

DE LEQUES E VIRAVENTOS:
METÁFORA E MONTAGEM EM DOIS ROMANCES
DE MÁRIO CLÁUDIO

Mônica Genelhu Fagundes*

Os objetos do título dão a pista, mas vou já esclarecer, para os que o não adivinharam, que os dois romances a que faço referência são *Amadeo* e *Gêmeos*. Muito já vai dito sobre um e outro, isoladamente ou em par. Prestam-se belamente às comparações. São ambas histórias de composição de biografias, assim mesmo, em planos superpostos, a deixar feia minha frase de explicação. A história (ficcionalizada, fique sabido desde já) da vida de dois pintores – Amadeo de Souza Cardoso e Francisco de Goya y Lucientes – constitui um deles. Em outro, intercalado ao primeiro em blocos de texto, vai-se acompanhando o processo difícil de elaboração destas biografias por seus autores. Em *Amadeo*, há ainda um terceiro plano, mais externo à narrativa, que, de certo modo, ajuda a ordenar os seus fragmentos, mais soltos em *Gêmeos*.

Mesmo breves, estas explicações já apontam uma série de paralelos temáticos e estruturais entre os romances, matéria para muito propósito comparatista. O que me ocupa aqui é mais uma destas coincidências: a presença, em cada um dos livros, de um objeto específico que, enquanto elemento referencial, mas investido de carga simbólica, vai-se disseminando pelo discurso romanesco, operando a articulação de seus planos e contribuindo para a configuração de seu sentido. Em *Amadeo*, este objeto será o viravento; em *Gêmeos*, o leque. São as chaves de leitura que elejo.

.....

É no gouache “Expositions Mouvantes. Corporation Nouvelle”, de Amadeo de Souza-Cardoso, que Mário Cláudio vai buscar a imagem do viravento. E como na pintura, também no romance ela se multiplica em formas, expandindo-se ao modo de uma metáfora *filée*:

Um odor de estrume, de rocha moída e molhada, pairava muito lento sobre o rosto do menino que, recostado ao tronco de um plátano, fazia girar a sopro um viravento de papel-de-lustro. E no centro da vida a Casa se plantava, com todas as ventanas escancaradas para a rosa-dos-ventos (A, p. 14)

Este quadro – a ambiguidade da expressão é proposital – parece fundar emblematicamente não apenas a vida de Amadeo, como elaborada no romance, e sua arte, mas a narrativa mesma de Mário Cláudio. Numa paisagem definida por índices de

¹ Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

paralisa e deterioração, o viravento, feito girar pelo menino com um sopro demiúrgico, inscreve o movimento. E o brinquedo infantil consoma-se, na transposição da pintura para a escrita, como máquina do mundo: modelo em miniatura de um universo artístico e romanesco de que uma mitificada Casa de Manhufe – a casa da infância de Amadeo – é o centro, e a rosa-dos-ventos, o esquema.

A imagem retorna diversas vezes ao longo do romance, nunca exatamente igual, ordenando-se de forma diversa os signos que a compõem, como se a alegoria que ela passa a constituir se apropriasse do dinamismo de seus elementos, em variações derivadas do original. Como memória involuntária obsedante, motivo de fundo a transformar-se em princípio estético, foco ordenador da vertigem que será a expressão madura de Amadeo, pontua a infância, a juventude, o tempo de formação do futuro pintor e define em cor, forma e jogo mutável de perspectivas a sua arte cubista:

é como grande manancial que verá o casarão de Manhufe, a ele sempre voltando o rosto. O poliedro de telhados e janelas, quartos e corredores onde fica dormente uma sina individual, escancara-se-lhe de longe a todos os quadrantes, pertinaz viravento de papel-de-lustro que nos sonhos mais descontraídos sempre o visitará.” (A, p. 42)

Não escapará aqui o elemento de fatalidade associado a esta Casa-viravento. Memória reatualizada a cada novo presente, alinhando os passos da vida do pintor, a imagem determina também, rosa-dos-ventos que é, o horizonte de suas expectativas, o que de utópico move sua pintura, aquilo que ele deseja, mas não pode conquistar, infinito vedado ao homem que não pode alcançar além dos limites da sua finitude.

E nada é consistente do que urgia fosse dito, os nevoeiros do Marão mais e mais se acumulam numa espessura de ectoplasmas onde os contornos se dissipam e os tons vêm a morrer. Além deles, reinará o amor, trabalho outro, esgotado todavia a cada novo minuto, seixo triturado pela marcha dos anos, eterno, miniatural viravento que apontasse o norte irrealizável.” (A, p.107)

E na cena da morte do pintor, num momento alucinatório e revelador, mais uma vez ele se apresenta: “o longínquo viravento colorido, minúsculo, se lhe materializa com o tempo inteiro em suas hélices rápidas, dos vindimadores de Manhufe às ninfas da Rue Bara, dália de luz sem peso nem limite” (A, p. 111). Na imagem se inscreve, assim, todo o tempo de vida de Amadeo, e a sua morte.

Virá daí talvez a obsessão que o biógrafo do pintor tem pelo objeto. Afinal, não se pode esquecer que, se a todo momento o viravento vai ser retomado no relato biográfico, é pela escritura de Papi que isto se dá. A vida de Amadeo como a conhecemos e interpretamos lendo o romance de Mário Cláudio é toda ela construção desta escritura, que confessa seu desvio ficcional: “*Amadeo* cada vez mais ameaça ser romance” (A, p. 75) – previne Papi ao sobrinho Frederico; e é surpreendida como mascaramento autobiográfico: “Este meu tio Papi pretende justificar-se.” – escreve Frederico em seu diário, e continua:

A vida apenas se lhe torna inteligível pela 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, p.15)

Neste metafórico “pequeno tesouro cintilante” confundem-se, como referências possíveis, o viravento de papel-de-lustro, o Amadeo cuja vida Papi se desespera por reconstruir e o próprio Papi, que, qual Proust enviesado, elege como nova *madeleine* o viravento, e tenta, pela memória de um outro, redescobrir o sentido de si mesmo. Articulam-se, assim, por meio deste signo, os diferentes planos da narrativa. Uma outra passagem do diário de Frederico o confirmará:

o vento que lhe sopra contra o rosto não vem de norte nem de sul, nem de leste nem de oeste, chama-se Amadeo, nasce da funda cisterna que lhe mora no peito. Assiste-se a esse homem que conta o percurso de outro homem, como se por nós falasse dele próprio e de cada um de nós. Ao fim da tarde, com as gelosias do casarão escancaradas e as bambinelas flutuando na aragem da Primavera quente, uma poeirada vai lentamente assentando sobre as coisas imóveis. (A, p.20)

Engrenam-se assim, pelo discurso de Frederico, o pintor e seu biógrafo como hélices de um mesmo viravento, que se vai revelar metáfora estrutural do romance de Mário Cláudio. Ajustam-se as dobras do origami e fecha-se o ciclo do seu giro. O discurso de Frederico se curva sobre a pesquisa de Papi, a pesquisa de Papi se lança sobre a pintura de Amadeo. O sopro com que Amadeo fizera girar o viravento é o vento que sopra contra o rosto de Papi e entra por janelas escancaradas: não mais as da Casa de Manhufe, mas as da quinta de Santa Eufrásia de Goivos, onde vivem o biógrafo e seu sobrinho mais de sessenta anos depois da morte de Amadeo, para fazer ali assentar, sobre coisas outras, mas ainda imóveis, uma poeira há muito levantada.

Deste modo, o viravento, que já incorporara simbolicamente a trajetória biográfica de Amadeo, inscreve no círculo de sua figuração alegórica o percurso da história. O pintor e sua família, nas primeiras décadas do século XX, representam o tempo de uma aristocracia há muito e ainda no poder, fossilizada como era aquela paisagem em que o menino se recostava na solidez de um plátano, sentindo pairar em torno uma atmosfera de estagnação. Na inocência de sua brincadeira, porém, pusera ele o mundo em movimento, como depois sua arte efetivamente teria de fazer, para representar uma realidade em transformação. Nos tempos pós-revolucionários de Papi e Frederico, primeiros anos da década de oitenta, a decadência da aristocracia é inegável, como metonimicamente indicam o ócio dos donos da Quinta de Santa Eufrásia de Goivos – contraposto à atividade de seus empregados –, o sentimento de impotência e frustração de Papi, que recorre à cocaína para escapar à realidade, a falta de perspectivas de Frederico, a poeirada que vai-se assentando sobre uma imobilidade já insuportável.

Neste contexto, é mais uma vez nas mãos de uma criança que surgirá o viravento, símbolo de vida e de morte, já se sabe, mas também de utopia: “eterno, miniatural viravento que apontasse o norte irrealizável”. Das mãos de Amadeo ele passa às de

Gabriel, o filho mais novo do caseiro da quinta. E o que fora prenúncio de uma revolução em arte será agora confirmação de uma revolução histórica.

É através de um paratexto fictício – uma carta de Álvaro, amigo de Frederico, a um certo senhor Mário Cláudio – que o leitor vai ser informado sobre a morte do sobrinho de Papi com um tiro de sua própria arma, disparada por Gabriel. A versão da polícia, de trágico acidente, sustenta-se mal diante dos indícios deixados pelo diário de Frederico, onde ele registrara seu incômodo com o comportamento do filho do caseiro, que parecia tê-lo sob um escrutínio invasivo e amedrontador. Espelhando, assim, embora muito mais afrontosamente, a vigilância que Frederico exercia em relação ao tio, Gabriel se torna a quarta hélice do viravento em que se monta a trama do romance, que com ele se encerrará, permanecendo, porém, conforme o objeto que lhe serve de paradigma, em suspensão e ameaça de giro.

Cabe a Álvaro o relato desta última visão da Quinta:

Quando, deixando a casa para retomar o carro, olhei para trás, vi especado no meio do terreiro o pequeno Gabriel, fixando-me com os olhos enormes, inocentes e líquidos. Tinha na mão, como que esquecido, um viravento de papel-de-lustro. (A, p.115)

Não digo mais para não estragar o efeito, tão bem conseguido. Passemos aos leques.

Os primeiros que surgem em *Gêmeos*, já na segunda página do romance, parecem cumprir a princípio a simples função de elementos de “cor local”. O biógrafo de Goya, um nosso contemporâneo que chega a Madri para estudar as obras do pintor no Museu do Prado, encontra os objetos em

lojas sobreviventes do pífio comércio que cederá lugar às grandes superfícies, e que propunham ainda aos turistas (...) os leques onde se representavam cenas do baile de tablado, reivindicados pelas pré-adolescentes como primeiro sinal do acesso às funções da feminilidade. (G, p.12.)

A menção não é, todavia, aleatória. O leque é apresentado como ruína, no sentido benjaminiano do termo – resquício dessacralizado do passado, caído em desuso e transformado em mero souvenir pitoresco no presente; seu sentido original é, porém, recuperado pelo texto: constitui um índice de feminilidade, signo de amadurecimento da menina que passa a mulher, deixando os brinquedos pelos jogos de sedução.

A partir da segunda metade do século XVIII e sobretudo no século XIX, justamente a época em que vive Goya, o leque se torna um dos ornamentos mais usados pelas damas da aristocracia e da burguesia em ascensão. É um adereço muito apropriado para o jogo de mostrar e esconder que caracterizava a indumentária e o comportamento das mulheres jovens da época, que, movidas pela necessidade (mais do que desejo, muitas vezes) de conquistar um marido, mas tendo de se manter obedientes à rigidez moral daquela sociedade, precisavam conciliar a arte de seduzir com as regras de etiqueta, desenvolvendo, como explica Gilda de Mello e Souza, “uma curiosa técnica de avanços e recuos, de entregas parciais, um se dar se negando, que é a essência da

coquetterie” (Souza, 1987, p. 92). Além disso, o leque era um meio de comunicação muito eficiente entre namorados, tendo-se criado um código baseado nos seus movimentos, todos, portanto, calculados e impregnados de sentido: uma “caligrafia dos gestos” (SOUZA, 1987, p. 104) que mulheres condenadas a uma existência bloqueada tiveram de criar como meio possível de expressão.

Restituído a sua época e a estes valores o leque ressurgirá em *Gêmeos* nas mãos de Rosarito, a filha da amante de Dom Francisco (como Goya será sempre referido na narrativa de Mário Cláudio). No início da trama, ela é ainda uma menina que, sem muito jeito, numa feminilidade de faz-de-conta, ensaia o papel de futura mulher: “revelava-se ela prontíssima a imitar os adultos (...) ora se botava a abanar um leque com os requebros que supunha ser da mais alta elegância.” (G, p.22)

É de Dom Francisco, narrador em primeira pessoa de um discurso que simula o autobiográfico, esta colocação. Entre o pintor e a menina se estabelece uma complexa relação, que oscila entre amor e ódio, desejo e repressão, obsessão e desprezo, oposições condicionadas pelos pólos que as personagens ocupam na narrativa, sintetizados na pergunta retórica de Dom Francisco: “Que pode porém um velho diante da juventude que desabrocha?” (G, p. 38). Observado muito de perto pelo pintor, este desabrochar de Rosarito será precisamente o aprendizado de uma gestualidade de sedução, acompanhado do amadurecimento sexual, que se vão representar no romance por meio do leque e de uma linguagem que parece ser nele inspirada, não pelo simples resgate do código tradicional do século XIX – esconder os olhos com a folha do leque para declarar-se apaixonada, abri-lo e fechá-lo para dar adeus e etc. –, mas por meio de artificioso trabalho discursivo que, com uma textualidade indicial e de sugestão analógica, vai criando uma mensagem em que se decifra o erotismo, pelo menos na percepção de Dom Francisco.

Rosarito ia crescendo com os ademanos que a transformavam em uma apreensão mais diante da minha vista cansada. Escapando-se-me à vigilância, iludindo a mãe com uma obediência fictícia, entregava-se à expansão dos sentidos que se lhe adivinhavam pelos meneios de criança obstinada no cumprimento da própria vontade. E não se lhe tornando declarada a rebeldia, a verdade é que se lhe ia denunciando ela no trejeito da boca, na agitação dos dedos, na demora com que deixava cair as pálpebras de pestanas longas. Eu sentia-me crucificado em semelhantes desmandos, impotente para lhes dar cobro, fascinado pela observação que empreendia. (...) logo se suspendia, e desvencilhava-se das meias de renda, e expunha os pés ao sol, e estirava-se com o orvalhinho de suor que lhe perlava a fronte. (G, p.33)

Sem que o leque seja efetivamente referido nesta passagem, uma série de palavras utilizadas na descrição dos modos de Rosarito parecem referir-se ao seu manejo. Assim os ademanos, os meneios, os trejeitos e a agitação, o “cair das pálpebras de pestanas longas”, e o suspender-se, o desvencilhar-se de renda, o expor-se e o estirar-se. O fragmento como um todo se torna, portanto, o flagrante de um grande ato de sedução dissimulada, codificada em escritura e gestualidade.

Será interessante observar uma outra cena do romance em que ocorre processo diverso, porém paralelo. Trata-se de uma encenação do gestual de secreta comunicação que as mulheres costumavam exercitar com o leque em que, no entanto, o instrumento tradicio-

nal é substituído por um outro, inusitado: o cãozinho Dom Beltrán, acolhido por Dom Francisco e Rosarito, que “transigia em partilhar uma tácita comunidade de ternura, sempre que afagava o animal, olhando-me em simultâneo com óbvia complicidade” (G, p.52).

Da sugestividade de palavras e deste jogo como de catacrese, em que se troca leque por cão, torna o romance ao objeto de fato. Cada vez mais obcecado por Rosarito, Dom Francisco passa a segui-la, e supostamente a surpreende em jogos eróticos – que envolvem trocas pecuniárias – com homens desconhecidos. Não é possível saber se os encontros de fato ocorrem ou se são delírios do pintor, cuja mente vai progressivamente se deteriorando, pela velhice e pelo tormento da obsessão pela enteada. A referência reiterada à mesma imagem de uma Rosarito que se desnuda para um homem que urina de costas com as calças arriadas – arremedo ekphrástico de um quadro de Goya – na descrição do que seriam eventos diversos parece sustentar a hipótese de serem eles frutos da fantasia atormentada do pintor. Reais ou imaginários, porém, estes episódios o levam ao desespero e a punir Rosarito, que se afasta do padastro. Depois de semanas de separação, em que o pintor “dilacerava-[se] de saudade”, ele a vê novamente:

Encostada ao murinho do espelho de água, agitava ela um leque que eu lhe oferecera como prenda pelos seus sete anos de idade. (...) Na folha de bom papel, suportada por palhetas de marfim com gravações a ouro, pintara eu um macho esguio, de colete de seda azul-celeste e de calção de veludo verde, inclinado para uma jovem timorata, a quem oferecia um copo meio cheio de vinho. Suspeitavam-lhe as feições iguaizinhas às do desconhecido do canavial do rio, de testa como ele cingida por um lenço de chita, como ele afastando as pernas de rufião. E não se cansava Rosarito de pressurosamente se abanar.” (G, p.40)

A cena galante que decora o leque, ironicamente criado e presenteado a Rosarito pelo próprio Dom Francisco, tem sua inocência de convencional idílio minada pela realidade em que se insere o objeto. À imagem da moça acanhada da pintura decorativa, sobrepõe-se a de uma ousada Rosarito, sedutora que se entrega a experiências eróticas pervertidas; e o rapaz cortês que respeitosa e oferecia vinho à jovem metamorfoseava-se no rufião da visão obsedante. A atmosfera plácida, de *locus amoenus*, com que se abre o fragmento é insuflada de uma carga erótica transgressora, que desequilibra sua serenidade de quadro bucólico e vai repercutir sobre Rosarito – ou sobre Rosarito como percebida por Dom Francisco –, que “não se cansava de pressurosamente se abanar.”

Quando se consuma o enlace aí prenunciado, é mais uma vez com um discurso de sugestão e plasticidade que a cena é introduzida. Como ritual muito ensaiado, e afinal representado diante de Dom Francisco, o episódio tem todos os elementos, agora conscientes, de um ato de sedução: a atração, o convite, o disfarce: “O macho, tendo-a avistado, quando a douda emergia da orla das giestas desabrochadas, foi caminhando em sua direcção. Mas a rapariga prosseguira como se o não visse, permitindo que arrastassem pela areia as fitas do chapéu de palha que retirara.” (G, p.92-3)

E no momento crucial em que se passa do seduzir ao entregar-se, o leque se insinua, tendo já cumprido seu papel, como imagem que se dissipa no eco de frouxas analogias – mas com força mítica – em indícios de vento e vôo: “Quedaram-se enfim face a face, estendeu o rapaz a mão direita, afastou-lhe do rosto o cabelo que o vento

espalhara. E passou uma cegonha, e eis que lhe seguiram ambos o vôo com o olhar.” (G, p.93) Diz a lenda que Eros teria inventado o leque, roubando uma asa de Zéfiro para presentear a Psiqué. Mário Cláudio relê o mito, lembrando o poder fálico e fecundador dos ventos personificados por Zéfiro, também representado no vôo da cegonha (e não será aleatória a escolha da ave) que, pela anedota etimológica e pela plasticidade, se associará ao abanar do leque.

Esta força erótica que ele representa é no romance meio de afirmação de Rosarito. Apresentada pelo discurso de Dom Francisco, ela é uma *belle dame sans merci* em formação, a sedutora que o enleia em tentações e o castiga cruelmente, qual a Judite bíblica, personagem de uma pintura de Goya que Mário Cláudio relê. A jovem finge ceder à sedução do General Holofernes para então cortar-lhe a cabeça com um alfange. A conotação fálica do instrumento é explicitada no texto de Mário Cláudio (“Levantava então Judite o alfange de degolar os borregos, e fazia-se tudo de treva, e apenas o lume ardia, arfando como um moribundo.” G, p. 45-6), como já o era na pintura de Goya, em que, curiosamente, a imagem da algoz erguendo a faca muito se assemelha à de uma moça empunhando seu leque fechado, pose recorrente em gravuras e telas do artista. Essa contaminação de visualidade revela a força e o perigo que o feminino representa, e que se insinua insidiosamente num frágil leque – que pode ser fatal como uma lâmina.

Talvez *femme fatale*, por outro lado, Rosarito é uma criança – mais grave: uma menina – que tenta se estabelecer num ambiente hostil e, ao menos provisoriamente, subverte seus valores, suas regras, a hierarquia que impõe. Não será fora de propósito aproximá-la do pequeno Amadeo e de Gabriel; ela com seu leque, eles com seu viravento: um ornamento de mulheres submissas e um brinquedo infantil feitos signos de poder e armas de revolução.

No final de *Gêmeos*, porém, é Dom Francisco que abana um leque, tentando tornar mais confortáveis os últimos momentos de vida do cachorrinho Dom Beltrán. Vinga-se assim de Rosarito, talvez, e o objeto emblemático termina, como em *Amadeo*, nas mãos daquele que parecia – mas apenas parecia, será preciso lembrar – mais fraco. Não há estes absolutos nas narrativas de Mário Cláudio: fracos e fortes, bons e maus, inocentes e culpados – só a arte, que pode representar estes pólos, suas zonas intermediárias, suas oscilações, só ela é aí absoluta. Pintado na folha desse último leque está “o concerto de flauta com que atrai Orfeu os animais benfazejos da Terra” (G, p.111): o emblema do artista e de seu prodígio. Como com o viravento de Amadeo, é das potencialidades da arte que aí se trata: seu pendor para a utopia, seu poder de sedução, de transformação. Sutil, a disfarçar-se em formas de aparente inocência e beleza: instrumentos de um trabalho invisível, que repercute porém sobre todas as coisas, como o agitar de um leque e o girar de um viravento movem os ares.

Resumo: As personagens de *Gêmeos* (2004) abrem os folhos de seus leques para compor o cenário espanhol dos últimos anos da vida de Goya diante do olhar de um estudioso de arte nosso contemporâneo. Em *Amadeo* (1984), giram viraventos de papel lustro engatando em dobras e vertigem de circularidade os

tempos de invenção modernista de Amadeo de Souza Cardoso e o mundo de seu biógrafo no início dos anos oitenta. Atendendo para estes signos do leque e do viravento, que – nada inocentemente – surgem repetidas vezes ao longo de um e outro romance de Mário Cláudio, propomos desvendar o sentido metafórico e a função estrutural que assumem na montagem das obras do escritor português.

Palavras-chave: Mário Cláudio; Relações Interartes; Montagem; Metáfora.

Abstract: *In Gêmeos (2004) the characters open the ruffles of their fans to compose*

the Spanish scene of Goya's late years before the eyes of a scholar from our days. In Amadeo (1984), gloss paper pinwheels engage in folds and dazzling circularity the times of Amadeo de Souza Cardoso and his modernist invention, and the world of his biographer in the early eighties. Paying attention to these signs – the fan and the pinwheel – that appear repeatedly on these novels by Mário Cláudio, we propose to unravel the metaphorical sense and the structural function they assume in the editing of the works by this Portuguese writer.

Keywords: *Mário Cláudio; Interart relations; Editing; Metaphor.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Maria Theresa Abelha. Na “Trilogia das mãos”, um perfil da mulher portuguesa. In: *Cader-nos do Terceiro Encontro Nacional Mulher e Literatura*, n. 1. Florianópolis, outubro de 1989.
- _____. Amadeo: cor e palavra em contágio. In: *Boletim do Sepesp*, v. 3. Rio de Janeiro, 1990. P. 109-128.
- _____. “Quem escreve se descreve: uma apresentação de Mário Cláudio”. In: *Boletim do Sepesp*, v. 5. Rio de Janeiro, 1993. p. 127-141.
- _____. Moderno e Pós-Moderno em diálogo na literatura portuguesa. In: *Léguas e meia*. Revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana: UEFS, n. 1, 2002. p. 162-173.
- _____. *Gêmeos*, de Mário Cláudio: a morte em retrato. Texto apresentado no III Simpósio “As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas”, realizado na PUC – Minas, de 13 a 16 de março de 2007 (ainda sem publicação).
- CALVÃO, Dalva. [Recensão crítica a] *Gêmeos*, de Mário Cláudio. In: *Metamorfozes*. n. 7. Revista da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros/UFRJ. Lisboa: Caminho, 2006.
- _____. Considerações sobre uma escrita habitada. In: *Abril*. Revista do NEPA/UFF. v. 3, n. 5. Niterói, abril de 2010. p. 29-44.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. Um pintor e dois olhares. Amadeo entre Almada e Mário Cláudio. In: *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000. p. 124-136.
- CLÁUDIO, Mário. *Amadeo*. 2.ed. Lisboa: INCM, 1985.
- _____. *Gêmeos*. 2.ed. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra*. Leibniz e o Barroco. Trad. Luiz Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.
- HUGHES, Robert. *Goya*. Trad. Tucá Magalhães. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas*. A moda no século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.