vida acaba por ser muito mais verdadeira do que aquela que se cinge aos factos e à mera cronologia. [...] Sou incapaz de desinventar completamente uma vida. Um exercício de desinvenção é algo profundamente desumano e para mim impraticável.

(CLÁUDIO, 2011).

No ensaio “O narrador pós-moderno”, escrito em 1986 e publicado na coletânea intitulada *Nas malhas da letra* (2002), Silviano Santiago questiona acerca do que caracterizaria o narrador na pós-modernidade: “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 ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?” (SANTIAGO, 2002, p. 44).

Seu raciocínio fundamenta-se, no primeiro caso, na autenticidade da matéria narrada, oriunda do valor da experiência; e, no segundo, a autenticidade é questionável, porque se baseia na impressão decorrente de experiências alheias. Daí, a primeira hipótese de trabalho proposta por Silviano: “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador.” (Idem, p.45).

A atitude pós-moderna, assim, é marcada, pelo que Silviano chamou – tomando emprestados termos já propostos por Walter Benjamin em seu ensaio “O narrador”, – de “rechaço” e “distanciamento”. O filósofo alemão propôs em 1936 uma categorização evolutiva do narrador, partindo de um narrador clássico – que dá ao leitor / ouvinte a possibilidade de troca de experiências –, passando pelo narrador do romance – que não transmite mais experiências, distanciando-se dessa função –, e, finalmente, chegando ao narrador pós-moderno, que se assemelha a um jornalista interessado não em suas próprias experiências, mas nas alheias. Com isso, a coisa narrada passa a existir como matéria, dissociada da vida do narrador.

Silviano apresenta ainda uma segunda hipótese:

---

\* Doutorando, Mestre (2015) e Especialista (2014) em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

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 de sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem. (SANTIAGO, 2002, p. 46).

O que ambas as hipóteses não alcançam – a de Benjamin e a de Santiago – é o fenômeno de narração ocorrido na *Trilogia da mão*, de Mário Cláudio, escritor português contemporâneo, pseudônimo de Rui Manuel Pinto Barbot Costa.

Compõem a *Trilogia* as “biografias” de três artistas portugueses que nasceram no período compreendido entre o final do século XIX e o início do século XX: o pintor Amadeo de Souza-Cardoso, a violoncelista Guilhermina Suggia, e a ceramista Rosa Ramalha. *Amadeo*, *Guilhermina* e *Rosa* foram lançados separadamente (1984 – a primeira edição –, 1986 e 1988, respectivamente) e depois reunidos em único volume em 1993.

O primeiro dos três romances foi lançado no mesmo ano em que saiu publicado o grande romance de José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, que incrivelmente perdeu o Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, maior prêmio literário de Portugal, para *Amadeo*, recebido com “estranhamento” pela crítica.

O crítico José-Augusto França, em recensão publicada na Revista Colóquio/Letras, da Fundação Calouste Gulbenkian, quando do lançamento do romance sobre o pintor, disse:

Não é, graças a Deus (pobre Amadeo!), um livro de história da arte, mas um livro que conta a própria história de quem a conta, pelo gosto fictício de a contar e descobrir. Um livro de memória que tem um pretexto e uma necessidade chamada Amadeo – do nome dum pintor que assim existiu e houve casa em Manhufe, Amarante. [...] Uma carta final, camiliana e muito entre-Douro-e-Minho (no tom que a língua penetrante, interior, do Autor, ao mesmo tempo simula e moderniza), cose o texto. Texto, por assim dizer, à procura de autor, com suas tantas personagens, ou em busca dum tema que foge, biografia-não-biografia dum herói ausente – dum homem somente, como diz Papi, amador irritado com críticos que lho tirem, à custa dos quadros que pintou. [...] Grave responsabilidade a deste retrato, decerto. E talvez, sobretudo, por causa da couve galega do fim. Por mim, melhor entendo (ousando ser um dos tais ou o tal crítico que irritava Papi) porquê lhe chamei, ainda agora, “o Português à força”... (FRANÇA, 1984, p. 84-85).

As ditas biografias, intituladas apenas com o primeiro nome de cada um dos artistas – o que propicia um efeito de certa “intimidade” com os “biografados” –, que, em oposição ao distanciamento proposto por Benjamin, quando lidas, mostram-se afastadas do conceito tradicional do gênero por excelência. Estas obras substituem a matéria “biografável” por uma pretensa restauração da vida das figuras públicas, históricas, imortalizadas pelo discurso.

Como assinala Teresa Cerdeira, “estamos diante da crise do romance ou de um romance em crise” (CERDEIRA, 2000, p. 116). Seus limites e sua identidade são questionados quando comparados às fronteiras “que separam o romance do diário, da biografia, da autobiografia” (Idem, p. 116).

Os romances parecem querer ocupar um lugar intermediário entre os gêneros. O corpo do texto e o *corpus* “biografável” resignam-se em permanecer entre história e ficção, entre fictício e imaginário, correspondendo a um jogo textual, em que as peças constitutivas do espaço do literário se movem em sentidos diversos, e permitindo ao narrador transformar-se em personagem, emaranhando-se no tecido textual, com exercício de seu duplo.

As três biografias são em si formas complementares de uma construção maior, com vozes narrativas e pontos de articulação distintos, que pela mão do Autor perpassam, unindo as pontas de um novelo que entremeia as histórias. Tais vozes, de maneira inequívoca, não raro são confundidas com o conceito de autor, mas são distintas deste ao diferir do estatuto ontológico e funcional de seus papéis. Podem ser entendidas como autor textual, entidade fictícia a quem cabe enunciar o discurso.

O semema narrador propicia uma discussão em que se deve levar “em consideração à diferença estrutural entre a enunciação, como relação sujeito-objeto, e a narração ficcional, como função” (HAMBURGER, 1975, p. 98) do termo. A utilização da expressão personificada é a que melhor se adequa em uma análise estrutural de uma obra narrativa. A pesquisadora alemã Käte Hamburger, em seu trabalho sobre *A lógica da criação literária*, assevera que “é a narração que melhor dá ou pode dar a impressão de ser feita por uma ‘pessoa’, que se relaciona não apenas com as pessoas criadas, mas também com o leitor.” (Idem, p. 98). A personificação do narrador é aparentemente evitada ao se colocar um “narrador fictício” em substituição à correlação entre a identidade biográfica e o autor. Diz ainda a pensadora que “não existe narrador fictício que, imaginado aparentemente, seria compreendido como uma projeção do autor, até como ‘um personagem criado pelo autor’ [...]. *Há somente autor narrativo e sua narração.*” (Ibidem, p.98, grifos da Autora).

Em franco diálogo com o pensamento de Michel Butor, Hamburger salienta ainda que “somente quando o autor narrativo realmente ‘cria’ um narrador, ou seja, um narrador em primeira pessoa da narração em primeira pessoa, pode-se considerá-lo um narrador” (HAMBURGER, 1975, p. 98), ainda que fictício. Butor explica esse fenômeno em seu livro *Repertório*:

Todos sabem que o romancista constrói suas personagens, queira ele ou não, saiba ou não, a partir de elementos de sua própria vida, que seus heróis são máscaras através das quais ele se conta e se sonha, que o leitor não é puramente passivo mas que ele reconstitui, a partir dos signos reunidos na página, uma visão ou uma aventura, usando também ele o material que está à sua disposição, isto é, sua própria memória, e que o sonho, ao qual ele assim chega, ilumina aquilo que lhe falta. (BUTOR, 1974, p. 48).

Nesse sentido, Ana Maria de Bulhões-Carvalho, em seu artigo “Procura-se um narrador”, identifica um duplo movimento de narração: enquanto Mário Cláudio

compõe os objetos de sua pesquisa – os três biografados –, ao mesmo tempo, ele desvenda ao leitor o próprio processo de elaboração discursiva. “Utiliza-se de um jogo de vozes entre sujeitos de enunciação e sujeitos de enunciado, que destrama o tecido da narrativa diante do leitor.” (BULHÕES-CARVALHO, 1995, p. 400).

O fato de as edições incluírem um agrupamento de fotos, reproduções de manuscritos e obras dos artistas, reforça o efeito de verossimilhança necessário à manutenção da “intenção dialógica”, de que fala Dalva Calvão, em artigo intitulado “Considerações sobre uma escrita habitada”, ao explicitar “a recomposição da maneira pela qual eles [cada artista] vivenciaram o trabalho estético, denunciando, no modo de criar, um modo de ser.” (CALVÃO, 2010, p. 30).

O efeito, em *Amadeo*, por exemplo, é reforçado com uma apurada técnica de apresentação dos acontecimentos por meio de fatos cronológicos, o que ora se apresenta em blocos textuais avalizados por uma personagem-testemunha do biógrafo (Papi) intradieético, ora impondo um protocolo diverso.

Nas palavras de Mário Cláudio, isso se evidencia quando:

A distribuição é, em relação a cada um dos livros, um processo diferente. No *Amadeo*, havia uma indecisão, às vezes, sobre o lugar em que um determinado parágrafo, ou excerto, se quisesse, ou fragmento, iria ficar colocado e deu-se no fim um trabalho de montagem em relação a isso. Tanto *Guilhermina* como *Rosa* foram trabalhos mais programados: sabia de véspera que tipo de parágrafo, ou conteúdo, é que eu iria escrever no dia seguinte e, assim, já não se deu a indecisão quanto aos lugares que correspondiam a cada um deles. O esforço de montagem foi muito menor. Não sei se isso terá sido muito benéfico ao livro... (CLÁUDIO, 1988 Apud RODRIGUES, 1998, p. 296).

A dúvida do escritor se deve à importância atribuída às qualidades especiais do texto literário, enfatizada por Antoine Compagnon como a “literariedade”, de que trata Roman Jakobson, e cujo efeito “é inversamente proporcional à ação atribuída à intenção do autor.” (COMPAGNON, 2003, p. 48). Os procedimentos que insistem nessas qualidades especiais conferem um papel contingente ao autor. A matéria polêmica aos olhos da teoria literária foi exaustivamente analisada pelo teórico francês que, divergente das conclusões aporéticas, propõe uma “terceira via”: “o leitor como critério de significação literária” (Ibidem, p.47).

O que se pode antecipar do resultado da leitura da *Trilogia* ou da leitura independente de cada um dos romances é que o leitor será a chave de leitura da obra. Sem dúvida, há uma interdependência entre as partes que enriquece o domínio de conhecimento acerca das personagens narradores que escrevem as biografias, bem como o resultado do trabalho de tais narradores, ou seja, o que seria, ou se supõe, seja a vida de cada um dos artistas. Orientado por uma “intenção lúdica implícita na construção” (2008, p. 47), Dalva Calvão, em extenso e completo capítulo a respeito dos narradores da *Trilogia*, em seu livro *Narrativa biográfica e outras artes*, enfatiza ainda que o leitor fará uso de sua liberdade para efetuar a leitura fragmentária que, durante o percurso dos três livros, conta as histórias das personagens narradores das biografias e das perso-

nagens que entorno delas circulam. O leitor acompanhará, portanto, de forma encadeada, os relatos que se alternam ora com as narrativas biográficas apresentadas em compasso poético, ora com romances em diálogo intratextual e sua dimensão crítica.

Ao especificar a diferença entre seu primeiro tríptico, formado por *Um verão assim* (1974), *As máscaras de sábado* (1976) e *Damascena* (1983), e a *Trilogia da mão*, Mário Cláudio acena com soluções encontradas, de modo consciente, para que a leitura seja aberta, aos saltos e acrônica, como o faz em *Rosa* (1988), na base de fitas gravadas, numeradas, de lado A e B, a que acrescenta notas. Em entrevista ao extinto semanário português *Tempo*, ele diz:

A minha preocupação é sempre construir um texto que forneça ao leitor várias possibilidades de estar, em termos que cada leitura funcione como releitura em relação ao autor e seja uma nova leitura de coisas já dadas [...]. Embora essa preocupação tenha existido, acho que, nesta trilogia, ela não foi tão marcada como terá sido na anterior. Aí a capacidade de manipulação é muito maior, justamente porque não há um personagem histórico, nem há necessidade de respeitar uma cronologia. (CLÁUDIO, 1988 Apud RODRIGUES, 1998, p. 295).

O leitor é surpreendido a todo instante por diferentes perspectivas e por diversos operadores narrativos que o conduzem a um intenso movimento que resulta no encontro das narrativas autônomas. É possível fazer a leitura, em separado, dos três romances que compõem a *Trilogia da mão*. Alguns aspectos mantêm certa autonomia em cada livro. A leitura individual esbarrará em dificuldades, que impedirão um entendimento mais abrangente. Certos detalhes só serão esclarecidos em *Rosa*, como se lê na carta final de Mário Cláudio a Álvaro. A dupla possibilidade de leitura é oriunda do duplo exercício que o leitor faz ao ler relatos diferenciados, ora acerca dos narradores das biografias, ora dos resultados do trabalho destes narradores, que constroem o fio condutor.

Em *Amadeo*, Papi e seu sobrinho Frederico, aristocratas decadentes do norte de Portugal, são as personagens principais que moram na propriedade da família em Santa Eufrásia de Goivos. A casa é o símbolo nostálgico do poder de outrora e das sombras e das sobras do passado. Papi, envelhecido e cocainômano, tenta escrever uma biografia do pintor Amadeo de Souza-Cardoso, recolhendo informações e tomando notas das pesquisas que efetua. Essas informações são conhecidas por meio de um diário redigido por Frederico que, além de se ocupar com tarefas administrativas, registra o cotidiano de suas vidas e, em particular, as atividades do tio biógrafo. Além disso, toma-se conhecimento de Gabriel, filho mais novo do caseiro que, com seu rosto de anjo e suas brincadeiras com os irmãos, de alguma maneira perturba Frederico; bem como do distante amigo Álvaro, com quem troca cartas e que demonstra profundo interesse pelo trabalho de Papi. Aliás, é Álvaro que, em carta destinada a Mário Cláudio, e apresentada ao final do livro, conta o destino das personagens. Como se vê, o autor Mário Cláudio desloca-se do plano extradiegético para o espaço diegético, passando à categoria de personagem. Nessa carta de Álvaro, fica-se sabendo da depressão em que se encontra Papi após a morte, de maneira acidental, de Frederico, causada por um tiro de

espingarda, supostamente, disparada por Gabriel. A carta ainda acompanha o que seriam as notas coligidas por Papi sobre Amadeo e o diário de Frederico, a fim de Mário Cláudio dar um destino, que melhor lhe aprouvesse, ao material. O que se supõe no jogo textual construído é que Mário Cláudio optou por publicar esse material, respondendo às expectativas de Álvaro.

De maneira geral, a narrativa biográfica produzida é entretecida com passagens da vida do pintor Amadeo de Souza-Cardoso, com sua vida social nos cafés de Lisboa e em Paris, onde se instala, e com descrições de alguns de seus quadros, que resultam em écfrases.

As écfrases são apresentadas em um grau maior de “picturalização” no romance. Elas ora reproduzem um efeito de metapicturalidade textual, quando se referem a quadros de Amadeo, ora são descrições do narrador suscetíveis de serem “traduzidas” em pinturas ou em outra arte visual. A pesquisadora da Universidade de Poitiers Liliane Louvel define-as como um modo híbrido entre narração e descrição, ocupando um espaço fronteiro, a que categoriza como hipotipose, “que narrativiza a referência diluída no pictural” (LOUVEL, 2012, p. 61). Do seu ponto de vista, “cabe ao olhar do leitor (ou do crítico) desvendar, com pertinência ou não, o pictural no texto” (Idem, p. 61).

A partir do segundo fragmento do segundo romance da *Trilogia*, ressurge Álvaro conversando com um interlocutor inominado sobre seu projeto de biografar a vida da violoncelista Guilhermina Suggia. Tal interlocutor será o autor de todas as notas que se alternam com os fragmentos da história da musicista, material de uma possível biografia. Essas notas, por vezes, referem-se às personagens de *Amadeo*. Da mesma forma, o projeto de Álvaro é mencionado por Frederico ainda no primeiro romance, quando, em uma de suas anotações do diário, relata: “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” (CLÁUDIO, 1984, p. 15).

As notas escritas, em *Guilhermina*, formam uma espécie de diário, como o fez Frederico em *Amadeo*, sem, no entanto, haver qualquer menção a lugares e datas que orientem o leitor. É desconhecida sua autoria, que só será esclarecida ao final de *Rosa*, quando será revelado ser Mário Cláudio tanto o responsável pelo diário como o interlocutor de Álvaro, a quem é transferido o material pesquisado. A importância destas notas é enorme, pois são elas que dão conta do projeto de pesquisa de Álvaro, de sua obsessão pela vida da violoncelista, de seu casamento com Priscila, da tentativa de investimento numa vida rural por que ambos optam, bem como o fracasso progressivo de tal experiência, e, por conta disso, da transferência, para o próprio narrador das notas, da responsabilidade em dar continuidade à biografia.

Por uma hora estive diante desse homem [...]. Abre então Álvaro a pasta, um maço retira cuidadosamente, em minhas mãos assenta o que declara ser a história inteira de Guilhermina Suggia [...]. Daqui o enxergo, também, ao manuseio que me foi entregue, no embrulho imenso de papel manteigueiro,

com o barbante que em toscos nós o estreita. Só Deus sabe se algum dia haverei de o publicar, sob meu nome ou de um outro, em vez desse, funesto, que o travo dos meses me acidulou. (CLÁUDIO, 1986, p. 113, 116-117)

No trecho acima, o leitor toma conhecimento de duas biografias sobre a violoncelista, uma “funesta” que se está a ler, e outra originária da pesquisa de Álvaro. Entretanto, fica a dúvida afinal quanto à autoria do que se acaba por ler.

O procedimento intratextual aparece, mais uma vez, em *Guilhermina*, quando personagens e fatos de *Amadeo* surgem no relato:

Vem Álvaro, novamente, numa carta extensa, noticiar desse Papi que muitos crêem, e eu com eles, civicamente defunto, fantasmático autor de umas notas sobre o pintor Amadeo, que circulam, no entanto, com diferente autoria. No auge da canícula lhe entrara pela casa, em seu terno de alpaca, carcomido dos vendavais do deserto desta vida, encostado a mais outro motorista, que ninguém sabe ao certo onde foi desencantar. [...] E ao sobrinho abatido se reporta como a criança que prevaricasse, de Álvaro esperando o favor de identificar seres e locais no maço de fotografias que transporta consigo. Timorata de estranhos, anda Priscila a espíá-los de longe, enquanto se lança Papi de monólogo em monólogo, a morte reconstituindo de Frederico, sobre ela congeminado uma outra efabulação. (CLÁUDIO, 1986, p. 98-99)

As notícias sobre Papi, que são apresentadas neste trecho, dão conta de que ele ainda está vivo e cada vez mais decrépito, além de ter sido condenado ao anonimato, quando o narrador afirma que é um “fantasmático autor de umas notas sobre o pintor Amadeo, que circulam [...] com diferente autoria”. De forma irônica, Mário Cláudio relativiza a questão autoral de sua própria produção, expondo o personagem Mário Cláudio como um apropriador do trabalho de Papi, sem indicar o crédito.

O romance se encerra de forma extremamente poética, quando a manifestação intersemiótica é encenada na transmutação da escrita literária em pauta musical, ensinando-se, como no Gênesis, as trevas que se fazem luz, a morte que se faz vida, o silêncio que se faz som. Experiência, que nas palavras de Teresa Cerdeira, se traduz:

Guilhermina é roubada a essa biografia de fogo-fátuo, com pretensões a reproduzir a vida, que fica para sempre lesada e calada, para surgir de uma escrita outra, exorcizar os demónios documentais para envejar pelas trilhas de uma pauta inaudita: a de uma biografia que recusa falar sobre, de fora ou de longe, ao constituir-se como romance. Romance de uma biografia que reinventa na escritura, com os farrapos e vestígios que o presente encena, uma história que não pretende resgatar a origem ou a ilusão referencial, mas aquela outra nascida da rasura inexorável de um tempo descontínuo que só enquanto ficção se recupera. (CERDEIRA, 2000, p. 124)

Em *Amadeo* e em *Guilhermina*, Papi, Frederico e Álvaro, além do amigo não nomeado, dão o tom do plano ficcional. Em *Rosa*, a eles se soma um casal de ingleses, Robert e Maud, que, hospedados na propriedade de Santa Eufrásia de Goivos, passam a coletar informações sobre a vida da ceramista, pelas bandas de Barcelos. Por meio do



romance que se delinea, essa tessitura incorpora elementos apresentados ao leitor como notas esparsas e descontínuas e com uma intencional ausência de uma sequência seja cronológica ou formal.

Álvaro dá a saber ao interlocutor inominado, e conseqüentemente ao leitor, através de conversa telefônica transcrita em fragmentos, detalhes dos acontecimentos de casa de Papi, na qual Gabriel, já adolescente, também inquieta os ingleses com seus mistérios e com sua figura de promessa.

Leva Gabriel, portanto, o torturado segredo, formulado em língua que ninguém traduz, que possui o condão de enfurecer os que com ele se cruzam, nos recessos da Casa de Santa Eufrásia de Goivos, reduzidos à impotência e ao absurdo que lhes competem. [...] E não se fatiga Álvaro de, outra vez e ao telefone, me explicar tudo isto, de como, para os ocasionais residentes, Robert e Maud, é o rapaz a prova da impenetrabilidade do que vieram decifrar, extraviada alma onde se oculta o vagido dos pinheirais. (CLÁUDIO, 1988, p. 47-48)

E é Gabriel, então, moço de caseiro, igual aos que conhece, há três gerações, provável matador de Frederico, que se imobiliza, num souto onde a água rumoreja, até que um melro subitamente cante, cante, cante, a anteceder o que vem, (CLÁUDIO, 1988, p. 55)

Álvaro passa a morar próximo a Santa Eufrásia de Goivos, pois Priscila sofre uma crise psíquica com misto de experiência mística e interesse pela obra de ceramista Rosa Ramalha, com longos períodos depressivos e de alheamento, principalmente, durante a gestação do primeiro filho do casal.

As atividades alternativas e terapêuticas de Priscila com barro, alusivas ao interesse por Rosa Ramalha, já se encontram em *Guilbermina*:

Sobrevive Priscila no que julga meritória campanha de reaver artesanatos, consultando os naturais, que dela se temem ou troçam, com a módica palavra retornam às perguntas que lhes põe. Tudo quer saber da grande ceramista, que por aqui uma tradição largou, mas de quem pouco falam, enquanto modela seus bonecos de barro [...]. (CLÁUDIO, 1986, p. 87)

É no segundo romance que a “grande ceramista” começa a ganhar forma e a constituir-se em corpo narrativo na biografia seguinte. *Rosa* edifica-se sobre fragmentos e dados dos romances anteriores, ao que parece, fechando um círculo entorno de Papi e da propriedade da família:

Alterou-se muito, desde quando, há anos, demos início a este relato, o teor daquela Casa de Santa Eufrásia de Goivos. Morto Frederico uma prolongada dispersão a caracteriza, com a rotina da domesticidade reduzida a um mínimo, a cansaça agrária recuada ao ponto quase zero de sua expressão. Agora é Papi a persistentemente sobreviver, emanação de um certo sangue esvaído que, com o abate ao sobrinho jovem, flui pelas escadas de pedra, entre o riso frouxo de uma vaga criança e o cheiro estontado a pólvora disparada [...]. E o mesmo Papi preside à história de três livros, quando a porta se escancara, avança Frederico, a recitar, numa troça sorridente, a decorada cronologia dos abades locais. (CLÁUDIO, 1988, p. 32-41)



O fantasma de Frederico está inserido entre diversos fragmentos biográficos sobre a violoncelista Guilhermina Suggia, na alusão à insônia de Álvaro, quando a voz do narrador repentinamente se levanta para desvelá-lo. Surge, então, vagueando no seguinte entrecho, sem qualquer menção à narrativa anterior a que os fatos pertencem:

Na vigília de Álvaro o cadáver de Frederico, com um trio de vespas zumbentes a inerte cabeça sobrevoando. Tem os braços e as pernas separados, como se no potro o massacrassem, um pó caliginoso as pálpebras lhe selando, o nódulo apodrecendo do orifício da bala. Caminha Gabriel, timorato e descalço, pelas tábuas nuas, com uma bouça de luz rarefeita à volta. (CLÁUDIO, 1986, p.92)

As informações aí contidas complementam a lacuna deixada em *Amadeo*, a respeito do acontecimento trágico com Frederico, mencionado ocasionalmente na carta de Álvaro a Mário Cláudio, ao final daquele romance. E conclui o narrador, com ingente poeticidade, a descrição:

Assim extinto, entre terreiro e casa, costuma Frederico o que lhe foi assinalado, fim de raça de escudeiros prováveis, com seu inventário de alforrias dúbias, prebendas, oratórios, vontade nenhuma de tudo principiar. Ecoará pelos pátios o disparo, até que se esvaia o corpo de arrefecimento, glicínias e vinhas, sardaniscas e aranhas de imediato a sua lida voltem. E, quando o encontrarem, por fim, a um gavetão haverão de correr, a dele extrair o linho, e nisso o ampararem na descida em que vai. (CLÁUDIO, 1986, p. 92)

Em *Rosa*, evidencia-se o projeto das três narrativas, da intenção da empresa biográfica e do jogo textual das identidades dos operadores narrativos, revelando-se e escondendo-se. Os relatos não biográficos unem as personagens que orbitam na *Trilogia da mão*, sem contudo extinguir a autonomia de cada uma das histórias de vida dos artistas.

Agora é Robert quem telefona a Álvaro Tavares de Castro, lhe pede informes da artista popular de São Martinho de Galegos. Promete prestar-lhos o segundo, com Priscila, sua mulher [...]. E confessa que o não espanta o telefonema, pois que seria de prever lembrasse alguém, ao inglês, um certo projeto de Álvaro, a par de uns outros quantos que esboçara, para jamais concretizar. Atrave-se a denunciar, mesmo, quanto se lhe afigura Papi obedecer a idêntico fatalismo, autor que fora de umas vaguíssimas notas sobre Amadeo se Souza-Cardoso, pintor, circulantes com diversa autoria, agora. E escrevera ele, também, Álvaro, a rebuscada história de Guilhermina Suggia, violoncelista, de que suspeitava se houvesse outro apropriado, entretanto [...]. (CLÁUDIO, 1988, p. 56)

A preservação das narrativas biográficas é obtida com manutenção, nos três romances, do narrador obsignador – aquele que testemunha e é indicado a assinar o testamento e apor-lhe seu selo: ou seja, Mário Cláudio. Ele exerce o papel fulcral na *Trilogia da mão*, possibilitando aos leitores a escolha entre a estratégia dialógica dos três trabalhos interdependentes, ou a relativa autonomia dos romances. Sua identidade é enfim revelada na carta destinada a Álvaro, ao final da biografia da ceramista. Nela dá-

-se a conhecer que a biografia de Rosa Ramalha é uma mistura de gravações de fitas feitas por Álvaro e de notas redigidas por Mário Cláudio, que conheceu Rosa, alternadas à transcrição dos relatos telefônicos mantidos com Álvaro. As informações foram coletadas por ambos, visto que tinham o projeto biográfico em comum. E, por fim, sugere a carta que Gabriel seja o autor mais indicado a escrever a biografia de Rosa Ramalha, dando a entender que ele é o representante do povo e de uma geração que não emigrou antes da Revolução dos Cravos.

Foram-se dizimando os campos à volta, para dar lugar às casa dos emigrantes regressados, em seus padrões que irritam muito menos que a estética melindrada dos intelectuais de data fresca, de supetão despertados para a herança cultural. E o que aí continha, se por um lado nos conquistava, por outro nos enchia de contrição, até descobrirmos agora que é um génio disperso, algemado mas liberto, que se anda esgotando na mesquinha contabilidade geral. Ai de nós, pois, vencidos! Ai de quantos dos nossos, com a passageira maioria, sistemática e sorridentemente, se apostaram em vencer-nos! Não chegou a tornar-se, por isso, o romance que concebêramos, nem mesmo 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. (CLÁUDIO, 1988, p. 120)

Cumpra, assim, Mário Cláudio a lógica da alegoria que, segundo Gilles Deleuze (1991, p. 191), é a figura, a inscrição e a assinatura.

**Resumo:** No presente ensaio são analisadas as estruturas narrativas empregadas por Mário Cláudio em *Trilogia da mão*, cuja singularidade do(s) narrador(es), presentes nas obras que a compõe, destaca-se pela utilização de recursos intersemióticos e de procedimentos discursivos polifônicos.

**Abstract:** *This essay analyzes the narrative structures employed by Mario Claudio in Trilogia da mão, whose uniqueness of the narrators, in the works that compose the trilogy, stand out the use of intersemiotic relations and polyphonic discursive procedures.*

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. “Procura-se um narrador (Mário Cláudio e a desqualificação da biografia)”, in: CERDEIRA, Teresa; SANTOS, Gilda; SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Orgs.). *Cleonice clara em sua geração*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995. p. 400-403.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates, 103)
- CALVÃO, Dalva. “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, Niterói, v. 3, n. 5, p. 29-44, nov. 2010. Disponível em: <[http://www.uff.br/revistaabril/revista-05/002\\_dalva%20calvao.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista-05/002_dalva%20calvao.pdf)>. Acesso em: 30 abr. 2014.

- \_\_\_\_\_. *Narrativa biográfica e outras artes*. Reflexões sobre a escrita literária e criação estética na *Trilogia da mão*, de Mário Cláudio. Niterói: Editora da UFF, 2008.
- CERDEIRA, Teresa. *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.
- CLÁUDIO, Mário. [“Sou incapaz de desinventar uma vida”]. Entrevista concedida a Rui Lagartinho. *Público*, Ipsilon, Livros, Lisboa, 29 jun. 2011. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=288369>>. Acesso em: 30 abr. 2014.
- \_\_\_\_\_. *Rosa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988. (Biblioteca de Autores Portugueses)
- \_\_\_\_\_. *Guilhermina*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986. (Biblioteca de Autores Portugueses)
- \_\_\_\_\_. *Amadeo*. 2.ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. (Biblioteca de Autores Portugueses)
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 2.reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Humanitas)
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 4 ed. Campinas: Papyrus, 1991.
- FRANÇA, José-Augusto. “Recensão crítica a Amadeo, de Mário Cláudio”. *Revista Colóquio/Letras*, n. 81, p. 84-85, set. 1984. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=81&p=84&o=p>>. Acesso em 30 abr. 2014.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Estudos, 14)
- LOUVEL, Liliane. “Nuanças do pictural”. Trad. Márcia Arbex, in: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 47-69. (Humanitas)
- RODRIGUES, Ernesto. “Mário Cláudio: terceiro tríptico romanesco”. *Revista Colóquio/Letras*, n. 147/148, p. 293-298, jan. 1998. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=147&p=293&o=p>>. Acesso em 30 abr. 2014.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.