

Entre palavra e imagem: *Gêmeos*, de Mário Cláudio

Loiana Leal Pavlichenko

UFF/2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Entre palavra e imagem: *Gêmeos*, de Mário Cláudio

por:

Loiana Leal Pavlichenko

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa apresentada à Coordenação do Curso de Pós- Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Orientadora: Professora Doutora Dalva Calvão

UFF – Universidade Federal Fluminense

Faculdade de Letras

Niterói, 1º semestre de 2008

BANCA EXAMINADORA:

Professora Doutora Dalva Calvão (Orientadora – UFF)

Professora Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva (UFRJ)

Professor Doutor Silvio Renato Jorge (UFF)

SUPLENTE:

Professora Doutora Luci Ruas (UFRJ)

Professor Doutora Ida Ferreira Alves (UFF)

Defendida a dissertação:

Conceito: _____

Em: ____/____/____.

Para o

Professor José Carlos Barcellos,

grande mestre e incentivador.

AGRADECIMENTOS

A Dalva Calvão, pelo carinho e cuidado com que iluminou minhas andanças pelas veredas da Literatura Portuguesa, pela prudência e interesse que dedicou a mim e à orientação desse trabalho, compartilhando sempre o conhecimento e o prazer pelo texto.

Aos professores Silvio Renato Jorge e Ida Alves, pelo trabalho diligente que desempenham, indicando possibilidades e apontando caminhos.

A professora Leonila Murinelly, por ter despertado em mim o desejo de dedicar minha carreira à Literatura.

Aos meus pais, Francisco Juceildo Leal e Vânia Maria Leal, por terem, antes de tudo, me ensinado a ler e escrever, e dessa forma terem me apresentando ao maravilhoso mundo da ficção.

As minhas irmãs, Samasse e Raïtsa, pela compreensão e apoio que me concederam.

Aos amigos Luana Antunes e Otávio Meloni, companheiros de jornada, meus interlocutores e incentivadores, que junto comigo cumpriram este percurso e confiaram na minha capacidade para concluir essa etapa.

SINOPSE

Estudo de *Gêmeos*, de Mário Cláudio. Discussão sobre alguns procedimentos estruturais da narrativa, a saber: a estratégia de despistamento, o lugar do narrador e composição de personagens e vozes narrativas segundo jogo especular. Reflexões sobre o diálogo entre a letra e a imagem presente no romance, sobre alguns procedimentos que inserem o romance entre os objetos de arte considerados neobarrocos e sobre a dimensão crítica da escrita do autor.

RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo desenvolver algumas reflexões sobre a dimensão crítica da escrita do autor português Mário Cláudio a partir do estudo do romance *Gêmeos*. Para tal, serão levados em conta alguns procedimentos estruturais da narrativa como a estratégia de despistamento elaborada por meio das vozes narrativas e a composição das mesmas segundo um jogo especular, bem como a organização das personagens segundo este mesmo jogo através do qual também se tece o diálogo entre a palavra e a imagem, ou seja, entre o texto de Mário Cláudio e a pintura de Goya. Da mesma forma, analisar-se-á a maneira pela qual determinados procedimentos estéticos empregados pelo autor, como a fragmentação, a citação, a perversão e a distorção de discursos coadunam-se de forma que se possa inserir o romance entre os objetos de arte considerados neobarrocos. Todo o trabalho de análise desenvolver-se-á no sentido de demonstrar que, antes de tudo, *Gêmeos* se oferece como um espaço de reflexão sobre o fazer estético.

ABSTRACT

The main objective of this work is to reflect about the critical dimension of Mário Cláudio's writing from the study of his novel, *Gêmeos*. For such, some structural procedures will be taken into consideration, such as: the strategy of deception elaborated by means of the narrative voices and the composition of these, as well as the one of the characters, as a specular disposal through which also weaves the dialogue between the word and the image, or either, between Mário Cláudio's writing and Goya's painting. In the same way, it will be analyzed how some aesthetic procedures used by the author, such as the spalling, the citation, the perversion and the distortion of speeches are combined, thus the novel may be placed among the objects of art that are considered as neo-baroque. All the analysis will be developed in order to demonstrate that *Gêmeos* discloses itself as a space where reflections about aesthetic activity are developed.

Sumário

1. Introdução	1
2. O jogo especular narrativo: a estratégia	7
2.1 - As fronteiras entre o real e o ficcional: narradores que se desorganizam	7
2.1.1 – Por que despistar o leitor?	16
2.1.2 – O narrador pós-moderno em <i>Gêmeos</i>	21
2.2 – A constelação de <i>Gêmeos</i> : D. Francisco e os seus duplos	26
2.2.1 – Eu e o outro: Castor e Pólux	33
2.2.2 – Eu e os outros: mais cinco estrelas da constelação de <i>Gêmeos</i>	44
2.3 – A morte do autor?	57
2.3.1 – Como morre o autor?	59
2.3.2 – Onde está Mário Cláudio?	63
3. A palavra de Mário Cláudio e a pintura de Goya: processos de criação	67

3.1 – A percepção da arte e o romance como espaço da multiplicidade:	
a palavra e a pintura	67
3.1.1 – Relações interartes: algumas considerações sobre a diluição das fronteiras entre literatura e pintura	69
3.1.2 – A palavra de Mário Cláudio e as imagens de Goya: a literatura recria a pintura	80
3.2 – As configurações neobarrocas em <i>Gêmeos</i>	105
3.2.1 – Pormenor e Fragmento	110
3.2.2 – Desordem e Caos.....	138
3.2.3 – Nó e Labirinto.....	147
3.2.4 – Distorção e Perversão.....	155
4. Conclusão	165
5. Anexos	170
6. Bibliografia	191

Cada livro que vale alguma coisa joga com o leitor. Boa leitura seria aquela que adivinha as regras do jogo, que as observa, e sem violência se acomoda a elas.

Theodor Adorno

O escritor tem uma tarefa muito diferente e também uma responsabilidade muito diversa: a de entrar, mais do que ninguém, numa relação de intimidade com o rumor essencial. É somente a esse preço que ele pode impor-lhe o silêncio, ouvi-lo nesse silêncio e depois exprimi-lo, metamorfoseado.

Não existe escritor sem essa aproximação, sem a passagem por essa prova. Cada fala não-falante se parece muito com a inspiração, mas não se confunde com ela; conduz somente àquele lugar, único para cada um, o inferno ao qual desceu Orfeu, lugar da dispersão e da discórdia, onde de repente é preciso enfrentá-la e achar, em si mesmo, nela e na experiência de toda arte, o que transforma a impotência em poder, o erro em caminho, e a fala não-falante num silêncio a partir do qual ela pode verdadeiramente falar, e deixar falar nela a origem, sem destruir os homens.

Maurice Blanchot

1. Introdução

Por que não demolir a diferença entre a literatura e a pintura, por que não renunciar à pluralidade das artes, para firmar, mais enfaticamente, a pluralidade dos textos?

Roland Barthes¹

Não há bem mais humano do que a palavra, de tal maneira que ela até compromete na inteligência do homem toda ou quase toda a sua existência. Ela ajuda a criar, e participa da história do homem. Daí que pô-la em jogo seja movimentar um universo.

Ruy Belo²

Entre 2000 e 2004, Mário Cláudio, pseudônimo literário de Rui Manuel Pinto Barbot Costa, publica uma trilogia, composta por *Ursamaior* (2000), *Oríon* (2003) e *Gêmeos* (2004). O enredo de cada um dos romances desenvolve-se em momentos históricos distintos, o que, em princípio, corroboraria para uma conclusão equivocada de que os livros teriam em comum, apenas, seus títulos, retirados de nomes de constelações. Os romances da *Trilogia das Constelações*³, que podem funcionar enquanto unidades autônomas, estão entrelaçados e têm seu fio de Ariadne na discussão em torno de situações que levantam a questão da marginalidade a que o ser humano estaria destinado, entre outros motivos, pela velhice, pela loucura ou pela sua relação conflituosa com o outro, discutindo o lugar do discurso e do percurso existencial problemáticos do indivíduo constantemente confrontado pelo poder. Por meio da ambientação das “constelações” em diferentes séculos, o autor, desenhando uma espécie

¹ BARTHES, 1999, p.30

² BELO, 1984, p.62.

³ O termo foi retirado do texto da professora Maria Theresa Abelha Alves 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 e ainda sem publicação.

de painel histórico, apresenta-nos diferentes sociedades – cada qual trazendo questões culturais próprias – situadas em tempos e espaços distantes entre si. A discussão proposta na trilogia e as reflexões que dela emanam não se limitam, portanto, a buscar compreender um indivíduo situado numa realidade histórica específica. Pelo contrário, ampliam-se, mostrando que uma certa condição de marginalidade pode ser intrínseca ao homem de variados tempos, lugares e condições sociais.

Em *Gêmeos*, objeto de nossa pesquisa, Mário Cláudio – ganhador do prêmio APE de Romance e Novela, em 1984, galardoado com o Prêmio Pessoa, em 2004 e, recentemente, com o Prêmio Virgílio Ferreira – traz a problematização da escrita do texto biográfico e o diálogo da letra com a imagem. Portanto, nesse romance, novamente se coloca alguma discussão já levantada pelos romances da *Trilogia da Mão*. Nele, Mário Cláudio intermedeia o contato entre literatura e pintura instaurando no romance uma personagem contemporânea do leitor que deseja estudar a obra de um pintor espanhol. Embora o nome do pintor não seja revelado no decorrer da narrativa, pelos indícios oferecidos no decorrer do texto, chegamos à conclusão de que a personagem central, Dom Francisco, é a recriação de Francisco Jose de Goya y Lucientes. Dessa forma, as fronteiras entre o real histórico e a ficção se diluem, já que a atividade biográfica e a criação ficcional se hibridizam, por meio da inclusão de dados históricos no universo ficcional, resultando numa narrativa que se propõe sobretudo como reflexão sobre a tensão entre a vida e a morte – em cujo embate é gerado o impulso criativo possibilitando o redimensionamento da natureza humana através da arte, seja ela a literária ou a plástica – e sobre questões suscitadas por tal condição: os sentimentos contraditórios que dela emanam, os abismos e sombras que habitam a

mente humana em função dessa tensão, a ruína do corpo frente à pujança dos jovens que se sublinha nessa oposição.

A narração inicia-se com o relato da chegada do pesquisador de arte a uma cidade, cujo nome não é citado, com o objetivo de desenvolver pesquisas que se desdobrarão sobre a última fase de produção artística do pintor. O texto vai realizar-se fragmentariamente, organizando-se em dois blocos. No primeiro deles, são narradas as impressões e reações do pesquisador em contato com a obra do pintor espanhol. No outro bloco da narração, este mesmo pesquisador, supostamente, narra a vida de Dom Francisco, um velho pintor espanhol e personagem principal do romance. Ainda nesse bloco, encontraremos Dom Francisco narrando sua história na medida em que revela sua relação, ora de ódio, ora de amor, com as demais personagens da trama. É nesse mesmo plano da narração que se propõe o diálogo entre a arte literária e a pictórica: telas de Francisco José de Goya y Lucientes revelar-se-ão diante dos olhos atentos do leitor.

As personagens, os narradores, o esmaecimento das fronteiras entre os dois sistemas expressivos e entre os gêneros engendram-se por meio de um jogo especular que se estabelece através de determinados procedimentos como a organização labiríntica das vozes narrativas; a dissolução entre os limites do real e da ficção; a escrita por um lado fragmentada, por outro espiralada; a forma como a obra de Francisco José de Goya y Lucientes aparece recriada e os procedimentos lingüísticos utilizados para recriar a pintura de Goya e criar novas telas, as de Dom Francisco. Dessa forma entendemos que os procedimentos estéticos empregados para a construção da diegese parecem conduzir o leitor por dentro de um labirinto, de maneira que a rede temática que se constrói em torno da idéia de efemeridade; do homem confrontado pelo

poder da morte; da oposição entre a velhice e a juventude se entretetece por meio de mecanismos tais que o romance configura-se como espaço para discutir e encenar reflexões sobre a gênese criativa, justamente despertada por uma aguda consciência do sujeito sobre a sua condição efêmera e sobre a impossibilidade de se adiar a morte. Tal temática e os procedimentos que, no romance, a corporificam, evidenciam as relações da escrita de Mário Cláudio com algumas das marcas do romance contemporâneo, ao mesmo tempo em que é sugerida a relação de *Gêmeos* com uma estética neobarroca, sobre a qual pretendemos nos debruçar para procurar compreender melhor alguns dos dispositivos estéticos que caracterizam parte da literatura de nosso tempo.

Portanto, nossa intenção será, em primeiro lugar, identificar e analisar as estratégias narrativas desenvolvidas pelo autor, como, entre outras coisas, o jogo especular que compõe as personagens e o jogo polifônico dos narradores; em segundo lugar, investigar a relação intertextual que se trava entre literatura e pintura no romance, averiguando quais procedimentos estéticos são empregados, e de que forma estão orientados, para promover esse diálogo entre o dois sistemas sógnicos, e; por último, nossa pesquisa pretende se debruçar sobre os procedimentos estéticos investidos no texto que insinua a relação de *Gêmeos* com a estética neobarroca. Tais caminhos serão percorridos no sentido de compreender como a escrita do romance *Gêmeos* se constitui num espaço de reflexão sobre a criação estética.

Desse modo, o nosso trabalho não busca apenas debruçar-se sobre um romance contemporâneo, mas, sobretudo, oferecer-se como um espaço de investigação da narrativa em língua portuguesa, o que além de contribuir para a ampliação dos estudos que objetivam compreender os textos ficcionais produzidos atualmente, promove o diálogo entre a produção cultural de Portugal – e o romance *Gêmeos* é parte

dela – e nossos estudos acadêmicos. Nosso propósito, portanto, ao analisar os meandros pelos quais essa literatura se estabelece, é participar da discussão acerca da ficção contemporânea em língua portuguesa e, de certa forma, procurar entender algo de nós mesmos – falantes dessa língua e pertencentes ao mesmo universo que estimula a escrita desse tipo de ficção. Com a finalidade de desenvolver nossa proposta, organizamos nosso trabalho em dois capítulos: o primeiro divide-se em três tópicos e o segundo, por sua vez, organiza-se em duas subdivisões.

O primeiro capítulo tratará dos recursos estruturais da narrativa que permitem construir o jogo de espelhos em que estão enredados narradores, autor, personagens e leitor. Pretendemos demonstrar que as narrativas aí incluídas ora simulam uma biografia, ora uma autobiografia, e que ambas seriam o resultado das investigações do pesquisador. Na primeira subdivisão deste capítulo tratar-se-á exclusivamente das estratégias textuais empregadas para construir um texto que na medida em que narra histórias discute e relativiza os limites entre o biográfico, o autobiográfico e a ficção; no segundo tópico, por meio da análise de alguns excertos, discutiremos de que forma se constroem as relações entre as personagens; e finalmente, na terceira parte do capítulo problematizar-se-á o lugar do autor e sua relação com o texto.

O segundo capítulo debruçar-se-á sobre as relações que o texto estabelece entre a pintura e a literatura. Em *Gêmeos*, textos e imagens interpenetram-se para desestabilizar o leitor e questionar a arte, que outrora estabelecia uma separação rígida entre literatura e artes plásticas. Diante disso, entendemos que *Gêmeos* apresenta-se sob uma concepção intersemiótica da arte, oferecendo, de maneira intensa, alguns dos trabalhos de Francisco Jose de Goya y Lucientes, reconhecidamente um dos grandes pintores espanhóis. O romance, como veremos, não se limita à descrição ou transcrição

superficial das telas, murais e iconografias produzidas pelo artista, pelo contrário, as recria pela ótica das subjetividades, que despontam no texto. Dessa maneira esse capítulo tentará expor as estratégias textuais e intertextuais que permitem a transcrição da arte plástica pelo texto literário. Sendo assim a primeira parte do capítulo deseja apresentar os diálogos entre pintura e literatura por meio da análise de alguns excertos de *Gêmeos*, não sem que antes tracemos um breve percurso que desenhará a forma como literatura e pintura vêm se comunicando. No segundo tópico investigaremos alguns dos procedimentos empregados para encenar no texto ponderações em torno da origem inventiva e do desenvolvimento criativo da narrativa que dialogam com algumas das características, elencadas por Omar Calabrese, como constituintes de uma estética neobarroca.

Acreditamos que uma concepção de arte neobarroca, em alguns pontos, comunica-se com outras concepções teóricas como as desenvolvidas, entre outros, por Roland Barthes, Umberto Eco, Maurice Blanchot e Linda Hutcheon, às quais recorreremos no decorrer do nosso texto. Da mesma forma entendemos que o jogo especular que constrói a narrativa também se comunique com tais concepções, de maneira que, apresentando tais procedimentos desejamos acima de tudo, discutir, compreender e evidenciar as intenções estéticas e ideológicas intrínsecas ao texto, que nos permitem ensaiar algumas considerações sobre a forma como o romance *Gêmeos* se realiza enquanto reflexão acerca do fazer literário.

2. O jogo especular narrativo: a estratégia

2.1 – As fronteiras entre o real e o ficcional: narradores que se desorganizam

As histórias são mal contadas porque o narrador, independentemente do seu desejo de se expressar dentro dos parâmetros da verdade, acaba por se surpreender a si pelo modo traiçoeiro como conta a sua história (ao trair a si, trai a letra da história que deveria estar contando). A verdade [...] está sempre implícita, recoberta pela capa da mentira, da ficção [...], é a mentira, ou a ficção, que narra ao leitor a verdade.

Silviano Santiago⁴

O relato da chegada do pesquisador de arte a uma cidade, cujo nome não é citado, com o objetivo de desenvolver “uma certa indagação sobre a fase última do pintor” (*Gêmeos*, p.11), inicia a narração do romance *Gêmeos*, que não se encontra organizada em capítulos marcados por títulos que delimitem ou indiquem o conjunto de fatos a serem narrados.. O texto vai realizar-se fragmentadamente, organizando-se em dois planos: um formado por capítulos mais curtos e que informam ao leitor sobre o pesquisador, outro composto por capítulos mais longos, que dão conta da vida de Dom Francisco⁵; no entanto, os narradores são três: um em primeira pessoa e dois em terceira pessoa.

⁴ SANTIAGO, 2002, p. 52.

⁵ Como veremos adiante, a personagem principal do romance *Gêmeos*, Dom Francisco, é a recriação literária do pintor espanhol Francisco Jose de Goya y Lucientes, nascido em 30 de março de 1746 em Fuendetodos, humilde povoado pertencente a província de Zaragoza. Em 1824, Goya exilou-se em Bordeaux, França, por motivos políticos, e lá faleceu em 16 de abril de 1828. Francisco Jose de Goya y Lucientes – ao lado de Velázquez e Picasso – é considerado um dos mais importantes nomes da pintura espanhola. Goya pintou vários auto-retratos. Um deles está reproduzido no anexo, item quinto deste trabalho, onde estarão anexadas todas as figuras indicadas no texto. Ver figura 1 – Goya, *Auto-retrato no atelier*, 1790-1795. Óleo sobre tela, 42 x 28 cm. Museo de la Real Academia de San Fernando.

O primeiro narrador (N1), extradiegético, aparece logo no primeiro capítulo do romance e tem alguns objetivos principais: preparar o leitor para o mergulho num texto que fusiona dois sistemas expressivos – pois, como mencionamos na introdução, em *Gêmeos* pintura e literatura estão em diálogo – e, além de apresentar o pesquisador ao leitor e revelar o propósito de sua viagem à cidade espanhola, narrar os fatos que se efetivam no transcorrer da pesquisa e transmitir ao leitor as impressões e reações do estudante de arte resultantes do contanto com a obra do pintor. Tanto N1 quanto o primeiro capítulo fazem parte do plano narrativo composto pelos capítulos mais curtos, nos quais leremos a história do pesquisador, sempre narrada em terceira pessoa por N1, única personagem do romance que não convive diretamente com Dom Francisco.

Os dois outros narradores pertencem ao segundo plano da narrativa, composto por capítulos mais longos, e alternam-se em dois focos narrativos: um em terceira pessoa, que supostamente materializa a voz do pesquisador (N2) contando fragmentos da existência de Dom Francisco, e outro em primeira pessoa, intradieético, que dá lugar à fala de Dom Francisco (N3), nesse caso uma personagem narradora que, à primeira vista, parece seguir o modelo das personagens-narradoras de romances que em geral são considerados como tradicionais. É nesse mesmo plano da narração que as relações, ora de ódio, ora de amor, de Dom Francisco com as demais personagens da trama se mostram, e também é nesse plano que as telas de Francisco Jose de Goya y Lucientes revelam-se diante dos olhos do leitor, ora como cenários para a ação que é narrada, seja pelo pesquisador ou por Dom Francisco, ora como a própria ação narrada, ora como as pinturas que Dom Francisco enlouquecidamente espalha pelas paredes de sua casa, uma Quinta que também abriga as personagens componentes do universo que o rodeia.

Dom Francisco, apesar de por nós estar denominado como N3, é o segundo narrador que se apresenta no texto e, como no pequeno excerto abaixo retirado do início do segundo capítulo, narra, no decorrer do romance, fatos, emoções, reflexões, as mazelas do corpo, enfim, sua própria história:

Eu deparava-me mais moído do que o que previra, [...]. Não se me afigurava correcto que se apropriasse um homem da sua nova quinta, encafuado numa sege [...]. Queria sentir-me apesar da idade o terratenente que nunca fora [...]. Mas fora-me fatal para as hemorróides a longa tirada. (*Gêmeos*, p.16)

A terceira voz narrativa que se apresenta, por nós denominada N2, seria a do pesquisador, que já havia aparecido como personagem no primeiro capítulo. Porém, no terceiro capítulo do romance, apareceria como um narrador que conta a história do pintor em terceira pessoa. Dalva Calvão explica que entre a figura do pesquisador e a do pintor se estabelece uma intensa cumplicidade:

Para além, no entanto, da artimanha ficcional, o que daí ressalta é a profunda identidade percebida entre o pesquisador e seu objeto de pesquisa, é a vertigem a que o primeiro é levado diante da obra pesquisada, sendo esta, na sua opinião, responsável pela transtornadora experiência de que é vítima, quando, dominado pelo pânico, vivencia estados físicos e psíquicos próximos do que se pode depreender não apenas de muitas das obras do pintor, mas também de sua trajetória existencial (CALVÃO, 2006, p.370)

Portanto, esse foco narrativo que se constrói a partir do contato do pesquisador com as telas estudadas, enuncia-se permeado por julgamentos de valor. A voz de N2 expressa as impressões e as sensações resultantes desse contato, como se pode observar no trecho a seguir:

Ele percorria as quadras da nova casa, e o frio da serra mordia-lhe os ossos emperrados. Assustavam-no as paredes nuas [...]. E revolviam-se-lhe os fígados numa angústia torpe, homem sem destino, acossado pelos

vigilantes de capuz que não desistiam de o perseguir. Gelados os pés, não havia agasalho que afastasse o desconforto, nem braseiro de Dona Leocádia que não lhe agravasse a tosse em que se desarticulava (*Gêmeos*, p.29).

Como se pode depreender a figura do pesquisador possui uma característica especial: em um dos planos da narração, ele é exclusivamente personagem e, em outro, é exclusivamente narrador. Ao mesmo tempo em que é narrador extradiegético, no plano da narrativa que conta parte da história de Dom Francisco, não relatando ao leitor nada que esteja relacionado à sua própria pessoa, configurando-se como uma voz narrante sabedora dos fatos e que parece distante da matéria narrada – a vida de Dom Francisco –, em outro plano, é personagem e está sujeito à manipulação dos fatos relacionados à sua própria vida, na medida em que tem sua história relatada por uma outra voz. A narrativa empreendida pelo pesquisador sobre a vida de Dom Francisco, à primeira vista, desenvolve-se como se ele estivesse afastado dos fatos. A linguagem, portanto, simula tal distanciamento, como se o pesquisador fosse um narrador quase que imparcial. Porém, no plano da narrativa empreendido por N1, como dissemos, essa distância se desfaz: o pesquisador envolve-se de maneira definitiva com a obra do pintor espanhol, de maneira que entre os dois – pesquisador e Dom Francisco – se estabelece tal cumplicidade que o pesquisador parece experimentar as sensações que as telas do velho pintor expressam. Portanto, esse narrador-personagem é ora personagem, ora narrador, mas nunca as duas coisas a um só tempo.

Acreditamos que no segundo plano da narrativa podemos ter dois caminhos de interpretação: o bloco composto pela narrativa em primeira pessoa simula uma fictícia autobiografia, escrita pelo pesquisador, que elege como personagem principal e narrador o homem foco de sua pesquisa – o velho pintor espanhol; já o bloco que se constrói por meio do relato em terceira pessoa, cuja voz atribuímos ao pesquisador, simula uma

biografia. Ambos os blocos narrativos seriam criações do pesquisador, consequência de seu trabalho, com o provável objetivo de apresentar os resultados de suas investigações. De tal forma organizado, este plano da narrativa revelaria a indecisão do pesquisador quanto à forma que desejaria para o seu trabalho, bem como as estratégias de escrita possíveis para dar conta da vida e da obra do pintor, ou seja, apresentaria o processo de testagem que definiria qual das formas (biografia ou autobiografia?) tornaria o relato mais verossímil.

Na verdade, tanto uma quanto a outra (autobiografia e biografia) constroem-se longe dos padrões documentais, pois nelas o real e o ficcional se misturam. Nossa hipótese é a de que o pesquisador, enquanto narrador, cria a personagem Dom Francisco, que aparece no romance ora como personagem de uma história, ora como personagem-narrador, relatando suas experiências, como se estivesse escrevendo, ou contando sua vida. Dessa maneira, poderíamos ler *Gêmeos* como uma espécie de biografia/autobiografia de Dom Francisco, personagem central do romance, homem reflexivo e temperamental, que seria a recriação da figura histórica de Goya. O gênio difícil e instável que caracteriza a entidade ficcional provavelmente foi “herdado” da personalidade que inspirou sua criação.

Alguns indícios possibilitam que vínculos se criem entre as duas entidades, a ficcional e a real, tanto a presença de nomes e eventos que fizeram parte da vida do pintor de *La Maja Desnuda*⁶, como a reelaboração de suas pinturas no texto. No decorrer da narração, encontraremos muitos dados biográficos relativos à vida do pintor

⁶ *La maja Desnuda* e *La maja Vestida* formam um par de telas pintadas por Goya para Godoy, ministro-chefe durante o reinado de Carlos IV. Nenhuma das duas telas foi datada, porém as biografias informam que *La Maja Desnuda* foi vista por amigos de Godoy em fins de 1800. Apesar de muitas pessoas suporem que as telas têm como musa a Duquesa de Alba, Robert Hughes nos informa que a moça da tela é, muito provavelmente, uma das amantes mais queridas de Godoy. Os quadros juntos “são extraordinariamente famosos” (HUGHES, 2007, p.285). Ver: figura 2 – Goya, *La maja Desnuda*, c. 1797 -1800. Óleo sobre tela, 87 x 190 cm. Museo Nacional del Prado, Madri e figura 3 – *La maja vestida*, c. 1805. Óleo sobre tela, 97 x 190 cm. Museo del Prado, Madri.

espanhol, mas não podemos dizer que o texto seja realmente uma biografia do artista.

Sobre isso, Dalva Calvão escreve que:

a dimensão ficcional se insinua já na utilização apenas do primeiro nome do artista – numa espécie de redução do peso histórico conferido ao sobrenome famoso – e se afirma claramente na presença da personagem contemporânea a quem se pode ainda atribuir o suposto relato da vida do artista [...] (CALVÃO, 2006, p. 369)

As personagens Dona Leocádia, Rosarito e o médico Arrieta, sem dúvida foram inspiradas em indivíduos que conviveram com Francisco de Goya, no entanto, são entidades ficcionais, já que aparecem no texto recriadas e reconfiguradas. A relação de Dom Francisco e Dona Leocádia em *Gêmeos*, bem como o sugerido desejo do pintor por Rosarito, por exemplo, não reproduzem aquilo que é relatado pelas biografias oficiais. Outras personagens, além do pesquisador, são resultado da criação ficcional, como no caso do jardineiro Simón, empregado dedicado, fiel escudeiro de Dom Francisco; ou dos ciganos que aparecem na quinta trazendo consigo um *perro*, o cachorro Dom Beltrán, inspirado numa das telas mais intrigantes de Goya, estampada na capa do romance, única referência explícita ao universo histórico⁷. Assim como no caso do cachorro, o jardineiro e os ciganos são personagens inspiradas em obras do artista espanhol.

Também não constam das biografias referências às incursões do pintor pela cidade nos tempos de guerra, sempre acompanhado por seu jardineiro. Francisco de Goya provavelmente não presenciou os conflitos referentes às invasões francesas. Sobre isto há inclusive discordância entre alguns biógrafos do pintor: há quem afirme que

⁷O nome de Francisco Jose de Goya y Lucientes só é citado na contracapa do romance, quando se explica que a foto que ilustra a capa é sobre uma pintura de Goya (Goya, *Perro semihundido*, 1820-4. Óleo transferido de mural para tela, 134 x 80 cm. Museo del Prado, Madri - ver figura 4). Quando dizemos que essa é a única referência explícita, entendemos que todas as demais referências ao universo histórico aparecem no romance recriadas pela ficção. O nome de Goya não é citado em nenhum outro momento do romance, de maneira que as fronteiras entre a ficção e a escrita biográfica/autobiográfica ficam diluídas.

Goya não estava na Península Ibérica durante as invasões, outros informam que ele esteve recolhido em sua quinta durante as invasões, mas todas as biografias que pesquisamos concordam que Goya produziu uma série de iconografias – *Los desastres de la guerra* – e telas – *El Dos de mayo de 1808 en Madrid* o *La carga de los mamelucos*⁸ e *El Tres de mayo de 1808 en Madrid* o *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe*⁹ – que apresentam alto grau de narratividade e representam a miséria e a crueldade da guerra. O trabalho é de um grande realismo, e o cuidado com o detalhe ilude o observador de forma que ele esquece que aquilo que vê é muito provavelmente produto da ficção¹⁰. O romance reverte esse dado, inserindo Dom Francisco na guerra. As pinturas e iconografias de Goya estão postas no romance como o cenário pelo qual a personagem central transita nas suas incursões pela cidade em tempos de conflito, como podemos ver no excerto abaixo que alude a algumas lâminas de *Los desastres de la Guerra*¹¹:

⁸ Ver figura 5 – Goya, *El Dos de mayo de 1808 en Madrid* o *La carga de los mamelucos*, 1808-14. Óleo sobre tela, 266 x 345 cm. Museo del Prado, Madrid

⁹ Ver figura 6 – *El Tres de mayo de 1808 en Madrid* o *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe*, 1814. Óleo sobre tela, 266 x 345 cm. Museo del Prado, Madrid.

¹⁰ Robert Hughes, em *Goya*, explica que “o destino e o gênio de Goya foi ser o poeta épico desse processo com as águas-fortes que chamou *Los desastres de la Guerra* e com seus dois grandes quadros do primeiro levante contra as tropas de Napoleão, nos dias 2 e 3 de maio de 1808” (HUGHES, 2007, p.214), e ainda esclarece que “Goya viveu continuamente na Espanha durante todo o curso da Guerra Peninsular (1808-14). Tinha mais de sessenta anos quando ela começou – muito velho para correspondente de guerra, muito surdo para ouvir um tiro. E ainda assim não é exagero afirmar que seus *Desastres* criaram uma forma singular em si: a de um vívido jornalismo pictórico do tipo “a câmera não mente” muito antes da invenção da câmera [...]. Não importa que nem tudo, ou até muito pouco do que está ilustrado nos *Desastres*, tenha acontecido diante dos olhos de Goya. Ele foi o artista que inventou uma espécie de ilusão de estar presente quando coisas horrendas acontecem.” Sobre as cenas retratadas nas lâminas 1, 44 e 45 (ver figuras 10, 10a e 10b) dos *Desastres* o crítico de arte conclui que “o fato de Goya ter escolhido essas cenas como coisas que havia visto é também uma admissão tácita de que alguns, provavelmente muitos, dos eventos dos *Desastres* eram coisas que ele não havia visto [...] se ele estivesse estado presente em alguns daqueles incidentes, não teria escapado com vida” (HUGHES, 2007, p.322/324).

Rose-Marie e Rainer Hagen, em sua biografia de Goya, declaram que “*Os Desastres da Guerra* são muitas vezes considerados registos autênticos da guerra de resistência e das suas atrocidades, mas, [...] não é provável que o artista tenha testemunhado muita coisa [...]. Quase tudo que ilustra é produto da sua imaginação” (HAGEN, 2004, p. 57-58).

¹¹ Ver: figura 7 – Goya, *Los desastres*, lâmina 37. *Esto es peor*; figura 8 – Goya, *Los desastres*, lâmina 33 *¿Que más podemos hacer?*; figura 9 – Goya, *Los desastres*, lâmina 39 *¡ Grande Hanzaña!*; *Com*

Lembro-me do cheiro fétido da escuridão. De como progredíamos, Simón e eu, evitando denunciar a nossa presença, de como o antiquíssimo vento da meseta nos gelava o nariz e as orelhas. E eis que de repente ali nos deparamos com ele, jovem imenso, estirado de costas, e de pernas afastadas, como se estivesse no potro (*Gêmeos*, p.65).

Algumas das criações de Goya sobre a guerra são usadas também como elementos da própria trama narrativa: um exemplo de um momento do romance em que podemos identificar referências a *Los Desastres de la guerra* é a cena em que o jardineiro enforca-se, que pode ser uma composição de algumas iconografias de Goya que ilustram os enforcamentos que aconteciam durante os conflitos¹²:

[...] veio Rosarito buscar-me, diria que quase alegremente, tomando-me pela mão. [...] Empurrou Rosarito a porta da loja de aprestos, e ficou a mirar-me com a concentração habitual da menina curiosíssima. Pendente de uma corda que passava por um gancho na trave-mestra, balouçava Simón inteiriço. Inclina-se sobre o peito de cabeleira hirsuta, e esticava os dedos da mão direita como se quisesse esbofetear-nos. Haviam-lhe caído, entretanto as calças, mal presas pelo fio de sisal, até a altura dos tornozelos encardidos. (*Gêmeos*, p. 67)

Sendo assim, algumas personagens e alguns fatos resultam da reelaboração pela linguagem, enquanto outros são conseqüências da mais pura efabulação, mas que na voz dos narradores, seja a do pesquisador, seja a de Dom Francisco, aparecem como eventos e pessoas retirados do mundo referencial, pesquisados pelo estudioso de arte que, em vez de organizar um compêndio sobre a obra do pintor espanhol, seguindo as normas acadêmicas para esse tipo de pesquisa, teria preferido escrever algo como uma narração, como um romance, cujo narrador seria o próprio Dom Francisco. Dessa maneira, o

Muertos!; figura 10 – Goya, *Los desastres*, lâmina 44 . *Yo lo vi*; figura 11 – Goya, *Los desastres*, lâmina 18. *Enterrar y callar*.

¹² Ver: figura 12 – Goya, *Los desastres*, lâmina 36. *Aquí ningún tampoco*; figura 13 – Goya, *Los desastres*, lâmina 32. *¿Por qué?*; figura 14 – Goya, *Los caprichos*, lâmina 12. *Buscando los dientes*.

pesquisador estaria colocando na boca de Dom Francisco o resultado de seus estudos sobre o pintor e, usando a primeira pessoa, conferiria ao relato um *status* de verdade, pois, afinal, temos o próprio pintor dando conta da sua vida ao leitor. No entanto, o pesquisador é também narrador da história de Dom Francisco e, relatando os fatos com pretensão distanciamento – mas que, no entanto, estão entremeados por julgamentos –, estaria, mais uma vez, outorgando certo tom de verdade aos episódios narrados, pois estes seriam tão somente resultantes de sua pesquisa, portanto, a transcrição da verdade encontrada sobre o pintor. Dessa forma, protegidos pela atividade científica, poderiam ser lidos como fatos reais.

Por outro lado, o pesquisador é também personagem do plano narrativo do romance composto pelos capítulos mais curtos, resultado da efabulação de outra instância narrante, N1, sobre o qual nada se conhece, a não ser a voz. Revela-se então o caráter ficcional dessa entidade, o pesquisador, e de todo o resto da história, apesar de preenchida por inúmeras referências à história oficial de Francisco de Goya y Lucientes: a voz de N1 arruína qualquer *status* de verdade que pudesse ter sido conferido às outras duas vozes narrativas.

Em suma, a instância narrativa do romance é composta por três focos: N1, narrador não nomeado, que relata em terceira pessoa as sensações e os fatos vividos pelo pesquisador; N2, pesquisador, que narra em terceira pessoa a história de Dom Francisco, porém jamais dá conta de qualquer fato que faça referência a sua própria história; e por fim N3, o próprio Dom Francisco, que em primeira pessoa conta suas vivências, sensações, frustrações e reflexões.

2.1.1 – Por que despistar o leitor?

Duplicando Adso eu duplicava mais uma vez a série de biombos interpostos entre mim como personalidade biográfica, autor narrante, eu narrante, e os personagens narrados, inclusive a voz narrativa.

Umberto Eco¹³

Em o *Pós-escrito a O Nome da Rosa*, Eco explica, com o trecho que acima nos serviu como epígrafe, o procedimento pelo qual instaurou a instância narrativa de seu romance mais famoso, *O Nome da Rosa* e, ao mesmo tempo, revela aos seus leitores que, pela técnica de duplicação dos narradores, pode evidenciar-se certa prática de despistamento, por meio da qual o autor civil de um romance, no nosso caso, Mário Cláudio, distancia-se da matéria narrada. Tal jogo com as vozes narrativas está posto em *Gêmeos* na medida em que os narradores são instaurados no texto em *mise-en-abyme*, já que supomos que N1 dá voz a N2 – o narrador-pesquisador – que por sua vez cria N3 – Dom Francisco – narrador-personagem. Contudo, tal estratégia não aparece explicitada no texto por meio de qualquer indicação, como, por exemplo, um narrador enunciando a passagem da fala ao outro, ou sinais gráficos: como tipos diferentes tipos de letras (itálico, negrito, etc.). A construção dos capítulos em fragmentos vai desafiar a atenção do leitor de maneira que ele venha a inferir a estratégia de despistamento, que tem como um de seus objetivos solicitar sua participação.

Em sua tese de doutorado, que tem como objeto de estudo a *Trilogia da Mão*, Dalva Calvão explica que:

A prática de despistamento serve a intenções do autor, entre as quais se encontram aquelas relacionadas a uma atitude de relativização das certezas autorais: ao multiplicar seus narradores, substituindo-os e negando-os [...], Mário Cláudio parece estabelecer uma desejada distância entre sua própria figura de autor civil, suposto conhecedor de verdades sobre os artistas biografados e o

¹³ ECO, 1985, p. 31.

que teria sido de fato a vida destes artistas, como a se proteger da tentação da autoridade, do risco das certezas: a autoria perde, assim, a sua tradicional contundência, diluída entre tantas possibilidades. (CALVÃO, 2000, p.61)

Como vimos, os relatos sobre a vida do pesquisador, suposto biógrafo de Dom Francisco, se alternam com as narrativas biográfica e autobiográfica, que dão conta da vida do pintor. Por meio dos relatos de N1 acompanhamos o cotidiano do pesquisador e, por conseqüência, os bastidores da pesquisa. O biógrafo torna-se também um biografado. Essa reduplicação de narradores, além de relativizar a questão autoral, constitui-se num jogo que exige do leitor atenção para que ele se enverede pelos caminhos do labirinto que se forma, perdendo-se e perdendo também de vista as certezas acerca de pretensas verdades, tal como nos parece que seja a vontade do autor, já que em outros romances que escreveu percebemos que há também um desejo de procurar desestabilizar fórmulas ou modelos que se presumem corretos, autênticos, genuínos ou legítimos.

Por meio dessa prática de despistamento, ficam também diluídas as fronteiras entre o texto biográfico e o romance, pois a fala do narrador-pesquisador (N2), que se constrói como a de um biógrafo, pode ser resultado da efabulação de N1, que se retira completamente do segundo plano da narrativa, de maneira que N2 pareça uma entidade independente. Por outro lado, a fala de Dom Francisco, autobiográfica, supomos ser também resultado da efabulação, nesse caso de N2, que constrói a personagem Dom Francisco para relatar os fatos relacionados à vida de Goya; ao mesmo tempo, o narrador-pesquisador não dá à personagem o nome do pintor castelhano, tirando daquele a carga histórica e conferindo *status* de ficção ao relato. O biografado, ganhando voz, e senhor de uma parte do relato de sua própria história constrói sua imagem afastada da

figura de herói, tão comum às personagens biografadas, objetos de “um trabalho de pesquisa e de escrita sobre o referencial” (CALVÃO, 2000, p.72). Dom Francisco revela seus medos, dúvidas, irritações e doenças, nada que seja parecido com as personagens, aparentemente perfeitas das biografias mais tradicionais:

O balanço da égua que me antolhara sinal de gentileza na marcha convertera-se-me na encarnizada maceração das misérias que padecia, e ansiava apenas pelo semicúpio de água salgada, a aliviar-me da saguinolenta ardência que me ia humedecendo os fundilhos das calças de briche. [...] Nada existe que mais nos roube o respeito dos comuns dos que as mazelas que grassam abaixo da cintura e acima do joelhos [...] (*Gêmeos*, p.16)

Dom Francisco, portanto, não fica “reduzido a um objeto distanciado e frio” (CALVÃO, 2000, p.72), pois adquire vida própria. Se, por um lado, o uso do foco narrativo em primeira pessoa tem como finalidade simular a autenticidade dos fatos narrados, por outro, instaura a personagem no texto despida de sua carga histórica, descrevendo-se como um ser humano comum, cheio de carências e falências, afasta a personagem do que normalmente se espera ler numa biografia. Desta forma, instala-se a ambigüidade acerca de qual tipo de texto estaríamos lendo. Neste ponto, ficam confusos os limites entre o real e a ficção, entre a biografia e o romance, e se oculta a mão do autor que, por meio deste procedimento, não só relativiza a questão autoral, como também a questão do gênero. Usando uma estratégia um pouco diferente daquela dos romances da *Trilogia da Mão*, nos quais aparece como personagem, em *Gêmeos*, Mário Cláudio se insinua no texto por meio da arquitetura do jogo que propõe, procurando questionar saberes e revelando uma recusa a paradigmas definidos como corretos e centrais. O jogo narrativo proposto, que parece ter como finalidade ocultar a mão autoral, paradoxalmente revela a assinatura estética do autor, veiculando sua forma de pensar o mundo:

[...] o jogo como parte constitutiva da narrativa contemporânea configura-se como evidência da atitude existencial que recusa modelos totalitários e fechados, organizados segundo certezas de verdades irrecusáveis e construídos a partir de um centro orientador. Ao contrário, é reconhecida a permanente oscilação, a ausência de um centro, a relativização, e tudo passa a funcionar como um jogo, onde os lugares não marcados garantem a inevitável e desejada imprevisibilidade dos resultados. (CALVÃO, 2000, p.65)

A idéia de que a atividade de biografar se constitui num movimento ordenado, de caráter regular, obediente à linearidade dos eventos históricos e submetido a uma metodologia bem definida se desfaz no texto, pois se, no início do romance, o pesquisador entrega ao diretor do museu que visita fichas organizadas com nomes e descrições das pinturas do artista que pretende investigar, no quarto capítulo o estudioso aparece perturbado, em conflito consigo mesmo em virtude de seu trabalho de pesquisa. A escolha de N2 em tratar da última fase do pintor - em que este já se encontra decadente, corrompido pelo tempo e um tanto enlouquecido - e os surtos psicóticos que atingem o pesquisador, revelam que, na medida em que sua pesquisa ganha vulto, ele se torna mais ligado ao objeto de seus estudos. Desvela-se o não distanciamento do pretense biógrafo em relação ao seu objeto, fato que se explicita pelas crises que assolam o estudioso.

Ainda que tais crises resultem de uma experiência particular do pesquisador - de assombro e de quase terror diante daquilo que depreende das telas, portanto, crises conseqüentes do impacto provocado pelo universo humano nelas recriado, ou seja, uma experiência relativa ao processo de recepção da obra de Goya, como veremos mais adiante -, acreditamos que os momentos que narram essas crises e que desvelam a verdadeira conexão que se estabelece entre o pesquisador e a obra do pintor de alguma forma ilustrariam certas características, próprias da forma pela qual o homem

contemporâneo reage ao universo humano em que se insere, na qual avultam os medos e as inseguranças, elevados à condição de psicoses, obsessões, depressões, apatias e terrores, como um *spleen* do século XXI. Nos excertos escolhidos, por meio dos sintomas do mal que atinge o pesquisador – que são também característicos dessas moléstias que atormentam o homem contemporâneo, como dissemos – descortina-se a ligação estabelecida entre o estudioso e a obra, ao mesmo tempo em que se descreveria um homem assolado pelo conflito e pela certeza da não solução do mesmo:

E a todo instante, e no meio das suas obrigações, punha-se-lhe a bater o coração, e corria-lhe o suor, e gelavam-se-lhe os dedos das mãos e dos pés, e embrulhava-se-lhe o estômago, e rodopiava-lhe a cabeça [...] No seio de tal medo omnipresente, na verdade um ninho de medos em que cada qual tomava alternadamente a dianteira [...] era o espectro da morte que sobremaneira se destacava (*Gêmeos*, p. 75-76)

*

Insuportável se lhe fazia entretanto o pânico da ausência de um horizonte, atingível pelo eu consciente, ou o terror da sua presença [...] Entretecia-se-lhe firmemente em semelhante temor o da incapacidade física, e dava consigo aflito diante da expectativa do ataque que o atingisse, tolhendo-lhe os membros, e afiguravam-se-lhe atadas as pernas, ou insensíveis os braços, ou imobilizada uma das faces. E o domínio que sobre ele exerciam tais terrores ia ao extremo [...] (*Gêmeos*, p.95)

A estrutura fragmentária do romance, o jogo com as vozes narrativas, o cotidiano do pesquisador narrado em rápidos flashes, enfim, grande parte das estratégias utilizados para construir esse jogo em que o despistamento procura provocar no leitor a incerteza e a dúvida, levando-o a investigar as veredas do texto cuidadosamente para construir suas impressões acerca dos fatos narrados, tem a função de evitar a ordem: dessa forma o leitor precisará acessar a história contada sempre pelas margens, de maneira que não se possa formar no texto um centro organizador e emanador de verdades e certezas absolutas.

2.1.2 O narrador pós-moderno em *Gêmeos*

A obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-lo a sério.

*Umberto Eco*¹⁴

Ainda com o objetivo de procurar compreender o comportamento desses narradores em *Gêmeos*, explorar-se-á uma questão central para Silviano Santiago em seu artigo *O narrador pós-moderno*, a partir da qual o crítico desenvolve sua argumentação, que procura tensionar as noções de experiência e conhecimento: “Quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a vê?” (SANTIAGO, 2002, p.44). Santiago explica que a experiência empresta autenticidade ao fato narrado, já que neste caso o narrador relata as ações a partir da vivência que tem delas; já o narrador que organiza o seu relato a partir do conhecimento que tem das ações de outro, transmite informações resultantes da observação de fatos, portanto a autenticidade do material narrado pode ser discutível. O crítico interroga-se sobre o que é autêntico e questiona se o saber poderá existir a partir “de uma forma exterior” (SANTIAGO, 2002, p.44) à experiência, com o objetivo de investigar a atitude do narrador pós-moderno, que segundo ele seria aquele que se comporta como um jornalista e que, portanto, “quer extrair a si da ação narrada em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” (SANTIAGO, 2002, p.45).

Silviano Santiago, tomando o jornalista como paradigma para o narrador pós-moderno, elabora sua argumentação levando em conta as três categorias de narrador definidas por Walter Benjamin, a saber: o narrador clássico, o narrador do romance e o narrador jornalista. Concordamos com Santiago que, na medida em que o filósofo alemão tece críticas ao narrador jornalista – opondo-o ao narrador clássico, que é aquele

¹⁴ ECO, 1985, p. 25.

que experimenta aquilo que conta e por isso é sábio e transmite na ação de narrar a sabedoria que detém, resultante da vivência das ações –, as correntes pós-modernas – ao contrário de Benjamin – o valorizam. Segundo Benjamin, o narrador jornalista estaria privado da “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p.198), pois os fatos por ele comunicados¹⁵ já chegariam ao seu interlocutor como simples informação. Santiago discorda dessa posição de Benjamin, mostrando que o narrador jornalista “transmite uma *sabedoria*¹⁶ 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” (SANTIAGO, 2002, p.46). A ação de narrar empreendida pelo narrador pós-moderno, segundo o crítico brasileiro, configura-se num trabalho ainda mais difícil do que aquele realizado pelo narrador clássico, e requer tessitura cuidadosa, pois, além de relatar os fatos, o narrador jornalista precisa imprimir autenticidade às ações narradas, ou seja, precisa elaborar o relato de forma que as ações, por ele não vivenciadas, sejam recebidas por seu interlocutor como se fossem verdadeiras. Por isso, o autor o define como “o puro ficcionista” (SANTIAGO, 2002, p.46), que olha de fora os fatos narrados, como um “estrangeiro que se deixa do lado externo como meio de conhecimento” (ADORNO,

¹⁵ Walter Benjamin insinua que o narrador jornalista não narra, apenas comunica, e diferencia a narração – forma na qual a experiência é transmitida – da comunicação – forma na qual a informação é transmitida. De acordo com suas colocações em *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, “a difusão da informação é decisivamente responsável” (BENJAMIN, 1994, p.203) pelo declínio da transmissão da experiência, e consecutivamente por uma possível extinção da arte de narrar, já que “a informação aspira a uma verificação imediata” (BENJAMIN, 1994, p.203), o que a tornaria “incompatível com o espírito da narrativa” (BENJAMIN, 1994, p.203). Benjamin também argumenta que “o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno” (BENJAMIN, 1994, p.201). Segundo o autor, a característica primeira da narrativa – empreendida pelo narrador clássico – e a fonte que deveria recorrer a todos os narradores é “a experiência que passa de pessoa a pessoa” (BENJAMIN, 1994, p.198). Nem o narrador do romance, nem o jornalista estão aptos a transmitir experiências, o primeiro porque se isola para escrever e por isso não pode “mais falar exemplarmente sobre as suas preocupações mais importantes, não recebe conselhos, nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p.201); o segundo porque no seu exercício de contar, “os fatos já nos chegam acompanhados por explicações” (BENJAMIN, 1994, p.203), e como “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1994, p.203), tanto o narrador jornalista, quanto nós, leitores, estaríamos “pobres em histórias surpreendentes” (BENJAMIN, 1994, p.203).

¹⁶ Grifo do autor

1973, p.41). O narrador jornalista, ou pós-moderno, é consciente das estratégias das quais se serve para simular a autenticidade e sabe que esta resulta da verossimilhança, que por sua “vez é produto da lógica interna do relato” (SANTIAGO, p.46), portanto, entende que tanto o “real” quanto o “autêntico” nada mais são que construtos da linguagem, assim como as personagens, as histórias e ele mesmo.

Seguindo as colocações de Silviano Santiago, entendemos que, em *Gêmeos*, N1 e N2 são narradores jornalistas que não podem, e nem pretendem, transmitir a sabedoria resultante de uma experiência, portanto, de ações vividas pelo outro, já que aquilo que comunicam a seus interlocutores é informação tecida no Fora¹⁷ de suas existências. Ambos interessam-se em falar do outro e, para cumprir essa tarefa de narrar outrem, vão se afirmar “pelo olhar que lança[m] ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes” (SANTIAGO, p.50), ou seja, alterizando-se. N1 revela a profundidade desse processo, pois o seu relato descortina o quão perturbadora é a experiência da alteridade para o pesquisador, que passa a sentir sensações características de distúrbios próprios de síndromes como a do pânico a partir de seu contato com a obra perturbadora do pintor espanhol, a quem dedica seu trabalho de pesquisa:

Viria aquele mal ao poucos, consultados variadíssimos oráculos, a reduzir-se a uma etiqueta que possuía o efeito de o reorganizar. Falavam-lhe por fim de uma condição de que lhe explicaram padecer uns quase cinco por cento dos habitantes do Mundo, sendo a ampla maioria mulheres, e na percentagem de oitenta por cento. Andava esta gente transida por um acervo de queixas que envolviam as sensações de desmaio e desequilíbrio, a tontura e a palpitação, o engasgamento e náusea, [...], tudo isto fundamentando a radicação da agorafobia, ou seja, o receio da saída de casa, ou da frequência das salas de espectáculo, de ambientes fechados, ou de ares de socialização, contextos estes susceptíveis de despoletar a tormenta do pânico. Bem diversa de tal fórmula seria a que lentamente iria ele descobrindo, surgindo-lhe a partir daí como puros paliativos as terapêuticas que lhe

¹⁷ Segundo o conceito desenvolvido por Maurice Blanchot.

prescreviam. De uma questão de presenças, e da difusa energia do artista que viera estudar, é que entendia tratar-se, o que pouco haveria de dever-se ao circunstancialismo genético, e a despeito do eventual peso da predisposição hereditária, ou ao condicionamento urbano, e isto apesar da importância de clique da crise pelo stress e pela escassez de espaço vital, [...]. Regressando ao cabo de duas semanas à sua sala de trabalho, nem por isso saudoso do quarto da hospedaria barata. começaria a escrever as primeiras páginas dos últimos tempos do pintor (*Gêmeos*, p.115-116).

Na proporção em que o estudioso de arte se dedica ao estudo das telas do pintor, estas deixam de ser apenas matéria de pesquisa para se transformarem no “ser” da pesquisa: Dom Francisco, portanto, não se constitui mais num “objeto” para o pesquisador, que é o “sujeito”¹⁸ narrador. Os dois narradores em terceira pessoa saem de cena, furtando-se às ações narradas¹⁹, não deixam rastros de sua atividade efabulatória, de forma que se produza no texto um espaço favorável à dramatização mais intensa das experiências do outro pelas mãos da ficção. Dom Francisco, por outro lado, quando aparece como narrador, parece provocar uma inverossimilhança, já que não poderia narrar sua própria história, pois no presente da enunciação ele está morto, e no presente do enunciado supomos que ele tenha sido instaurado pelo pesquisador, ou seja, seria a personagem-simulacro de uma autobiografia, numa espécie de “memórias póstumas”²⁰. Dessa forma, a narração em primeira pessoa constitui-se numa daquelas estratégias de que o narrador pós-moderno se utiliza para instaurar a “verdade” e a “experiência” no

¹⁸ Compreendemos o “ser”, o “objeto” e o “sujeito”, neste ponto, segundo as argumentações de Emmanuel Levinas que desenvolveram o conceito de alteridade.

¹⁹ Como explica Silviano Santiago: “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. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada, ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante.” (SANTIAGO, 2002, p.39). Portanto, por analogia, o pesquisador narraria a história de Dom Francisco a partir de uma cadeira do mu seu, e o espetáculo a que ele assiste é de alguma forma impactante, fazendo com que ele altere sua condição emocional. Porém, o relato dessa alteração não aparece narrado no mesmo bloco da história do pintor espanhol. Há um outro narrador, que assiste o “espetáculo” referente ao pânico que atinge o pesquisador de algum outro lugar, e da mesma forma, sem se inserir na narração, transfere o que assiste ao leitor.

²⁰ Em analogia às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis

texto que relata. Já a narração enunciada pelo pesquisador enquanto narrador onisciente, como já dito anteriormente, seria o produto das impressões, reflexões, reações e julgamentos que o estudioso de arte constrói a partir da observação da obra do pintor, em outras palavras, é o relato daquilo que ele interpreta a partir do que vê nas telas.

Tais colocações corroboram em favor de nossa hipótese primeira de que as narrações que se constroem por meio das vozes do pesquisador e de Dom Francisco, no segundo plano da narração – organizadas em dois blocos que se diferenciam pela mudança no foco narrativo – simulam a escrita da biografia/autobiografia de Dom Francisco, enquanto que no primeiro plano da narração conta-se de que forma o processo de recepção da obra do velho pintor espanhol, que possibilitou a escrita do outro plano, influenciou e alterou a existência e a visão de mundo da personagem sobre quem se fala – o pesquisador.

Ainda sobre o narrar pós-moderno, Santiago nos fala que

a ficção existe para falar a incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa (SANTIAGO, p.52).

Gêmeos brinca com esta “incomunicabilidade de experiências”: N1, N2 e N3 estão, labirinticamente, postos no texto e conectados por uma linha em espiral: N1, no primeiro plano da narrativa, tem sua experiência incomunicada, mas expõe a vivência de uma personagem, o pesquisador que, por sua vez, tem suas experiências relatadas por alguém que não as viveu. No segundo plano do romance, o estudioso transforma-se em narrador, comunicando o olhar que lançou sobre a obra de um pintor – ou melhor, comunicando o olhar do olhar, pois o que há a sua frente são as telas do artista, que apresentam o olhar do pintor sobre o mundo, as pessoas e as coisas, e que não podem

ser apreendidas senão pelo sentido da visão – porém a incomunicabilidade das suas experiências é frustrada por N1. Os narradores em terceira pessoa identificam-se com o leitor, já que estão “privados da exposição da própria experiência” (SANTIAGO, p.51) definindo-se como observadores daquele que lhes é alheio. É preciso lembrar que as experiências do pesquisador são expostas, mas não no mesmo plano narrativo em que ele se manifesta como narrador e nem pela sua própria voz. Dom Francisco, por seu turno, é personagem da matéria narrada pelo pesquisador, sua vivência é contada por alguém que não as experimentou, mas ao mesmo tempo o pintor é personagem e narrador, que comunica experiências que não viveu – as de Rosarito, de Dona Leocádia, de Dom Beltrán, de Simón e do médico Arrieta; e que relata sua própria história, suas lembranças e reminiscências, que são, tanto quanto ele, e as personagens que o cercam, elaborações da linguagem.

A narrativa é, portanto, consequência do olhar lançado sobre a arte de Dom Francisco, reelaboração ficcional da figura histórica de Francisco de Goya y Lucientes e para que o leitor pudesse “acessar” esse olhar foi preciso que N1, por sua vez, lançasse seu olhar sobre a tomada de decisão do pesquisador: olhar/observar/estudar as telas do pintor.

2.2 – A constelação de Gémeos: Dom Francisco e seus duplos

O que então coloca-me mais radicalmente em causa? Não minha relação comigo mesmo como finda ou como consciência de ser à morte ou para a morte, mas minha presença ao outro por este ausentar-se morrendo. Manter-me presente na proximidade do outro que se distancia definitivamente morrendo, tomar em mim a morte do outro como a única morte que me concerne, eis o que me coloca fora de mim e consiste a única separação que possa abrir-me, na sua impossibilidade, ao Aberto de uma comunidade.

Maurice Blanchot²¹

Em *La Communauté inavouable*²², o escritor, filósofo e ensaísta francês Maurice Blanchot apresenta-nos a “comunidade inconfessável”, que é ao mesmo tempo um espaço de morte (A comunidade Negativa) e de vida (A comunidade dos Amantes): “Eis o que funda a comunidade. Não se saberia conceber uma comunidade se não fosse comum o acontecimento primeiro e último que em cada um cessa de poder sê-lo (nascimento, morte)” (BLANCHOT, 1988, p.9)²³. A comunidade inconfessável circunscreve essas duas outras configurando-se num espaço intimamente ligado a um certo tipo de escrita que fale da impossibilidade da comunidade em ser uma comunidade exclusiva. A comunidade inconfessável de Blanchot se forma como possibilidade ao Aberto, um espaço que abriga o múltiplo, não é uma comunidade nomeada por qualquer grupo, identificável por um título, uma ideologia, ou que abrigue a reunião de quaisquer tipos de seres, senão aqueles que vivem na morte. Levando em conta outros textos de

²¹ BLANCHOT, 1988, p. 9.

Tradução livre da edição em Inglês: “What, then calls me into question most radically? Not my relation to myself as finite or as the consciousness of being before death or for death, but my presence for another who absents himself by dying. To remain present in the proximity of another who by dying remove himself definitively, to take upon myself another’s death as the only death that concerns me, this is what puts me beside myself this is the only separation that can open me, in its very impossibility, to the Openness of a community”

²² O livro que consta da bibliografia é *The Unavowable Community*, em língua inglesa, traduzido do original francês *La Communauté Inavouable*.

²³ Tradução livre da edição em Inglês: “That is what founds community. There could not be a community without the sharing of that first and last event which in everyone ceases to be able to be just that (birth, death)”

Blanchot, como *A parte do fogo*, *O espaço literário*, *A conversa infinita* e *O livro por vir*, que nos mostram que, para Blanchot, a morte é potência de vida e, por isso, a linguagem é para ele uma questão única e dela ele se ocupa obsessivamente, entendemos que uma das interpretações possíveis para a comunidade inconfessável, habitada por subjetividades sem sujeitos, seria a obra literária: a poesia, o romance, etc. No seu livro *L'écriture du desastre*²⁴, o pensador francês aponta para a possibilidade de uma “subjetividade sem sujeito”, um espaço que seria ferido pela morte, que traria em si “a dor de morrer-se” (BLANCHOT, 1995, p.30), sobre o qual ninguém pode alegar posse, um “corpo exclusivamente, animado pelo desejo mortal: desejo de morrer-se²⁵ – desejo que morre, mas que não se acalma”²⁶ (BLANCHOT, 1995, p.30). Conjugando a idéia dessa subjetividade sem sujeito, com a de comunidade, e com a da linguagem literária capaz de promover a vida num espaço de morte (a morte do referencial, que é exatamente o que possibilita que a linguagem literária crie mundos que são outros do mundo, não seu avesso nem seu oposto), interpretamos que em *Gêmeos*, de Mário Cláudio, o jogo especular que compõe a narrativa parece situar narradores e personagens – que seriam essas subjetividades sem sujeitos – numa comunidade inconfessável, como a sugerida por Blanchot.

Gêmeos é biografia, é auto-biografia, é romance? O pesquisador é Mario Cláudio? O narrador não identificado é Mário Cláudio? Dom Francisco é Goya? Rosarito, Leocádia, Arrieta, Dom Beltrán, quem são? Essas questões que parecem

²⁴ O livro que consta da bibliografia é *The Writing of Disaster*, em língua inglesa, traduzido do original francês *L'écriture du desastre*.

²⁵ O desejo de morrer-se é o desejo de “outrar-se”, ou seja, de se abrir para o outro, mas não de ser o outro. Um desejo de ser uma espécie de o Outro do outro, como naquela relação de terceiro tipo a que nos referimos anteriormente. Em *O Espaço Literário* e o *Livro por vir* Blanchot desenvolve suas considerações sobre o desejo de outrar-se.

²⁶ Tradução livre da edição em Inglês indicada na bibliografia: “a subjectivity without any subject: the wounded space, the hurt of the dying, the already dead body which no one could ever own, or ever say of it, I, my body. This is the body animated solely by mortal desire: the desire of dying – desire that dies and does not thereby subside”.

centrais, cujas respostas parecem poder elucidar tanto sobre esse mundo de *Gêmeos* não são as mais importantes, ou não resolvem nada, porque não há realmente nada para ser resolvido. *Gêmeos* é um outro do mundo, em que as “pessoas” que o habitam “não são”, estão vazias daquilo a que possivelmente se refeririam, mas vivem exatamente nessa ausência de ser: Dom Francisco, um outro de Goya, e seus companheiros vivem no texto que os fala, vivem na comunidade inconfessável que é o romance.

Dom Francisco, pela relação que estabelece com os outros habitantes da comunidade e com a arte, funciona como metonímia para todo aquele que se entrega ao processo de criação artística e, enquanto personagem principal do romance, pode ser a síntese desse movimento que força o indivíduo a colocar-se “fora-de-si”, ou seja, que precisa morrer, num processo de alterização, para dar lugar ao outro, que se origina na arte. Acreditamos que esse processo revele-se na medida em que o velho pintor espanhol confronta-se com as demais personagens que habitam o universo ao seu redor, e, em cada confronto, ele se oferece ao “Aberto”²⁷, à comunidade inconfessável: a ficção, única capaz de congrega a verdade e a mentira; o ser e o parecer; a vida e a morte num único lado de uma moeda.

Dom Francisco figura uma “subjetividade sem sujeito”, já que, como comentamos anteriormente, ele sugere a figura biográfica de Francisco de Goya y Lucientes, no entanto, sabemos que ele é uma entidade ficcional, portanto é Goya sem o ser, condição de toda personagem de ficção, que nasce no nada, no vazio: morre o real, nasce o texto. Tal condição é que possibilita que a personagem seja uma subjetividade – Dom Francisco – sem o sujeito – Goya, bem como as demais subjetividades com quem o pintor convive. Tal condição é capaz de atualizar as pinturas de Goya enquanto tecido

²⁷ Entendemos aqui “Le Dehors” por “Aberto”, no lugar de “O Fora”: o Aberto diz respeito à experiência do Fora.

narrativo, e de permitir que o texto seja o espaço Aberto, múltiplo. A personagem central se fragmenta em várias faces, que nos são reveladas por faces outras: Rosarito, Dona Leocádia, Simón, Dr. Arrieta, Dom Beltrán, e o pesquisador, ou seja, ele não se constrói somente pelo que se informa sobre ele exclusivamente, mas também pelo que dele está projetado nos outros, bem como os outros personagens se constroem pelo que deles está projetado em Dom Francisco.

Muitas dessas personagens remetem a pessoas que conviveram com Goya, mas, assim como nosso Dom Francisco, “são subjetividades sem sujeitos”, pois são seres de papel. Dom Francisco aparece rodeado por esse conjunto de seres, que se elaboram como seus duplos, ora por oposição ou contraste, ora por identificação ou afinidade, organizando-se numa “comunidade inconfessável”. Portanto, o jogo de máscaras que move o texto não se materializa apenas pela alternância das vozes narrativas, também se corporifica pela reduplicação das identidades. Tais dispositivos contribuem também para a tessitura de um cenário tão labiríntico quanto à forma pela qual se tece a escritura do texto.

Já aludimos anteriormente à diversidade de matéria fictícia entremeada aos fatos históricos, que compõem a narrativa. Tais fatos inserem-se no texto, justamente por meio da técnica de duplicação: Mario Cláudio, “numa estratégia de mascaramento autoral” (CALVÃO, 2006, p.369), atribui uma das vozes narrativas a um dos elementos desse material ficcional²⁸ – o pesquisador –, dessa forma, o autor do romance “duplicado, exerce plenamente sua liberdade de criação” (CALVÃO, 2006, p.369), ou

²⁸ Na verdade, Mário Cláudio atribui todas as vozes narrativas a todos os elementos desse material ficcional. Mas, quanto ao pesquisador, parece haver uma identificação mais forte entre autor e personagem. Afinal, quem escreve a história de Dom Francisco é o Mário Cláudio, autor civil, que assina o texto, como já colocamos anteriormente, o autor dá voz ao pesquisador, que por sua vez dá voz a Dom Francisco. A mesma estratégia permite que se construa a voz do primeiro narrador, muito possivelmente alter-ego do autor também. O duplo por excelência de Mário Cláudio seria o pesquisador, pois eles se identificam quanto à tarefa de pesquisar a vida dos pintores (Goya e Dom Francisco), porém o autor não se espelha apenas nesse elemento ficcional, como poderá se observar quando tratarmos da morte do autor.

seja, pesquisador e autor mesclam-se, e por meio da narração do pesquisador move-se a mão da ficção, as personagens e criações de Mário Cláudio. Dalva Calvão nos explica que é dessa maneira que se estabelece o ponto de origem para as reflexões propostas pelo romance, ou seja, que as relações que se estabelecem entre o velho pintor e “o pequeno círculo que o envolve nessa época de sua vida” (CALVÃO, 2006, p.369-370) intensificam-se e distinguem-se por meio da técnica de reduplicação e pela recriação e resignificação do material histórico.

Tendo em vista as considerações de Santiago anteriormente apresentadas, que nos levaram a perceber de que forma se constrói o olhar em *Gêmeos*, as colocações da pesquisadora acima citada e, considerando a estruturação das personagens enquanto uma “comunidade inconfessável” pudemos perceber que em *Gêmeos* narradores, personagens e olhar se reduplicam num jogo de espelhos. Mas de que maneira esses espelhos se colocam no romance?

Em um de seus ensaios, Umberto Eco trata da relação dos homens com os espelhos e nos explica que “a experiência especular surge do imaginário” (ECO, 1989, p.12) e que o espelho funciona como um fenômeno limiar que demarca as fronteiras entre o real simbólico e o imaginário. O crítico italiano nos informa que a magia dos espelhos está no fato de que, através deles, podemos olhar melhor o mundo, nós mesmos e também “ver-nos como nos vêem os outros: trata-se de uma experiência única, e a espécie humana não conhece outras semelhantes” (ECO, 1989, p.18). Para Eco, os espelhos são canais que permitem a passagem de informação, no sentido físico, porém, o escritor lembra que a imagem especular é um caso especial de duplicata, pois ela não é simplesmente duplicata de um objeto, e sim “do campo estimulante ao qual se

poderia ter acesso caso se olhasse o objeto ao invés de sua imagem refletida” (ECO, 1989, p.20). Ensina Umberto Eco:

O fato da imagem especular ser, entre os casos de duplicata, o mais singular, e exibir características de unicidade, sem dúvida explica por que os espelhos têm inspirado tanta literatura: essa virtual duplicação dos estímulos (que às vezes funciona como se existisse uma duplicação, e do meu corpo objeto, e do meu corpo sujeito, que se desdobra e se coloca diante de si mesmo), este roubo da imagem, esta tentação contínua de considerar-me um outro, tudo faz da experiência especular uma experiência absolutamente singular, no limiar entre percepção e significação. (ECO, 1989, p.20)

O autor italiano analisa o comportamento do ser humano diante de espelhos físicos. O texto de Eco mostra de que forma a experiência do homem diante do espelho altera sua interpretação das coisas, e a forma de expressar tal experiência por meio da linguagem. Levando em consideração tais colocações, ou melhor, tomando suas conclusões para procurar compreender de que maneira o outro pode configurar-se enquanto um espelho, ou seja, usando a experiência do homem diante de espelhos físicos para falar de espelhamentos simbólicos, procuraremos perceber de que forma as personagens do romance projetam-se em outras. Entendemos que, em *Gêmeos*, o fenômeno de duplicação acontece segundo essa necessidade primordial do homem de encontrar o eu no outro, porém o espelho mostra-nos tudo, como explicou Eco, apresenta-nos todo “o campo estimulante” que contém o objeto, além disso, as personagens do romance, incluindo-se o pesquisador – que não faz parte daqueles que habitam a quinta, porém mantém contato com todos eles por meio da arte do velho pintor espanhol –, organizam-se em torno de Dom Francisco, como se ele fosse um centro polarizador, ou seja, nele os outros, que o rodeiam, se espelham, ao mesmo tempo em que o pintor também vê muito de si mesmo nos outros. Tal grupo, como

vimos, constrói-se enquanto uma comunidade muito particular, inconfessável também porque diante do espelho, que é o outro, parece revelar-se as sensações mais infernais e desestabilizadoras, os vínculos ocultos, as percepções sobre si mesmo e sobre os outros que levam a conclusões acerca dos comportamentos humanos para os quais a “comunidade geminiana” parece ser metonímia.

2.2.1 – Eu e o outro: Castor e Pólux

EU é um outro.
*Arthur Rimbaud*²⁹

Dentre essas relações que se constituem no espaço da “comunidade inconfessável” de *Gêmeos*, destaca-se sobremaneira a ligação entre Dom Francisco e a menina Rosarito, sua enteada, filha de Dona Leocádia, amante que acompanhou o pintor durante seus últimos anos de vida. O relacionamento do artista e da menina é marcado pela oposição de contrários e de contrariedades: amor e ódio, desejo e repulsa, crueldade e clemência, inocência e maldade marcam a convivência dos dois, que se situam em lados opostos da linha da vida: a jovem aprendiz, cheia de frescor e irreverência e o mestre, senil, murcho detentor da experiência. Rosarito, a menina sem sobrenome, e Dom Francisco, o ilustre pintor da corte, funcionam como “duplos

²⁹ RIMBAUD, 1988, p.200.

antagônicos” (CALVÃO, 2006, p.369-370) que se repelem e se atraem no decorrer da narrativa. Para a referida pesquisadora nessa relação pode estar

uma possível explicação para o título do livro, remetendo-nos à constelação que configura identidade e diferença entre os mitológicos Castor e Pólux, gêmeos incompletos ou antagônicos, uma vez que se diferenciam fundamentalmente pela condição divina de um e a precariedade mortal de outro. (CALVÃO, 2000, p.370)

Rosarito, a jovem promissora, cheia de desejos, obstinada e sedutora, traz consigo a potência da vida e parece identificar-se com Pólux. Dom Francisco, senil, arruinado pelo tempo, surdo e atormentado pelas mazelas morais e físicas que o consomem poderia ser identificado com Castor³⁰, pois traz consigo a potência da morte. Por outro lado, podemos pensar em Dom Francisco como o gêmeo imortal Pólux, se levarmos em conta que a dimensão da arte lhe confere uma forma de imortalidade e divindade. Nesta perspectiva, a menina identificar-se-ia com Castor, o gêmeo mortal, pois seus dons e habilidades artísticos limitados não permitem que ela ultrapasse a dimensão humana. Bem como no mito dos Dióscuros que, intercaladamente, se alternam, a relação de Dom Francisco e Rosarito parece estar construída sobre a

³⁰ O mito dos gêmeos: Leda, filha de Téstio, rei do Calidão, casou-se com Tíndaro, herdeiro do reino de Esparta. Júpiter, fascinado com a beleza da jovem, desejou unir-se a ela, mesmo sabendo que possivelmente a moça o recusaria, já que era recém casada. Júpiter assume a forma de um belo cisne para poder se aproximar de Leda quando ela se banhava num rio. A jovem cai na armadilha e põe o animal no colo. Meses depois, dois ovos saem do ventre de Leda, do primeiro, nascem Castor e Helena, do segundo, Pólux e Clitemnestra. Em cada ovo um filho de Zeus, Helena e Pólux, imortais, enquanto seus irmãos, filhos de Tíndaro, viveriam e morreriam como qualquer ser humano. Apesar de serem filhos de pais diferentes, Castor e Pólux ficaram conhecidos como os Dióscuros (filhos de Zeus) e cresceram juntos, nutrindo entre si uma forte amizade. Levados por Mercúrio à cidade de Pelene, no Peloponeso, os irmãos logo se mostraram corajosos. Lutaram contra piratas que pilhavam a região em que viviam, mataram monstros e junto com Jasão e os Argonautas seguiram na viagem pela conquista do Velocino de Ouro. Mas a grande batalha que determinaria os seus destinos aconteceu exatamente contra dois outros irmãos gêmeos: Idas e Linceu, herdeiros do reino da Messênia e noivos de Hilária e Febe. Os Dióscuros se apaixonaram pelas duas jovens e tentam raptá-las, enfrentando a fúria dos messênios. No combate entre as duas duplas, Idas mata Castor. Atormentado pela perda do irmão, Pólux suplica a Júpiter que devolva o seu irmão e companheiro. Comovido com o amor que Pólux sentia por Castor, Júpiter propõe que Pólux divida a sua imortalidade com o irmão, alternando com ele um dia de vida e outro de morte. Pólux aceita imediatamente a sugestão de Júpiter e daí em diante os irmãos passaram a viver e morrer alternadamente. Em outra versão do mito Júpiter recompensa a afeição dos irmãos, colocando-os entre as estrelas, como gêmeos que não poderiam ser separados nem pela morte. (BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia*, p. 186).

alternância intermitente entre vida e morte – ele, ora é a vida eternizada por meio da criação estética, ora é a efemeridade patente nos achaques da velhice; ela, ora é potência de vida explicitada pelo viço e frescor da juventude, ora é a evidência da morte manifestada por meio da sua impotência criativa. Dessa maneira o grau de complexidade da relação que se estabelece entre os dois desvela-se de forma que Rosarito e Dom Francisco constituem-se como as estrelas mais brilhantes da constelação de *Gêmeos*. A seguir destacamos algumas passagens que ilustram a obsessiva conexão que os mantém ligados:

Rosarito ia crescendo dia a dia dentro de mim, apagava-me algumas nuvens da memória, iluminava-me os pensamentos do giro matinal (*Gêmeos*, p.22).

Esse pequeno trecho nos informa sobre a força com que Rosarito se instala na alma de Dom Francisco – “Rosarito ia crescendo dia a dia dentro de mim” –, e por meio do excerto também é possível observar de que maneira a presença de Rosarito, tanto a mental, como a física, altera o humor do pintor, que por causa da menina esquece algumas das amarguras e dores do passado, de maneira que seus pensamentos iluminam-se. É como se Rosarito, nesse momento, funcionasse como um elemento purificador, capaz de transformar as “nuvens”, metáfora para as possíveis agruras derivadas de acontecimentos decorridos num tempo anterior àquele da quinta, em manhãs claras e férteis, ou ainda que, com Rosarito ao seu lado, as manhãs todas lhe parecessem iluminadas. Em outros tantos momentos, a menina transforma-se num elemento perturbador: ora Rosarito provoca a volúpia, ora o ódio, ora os ciúmes do pintor. No excerto a seguir, Dom Francisco está tomado pelo sono e é acometido por um pesadelo cuja personagem principal é Rosarito. Provavelmente, na descrição dessa cena sonhada por Dom Francisco há citações de uma das iconografias de Goya, *Volaverunt*,

que integra uma série por ele intitulada *Los Caprichos*. No excerto, Rosarito parece ser a mulher que na lâmina 61³¹ aparece suspensa no ar, voando sobre as costas de três figuras masculinas um tanto deformadas.

Deparava-se-me a menina diante do esboço de uma corça infernal que uivava enquanto a ia transportando pelos céus, e sobre as espáduas aladas, um trasgo animado das piores intenções. Aparecia-me ela completamente branca, revestida de alto a baixo de uma farinha que lhe acumulava em papa na comissura dos lábios, brandindo a chave dourada do Paraíso onde eu jamais penetraria (*Gêmeos*, p.27).³²

A imagem da mulher que observamos na figura 15 repete-se constantemente nas iconografias que compõem os *Caprichos*, e as biografias oficiais do pintor castelhano associam essa imagem feminina à Duquesa de Alba, por quem, ao que tudo indica, Goya foi apaixonado e por quem nutria fortes ciúmes, fatos que podemos concluir a partir da inscrição – Solo de Goya – em um dos retratos da Duquesa pintados por Goya³³. Fazendo referência a essa lâmina de *Los Caprichos*, Mário Cláudio associa Rosarito à duquesa (é importante observar que a Rosarito de *Gêmeos* não é a recriação da Duquesa de Alba, que inclusive aparece no romance), de maneira que a relação entre a menina e Dom Francisco se assemelhe, ou se compare, àquela que se estabeleceu entre a duquesa e Goya, ou seja, o pintor, personagem do romance, tem por Rosarito sentimentos carnis, que aparecem reprimidos – ao contrário da relação entre Goya e a duquesa que segundo as biografias, era notória – tanto nessa passagem: “brandindo a chave dourada do Paraíso onde eu jamais penetraria”, bem como durante toda a narrativa, pois como a garota é sua enteada, o relacionamento entre ambos seria incestuoso. Na passagem acima transcrita os homens que carregam Rosarito uivam, e

³¹ Ver figura 15 – Goya, *Los Caprichos*, lâmina 61. *Volaverunt*.

³³ Ver figura 16 – Goya, *A duquesa de Alba*. Óleo sobre tela, 210,2 x 149,3 cm. The Hispanic Society of América, Nova York.

esse som que emitem poderia ser interpretado como os uivos emitidos por animais no cio, se consideramos que a cena narrada por Dom Francisco pode fazer alusão à relação sexual. A palavra “comissura” serve de denominação genérica não só para a linha que marca a união dos lábios, como também para as “junções dos bordos de aberturas em forma de fenda”³⁴ de qualquer outra parte do corpo, inclusive, segundo o dicionário, dos grandes lábios. Rosarito não aparece vestida na visão do velho, mas sim coberta por uma farinha e “completamente branca”, o que pode funcionar como um sinal para a pureza da menina, prestes a ser violada por “uma corja infernal”, “um trasgo animado das piores intenções”, ou seja, por demônios. A farinha branca, justamente na “comissura dos lábios”, transforma-se em “papa”, o que poderia ser uma alusão tanto às secreções produzidas antes ou durante o ato sexual, como a uma espécie de saliva, também metáfora para o desejo, que estivesse escorrendo da boca de Rosarito. A menina ergue a “chave dourada” que possivelmente tranca as portas do “Paraíso”, metáfora possível para o prazer sexual, inacessível a Dom Francisco. Apesar de saber da impossibilidade de qualquer relação entre ele e a descendente de Dona Leocádia, a não ser a de pai e filha, Dom Francisco sofre constantemente com o receio de perder Rosarito para outrem – o velho está sempre a observar Rosarito e a flagrar os namoricos da garota. O pintor decide colocar a menina de castigo na tentativa de impedir que ela se encontre com outros homens: “confinara eu então a pequena ao trabalho, e obrigava-a a desenhar a eterna cabeça de Octavia.” (*Gêmeos*, p.37), porém, a garota, “criança obstinada no cumprimento da própria vontade” (*Gêmeos*, p.33), cheia de subterfúgios, usa o espelho do estúdio do pintor para seduzir um dos rapazes que rondam a Quinta. O

³⁴ Definição retirada do Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa.

velho pintor surpreende-a e dá vazão a toda a sua ira resultante dos profundos ciúmes que nutria pela “pequena”:

Alcei-me o bastante para cobrir com o corpo estremunhado a janela donde resultava quejanda relaxação. E a miúda estremeceu, e retomou o contorno da cabeleira de Octavia. Não tive pulso em mim então que não a arrancasse do banco, a sacudisse pelos ombros, lhe aplicasse as bofetadas, menos da força que da intenção, em que se me desoprimia a alma. E não era nela, mas em mim mesmo, que se desatavam as lágrimas, nem dela, mas de mim mesmo, que se escapava este pranto, <<Ai, Virgem do Pilar, ajuda-me que perdi a razão!>> Abateu-se Rosarito, semelhante a um espantalho desengonçado. E retornei lentamente, ofegando como um perro, ao caldeirão da sesta. (*Gêmeos*, p.38/39)

Dom Francisco passa duas semanas atormentado pelo o que acontecera. A tristeza, o amor/ódio, e os ciúmes provocam a criatividade do velho que passa duas semanas “nos empastes daquele Saturno”, ou seja, dedicando-se a transformar em pintura “o velho, louco como nunca” (*Gêmeos*, p.39) que crescia dentro dele – “Ampliava-se o velho, louco como nunca, por dentro de mim e para além do meu inferno” (*Gêmeos*, p.39) –, até que finalmente o pintor, depois de uma visita a sua cidade natal e de muito imaginar por onde e com quem andaria Rosarito, começa a alastrar pelas “paredes nuas” (*Gêmeos*, p.29) da Quinta as suas pinturas. Na próxima passagem, Dom Francisco pinta Rosarito sendo devorada por Saturno, o deus do tempo³⁵:

Mais conforme a uma norma de harmonia, decorrendo do respeito que merece quem governa a existência, e que, portanto guarda o direito de a retirar, afigurava-se-lhe o destino do pai do Tempo, ascendendo nu de uma gruta de térreas humidades, esburgando num festim de gigantesco pavor as carnes das crias que engendrara. E diante de

³⁵ Ver figura 17 – Goya, *Saturno devorando a su hijo*, 1820-4. Óleo transferido de mural para tela, 144 x 82 cm. Museo del Prado, Madri

Rosarito muito mais tarde, sofrendo o irresistível ímpeto com que se ia evadindo a menina do cárcere a que a condenara, erguera-se-lhe de súbito, a flanquear uma das portas do piso inferior da casa da Quinta, a envergadura de Saturno omnipotente

O velho deus escancarava os olhos sanguinolentos, e toda a monstruosidade do Planeta se quedava neles reflectida. E apertava entre os dedos o corpo hirto de Rosarito, pronto a esartejá-la antes de a levar a boca, impedindo-a de conceber os que a votassem a uma sorte igual, ínfimos números de uma procissão dos que nascem para matar, produzindo aqueles que na sua hora haverão de os assassinar também, de tudo não restando mais do que o amarelado sulco de soro e pus. (*Gêmeos*, p.44-45)

Há alguns aspectos importantes nesse trecho. O primeiro é a alusão a Saturno, deus do Tempo, que implacavelmente devora seus filhos, e que funciona como metáfora para o tempo que arruína o corpo, que toma a juventude e conduz à morte. O pintor já não guarda os atrativos que poderiam seduzir a menina e se ressentido desse fato, mas sabe que assim como Saturno o está consumindo, o mesmo futuro reserva-se a Rosarito. Quando Saturno é descrito como “velho deus”, possibilita-se a associação da imagem dele à do pintor, de maneira que Dom Francisco possivelmente se vê como ele, capaz de matar a sua cria – Rosarito seria a discípula do pintor –, condenando-a ao cárcere, roubando-lhe a liberdade e, por conseguinte, o frescor e a vivacidade da juventude, para manter-se vivo, ou porque os ciúmes e o desejo o destroem internamente, ou porque sente medo de que a aprendiz supere o mestre. Outro aspecto é a dramaticidade da cena, que se constrói pelo uso de determinados adjetivos – como em: “gruta de **térreas** humidades”, “festim de **gigantesco** pavor”, “**irresistível** ímpeto”, “Saturno **omnipotente**”, “olhos **sanguinolentos**”, “**monstruosidade** do Planeta”, “corpo

hirto”³⁶, “**amarelado** suco de soro e pus” – e pela escolha dos verbos: esburgar, escancarar, quedar-se, apertar, esquartejar, matar e assassinar.

Um terceiro aspecto, que pode ser observado principalmente na primeira parte do excerto, diz respeito à reflexão empreendida por Dom Francisco durante o processo de invenção da cena que logo estará impressa numa das paredes da casa. O pintor, enquanto calcula de que forma irá representar a criatura que o atormenta – o “pai do Tempo, ascendendo nu de uma gruta de térreas humidades” –, parece figurar as relações entre criador e criatura, entre existência e morte – “conforme a uma norma de harmonia, decorrendo do respeito que merece quem concede a existência, e que portanto guarda o direito de a retirar”. Por meio da reflexão do pintor, o texto parece discutir pontos referentes ao engedramento da obra de arte, conseqüentemente, também do texto literário. Quem narra a passagem é o pesquisador, o provável autor da biografia que, como dissemos, mistura-se à ficção, e que, portanto, estaria usando o texto para tratar das questões que o atormentaram no momento da escrita. Ele, durante a escritura do texto, enquanto criador, deus do tempo da ficção, dono da existência das personagens, pode dispor dessas vidas de papel, devorar algumas, poupar outras e gerar outras tantas. Levando em conta o jogo de despistamento desenvolvido por Mário Cláudio, podemos estender tais colocações para o processo inventivo do próprio romance, de maneira que no trecho estariam expressas algumas das ponderações do autor em relação à escritura de *Gêmeos*. Desse modo, o texto não só narra os conflitos de Dom Francisco durante o projeto e elaboração de suas pinturas, como também estaria nos contando um pouco das interrogações que também pululam no seu processo de corporificação.

³⁶ Os grifos são nossos e tem por objetivo destacar os adjetivos em questão.

Por último, temos a citação de um dos trabalhos de Goya³⁷, que foi executado em uma das paredes da Quinta del Sordo, que também abrigaram outras tantas obras do pintor. Hughes, sobre essa composição, faz algumas considerações que vão ao encontro do que temos aqui colocado. O crítico de arte nos informa que, na opinião da grande maioria das pessoas, *Saturno devorando a su hijo* é o mural mais “melodramaticamente horrível”, dentre aqueles que integram o conjunto das *Pinturas Negras* de Goya, e explica que:

Na verdade, o cadáver ensangüentado pode ser um filho ou uma filha, o gênero é indeterminável. Mas as proporções certamente as de um corpo adulto, e não as de um bebê roliço como na pintura de Rubens³⁸ sobre o mesmo tema que foi a origem da idéia de Goya. Originalmente, [...] Goya tinha uma figura de pé, fazendo o que parece ser um passo de dança, tendo por trás uma paisagem montanhosa; essa imagem pode ter sido até uma imagem da alegria da vida. Mas depois a escuridão se abateu, e o plano de fundo foi repintado de negro, e Saturno – deus da melancolia e, presidindo sobre o temperamento saturnino, também deidade dos pintores – preencheu a moldura inteira. [...] O que Goya pintou é a combinação de um apetite incontrolável com a vergonha avassaladora que vem com o vício – Saturno de olhos esbugalhados e boca aberta, atormentado por sua luxúria pela carne humana, por um incesto impensável. Se ele estivesse apenas com fome, não nos chocaria nem nos comoveria tanto. Em que sociedade os pais comeriam os jovens? Seguramente em uma sociedade na qual o velho vê o novo como ameaça mortal (HUGHES, 2007, p.448).

Antecipando um pouco o trabalho de análise que empreenderemos sobre os quadros de Goya que aparecem em *Gêmeos*, no caso da recriação do *Saturno devorando a su hijo*, a dramaticidade a que Hughes se refere, no texto escrito por Mário Cláudio, como mostramos, foi alcançada por meio do uso de determinados adjetivos e verbos. Além disso, o escritor português concentrou o apelo dramático do Saturno de Goya nos

³⁷ Ver novamente a figura 17.

³⁸ Ver figura 18 – Rubens, *Saturno*, 1636-38. Óleo sobre tela, 180 x 87 cm. Museo Nacional del Prado, Madri

olhos do Saturno de Dom Francisco que, além de “sanguinolentos”, guardavam toda a “monstruosidade do Planeta”. A violência expressa pela tela de Goya ficou reelaborada no romance pelo detalhamento da cena que apresenta, na primeira parte do excerto, o detalhe do Saturno “ascendendo nu de uma gruta” e “esburgando” seus filhos e, na segunda, o corpo da menina sendo esmagado pelos dedos do deus antes de ser esquartejado e devorado. Os verbos no gerúndio provocam a sensação de movimento, talvez no sentido de recriar a mesma impressão provocada pelas pernas e braços flexionados do Saturno, bem como pelo contraste entre o preto do fundo da tela de Goya e a cor clara dos corpos, tanto do deus, como da cria devorada. “Os olhos sanguinolentos” e o “amarelado sulco de soro e pus” trazem para o texto escrito a reação de repulsa provocada pelo sangue que escorre do corpo devorado pela grande boca negra e funda do Saturno goyesco.

Dom Francisco e Rosarito também estão ligados pela pintura, “esta é introduzida na arte pelos ensinamentos daquele e ambos vão congelar rostos, pela técnica pictórica do retrato” (Alves, 2007, p.10): ele, pintor de retratos da nobreza, ela, de miniaturas. Dom Francisco ensina as técnicas da arte de retratar por meio dos quadros em que figuram os nobres espanhóis – que o fizeram reconhecido como grande mestre – bem como por meio de seus auto-retratos. O velho procura ocupar Rosarito com coisas relativas à pintura, a técnica de misturar as cores, os nomes que ele dá para cada matiz, o treino do traço, fazendo-a desenhar a mesma figura inúmeras vezes, o treino da visão, instigando a menina a desenvolver o poder de observação, que ela muitas vezes usa contra ele.

Na relação entre a jovem aprendiz e o já ancião pintor também se evidencia a polaridade entre vida e morte que Castor e Pólux experimentaram: “Rosarito, a sedutora

criança, no final do romance, já velha, passa pela mesma solidão e sofre os mesmos males de que padecera o velho pintor” (ALVES, 2007, p.11). Dessa maneira é que Dom Francisco, já convencido de que a menina esteja possuída pelos demônios que o perturbam, “a vê mediante uma anamorfose, quando” (ALVES, 2007, p.11): “adivinha debaixo do rosto mimosinho da adolescente, ao destacar esta de súbito a atenção do lavor das miniaturas, a caveira que alguns meses após a morte se há de cobrir tão-só de pele pergaminhada” (*Gêmeos*, p.97).

Durante as aulas de pintura, “mestre e discípula experimentam a sombra e a claridade, a espessura e a transparência, a cor e sua ausência, conjugados que estão na arte de ludibriar o tempo que eles próprios representam” (ALVES, 2007, p.10): – Rosarito metaforizando a juventude potente perdida pelo pintor e a impossibilidade de que ele pudesse novamente viver um grande amor como aquele dedicado à Duquesa de Alba; ele metaforizando a velhice, a decrepitude e a impotência. Ela a “juventude a romper”; ele a “cercania da morte” (*Gêmeos*, p.25).

2.2.2 – Eu e os outros: mais cinco estrelas da constelação de *Gêmeos*

O Outro que surge diante de mim, fora do horizonte e como aquele que vem de longe, não é para si mesmo, nada mais do que um eu querendo fazer-se ouvir pelo Outro: o inidentificável, o sem Eu, o sem nome, a presença do inacessível.

*Maurice Blanchot*³⁹

No romance, encontramos duas referências à constelação de Gêmeos que, segundo a professora Maria Theresa Abelha Alves ‘partem da inquietação de Dom Francisco sobre a vida e a morte’ (ALVES, 2007, p.4). A primeira aparição da constelação se dá num daqueles momentos em que o pintor e o jardineiro Simón percorrem a cidade assolada pela guerra, e como poderemos ver alude à morte. Dom Francisco pôde ver nos olhos de um rapaz morto as sete estrelas que compõem Gêmeos⁴⁰:

E eis que de repente ali nos deparámos com ele, jovem imenso, estirado de costas, e de pernas afastadas, como se estivesse no potro. Jamais confessei, nem a tinta negra, o pavor que nesse instante se apoderou de mim, ao acercarme do morto, e ao debruçar-me para o rosto de leite. Estampavam-se-lhe nos olhos, escancarados como charcos enormes, as sete estrelas de Gêmeos. E semelhante a um deus voava ele na sua viagem, rente ao chão empedernido que não o tragara (*Gêmeos*, p.65)

A morte parece estar sempre rondando os momentos da gênese criativa, senão de Dom Francisco, que não teve coragem de confessar com tinta negra o terror que a cena provocou nele, de Mário Cláudio que pintou essa cena de morte. Nesse trecho ainda podemos perceber a alusão à morte que anima a linguagem, pois o chão sobre o qual jaz o jovem rapaz, não poderá tragá-lo, pois é o chão da linguagem – literária e pictórica – , o chão que Mário Cláudio escreveu a partir do chão pintado por Goya

³⁹ BLANCHOT, 2001, p.125.

⁴⁰ Nas páginas 13 e 14 deste trabalho nos referimos a esse trecho do romance mostrando que a cena narrada por Dom Francisco pode ser uma composição de algumas iconografias da coleção *Los desastres de la guerra*. Ver figuras: 7, 8, 9, 10, 11.

Theresa Abelha explica que “se esta primeira referência alude à morte, a segunda focaliza a força geradora de vida que cada mulher carrega em si e que se manifesta a partir da primeira menstruação.” (ALVES, 2007, p.4). A segunda aparição da constelação de Gêmeos acontece no momento em Rosarito abandona a condição de menina e se transforma em mulher. Já comentamos a relação entre o velho e a menina, porém esse é mais um momento que confirma o vigor da ligação entre os dois. Rosarito estava no estúdio de Dom Francisco para suas aulas de pintura e de repente desfalece, o pintor a acode e quando observa a almofada em que sua aprendiz estava sentada vê estampadas no pano as sete estrelas: “a almofada sobre que se sentara ela, manchada pelas espessas gotas de sangue que resumiam o trânsito a mulher, distribuídas de forma a compor a figura da constelação de Gémeos” (*Gémeos*, p.88-89).

Considerando-se, portanto, que a constelação de Gêmeos é composta por sete estrelas – Castor, Pólux, Mebsula, Tejat, Pólux, Mekbuda Wasat e Alhena –, e que já comentamos a relação de atração e repulsão que se efetua entre Dom Francisco e a menina Rosarito, procuramos no texto de Mário Cláudio as outras cinco, ou seja, os outros polarizadores da subjetividade de Dom Francisco que, como veremos, se reduplica nas seguintes personagens: Dom Beltrán, o cachorro; o Dr. Arrieta, o médico; Simón, o jardineiro, Dona Leocádia, a amante, e o pesquisador.

Dom Francisco e Dom Beltrán, o cachorrinho acastanhado que aparece junto com um grupo de ciganos, entreolham-se no espelho da afetividade. O pintor se sente desamparado e solitário e tão abandonado e desprotegido quanto o animal. O proprietário da quinta adota o *perro* e observa sua morte lenta e sofrida, os abusos físicos infligidos por Rosarito, a miséria da doença e o declínio físico. Dom Francisco acompanha o percurso doloroso executado pelo cachorro até seu momento final, e

enxerga o definhar de Dom Beltrán como reflexo de sua própria morte. No fragmento a seguir o velho artista imagina o funeral do bichinho como se fosse o seu próprio:

Minuciosamente punha-me assim a preparar os funerais de Dom Beltrán. Avançariam os frades capuchinhos de círio alumiado [...] secundá-los-iam os grandes do Reino [...] anunciados por pajens que arvoram o pendão com as insígnias das casas respectivas. Caminhariam depois os indigentes dos hospícios, e o povo que desejasse agregar-se à procissão. E no seu ataúde amarelo, decorria perante o espanto dos circunstantes Dom Beltrán, e encomendariam a sua alma os familiares do Santo Ofício, balançando turíbulos donde ascendia o fumo do incenso (*Gêmeos*, p.113).

Nessa passagem encontram-se citações de algumas telas de Goya, como *O Manicômio*⁴¹, *A Procissão de Santo Isidro*⁴², e outras que tratam de temas religiosos. Observa-se também a espetacularização da morte, que é apresentada como um acontecimento público “de caráter exemplar” (BENJAMIN, 1994, p.207), no qual “o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo” (BENJAMIN, 1994, p.207). Mário Cláudio trouxe para o texto o contraste entre o claro e o escuro tão caro ao gênio de Goya, que no texto se realiza por meio da claridade dos círios e do ataúde amarelo – que remete ao amarelo do quadro que estampa a capa do livro, em que o cachorro parece afundar-se na areia e que transmite uma profunda sensação de solidão – em contraste com o fumo que sai dos turíbulos.

Dom Francisco e Dr. Arrieta são subjetividades afins, e a relação se articula animada pelas questões de vida e morte: “unem-se, num processo de cura, o par formado pelo pintor em luta pela vida, em seu leito de doente, e pelo médico que o assiste para fazê-lo recobrar a saúde” (ALVES, 2007, p.10). Dom Francisco declara que

⁴¹ Ver figura 19 – Goya, *Manicômio o Casa de locos*, c. 1812-3. Óleo sobre painel, 45 x 72 cm. Museo de la Real Academia de San Fernando, Madri.

⁴² Ver figura 20 – Goya, *Procesión del Santo Oficio o Procesión del San Isidro*, 1821-3. Óleo transferido de Mural para tela, 133 x 57,5 cm. Museo Nacional del Prado, Madri.

a afinidade que sente pelo Doutor é espiritual, e encontra semelhanças físicas entre o médico e seu irmão. Outras vezes Dom Francisco descreve o Dr. Arrieta como “o pai que patrocina os primeiros passos do filho” (*Gêmeos*, p.123). O médico reflete no espelho o amor fraterno que o artista não encontrava nem em Rosarito e nem em Dona Leocádia, e que Dom Beltrán não podia oferecer por não possuir mãos que carregassem o calor humano tão essencial para Dom Francisco num momento de doença, fragilidade e angústia:

Mais eis que me entrou uma manhã no quarto um cavalheiro alto, envergando uma bela sobrecasaca cor de pinhão, e se impregnou o ar de um aroma adorável de alfazema [...] Estendeu-me a mão, e eu agarrei-me a ela, a fim de me soerguer nas almofadas. [...] O médico prestava-me a atenção que eu não discernia em mais ninguém [...] tomou-me então o pulso o Dr. Arrieta, cuidando de não afastar dos meus os olhos perscrutantísimos. (*Gêmeos*, p.121)

*

E pinte-i-o enfim, amparando-me num quase abraço, quando me acamava ainda, e arrepanhava eu o lençol no convulso gesto dos agonizantes, e me achegava ele amorosamente o copo do soluto, e hesito entre a vontade que me assistia, se a de beber o remédio que me ganharia a cura, se a de permanecer sob a protecção de quem me interpelava (*Gêmeos*, p.124)

Na primeira passagem acima destacada vemos o médico numa atitude de salvavidas, estendendo a mão a Dom Francisco e dedicando ao velho a atenção que este solicitava, mas não obtinha nem da amante nem da enteada. Dom Francisco e o doutor conectam-se pelo olhar e o pintor aceita a mão amiga, e a ela se agarra como se esta fosse sua última esperança. O médico resgata o pintor das almofadas, que podem ser interpretadas como um leito de morte. Repare-se novamente nos elementos pictóricos trazidos para a cena. O médico traz vida, que chega com a luz da manhã. A sobrecasaca “cor de pinhão”, ou seja, esverdeada, também alude à vida. No segundo excerto, Dom

Francisco pinta o médico e retrata na tela a relação que se estabeleceu entre os dois. Nesse momento do texto, Mário Cláudio recria mais um dos quadros de Goya⁴³.

O pintor, que tudo observava, estava atento ao descontentamento de Rosarito e de Dona Leocádia, “interessadas na morte de Francisco para lhe herdarem os bens” (ALVES, 2007, p.10), com a atenção que o médico dedicava ao velho e, por conseguinte, com a cura do doente, que provavelmente se deveu também a esse fato: “Excluídas dessa intimidade, é claro que conspiravam Dona Leocádia e Rosarito por despedir o físico, taxando vagarosíssimo os progressos que me sentiam ir fazendo” (*Gêmeos*, p.123). Observa-se, portanto que as duas formam um novo par, “representativo da infidelidade ao benfeitor” (ALVES, 2007, p.10), ou seja, articulam-se contra os esforços do médico “para curar o paciente famoso” (ALVES, 2007, p.10).

Tendo em conta o “paradigma da fidelidade” (ALVES, 2007, p.10), Maria Theresa Abelha Alves mostra que outro par também se configura:

Trata-se daquele formado pelo cãozinho Dom Beltrán e por Simón, ambos, com suprema devoção, correspondem à proteção que o pintor lhes dera: são fiéis até à morte. O próprio Dom Francisco reconhece a sintonia entre o cão e o jardineiro, ao considerar Simón “mais do que o amigo, o perdigueiro fiel” (p.64) (ALVES, 2007, p.10).

Simón é o guia de Dom Francisco pelos cenários grotescos da guerra, fiel escudeiro e jardineiro da Quinta, eles penetram os espaços dos conflitos da “era funesta de mil oitocentos e onze” (*Gêmeos*, p.63) como Dom Quixote e Sancho:

[...] dispô-se ele a transportar-me o material, pastas de papel e caixas de tinta, um cantil e uma lancheira, o que calhasse. Dentro em pouco era Simón que me guiava os passos, encaminhando-se para os arredores da Cidade fumegante, apontando-me os fossos onde despejavam os cadáveres putrefactos (*Gêmeos*, p.63).

⁴³ Ver figura 21 – Goya, *Goya curado por el doctor Arrieta*. Óleo sobre tela, 116x79cm. The Minneapolis Intitute of the Arts.

As cenas que vê durante os conflitos aterrorizam o artista das telas, e provavelmente enlouquecem o jardineiro. Dom Francisco mergulha em seus pesadelos e delírios, transformando-os em pinturas, murais que se alastram pelas paredes, iconografias que relatam o horror e o medo diante da morte; Simón dedicava-se ao jardim:

Só nesta altura voltava ele às suas tarefas, parecendo colocar no afã com que encostava a uma estaca uma roseira nova, ou com que encaminhava a ascensão de uma buganvília, o desejo de purificar aquela área de intagibilidades da incursão deletéria que a havia ofendido (*Gêmeos*, p.66)

Simón carrega a condição humana trágica que aparece nas obras do pintor. Aos poucos, o jardineiro perde a razão. Dom Francisco se apieda cada vez mais da situação decadente de seu fiel amigo, porém sabe que a doença que o acomete é incurável, doença de alma, não há o que ser feito, apenas esperar: “Ao prazo de três anos, fatigado de um mal que pertencia mais à alma do que ao esqueleto, principiou Simón a manifestar indício de clara degenerescência” (*Gêmeos*, p.66). O enforcamento de Simón – cena a qual já nos referimos anteriormente⁴⁴, aparentemente composta pela montagem de algumas iconografias de *Los Desastres* e de *Los Caprichos* – parece ser um prenúncio da morte que ronda Dom Francisco. Mas, além de partilharem “longínquos segredos de horror que ninguém compreenderia” (*Gêmeos*, p.64), o par está conectado pelo liame da arte. Ambos nutrem uma paixão especial pelo jardim da Quinta: “pintor e jardineiro, cada um com os instrumentos próprios de sua arte, dominam a realidade ao

⁴⁴ Cf. página 14 deste trabalho.

recriá-la, quais novos Castor a domarem o cavalo rebelde da morte⁴⁵” (ALVES, 2007, p.9):

Ninguém ignora que aliança estabelece um velho com o seu jardim. Percorre as estreitas alamedas como quem ruma ao Paraíso, remexe com um graveto um canteiro em busca do bolbo donde nasceu, esboroa nos dedos um torrão de humidade, enamorado do chão que há-de recebê-lo. Eu dedicava ao meu jardim o coração de silêncio que ninguém pressentia. Desenhara-lhe a geométrica estrutura, o lugar que caberia a cada espécie floral, porfiava por ver na sua realização o decalque do único sonho que me visitava entre a insônia e o pesadelo. (*Gêmeos*, p.61)

O pintor valoriza a capacidade de Simón de materializar seu projeto botânico e Simón admira a habilidade do artista em arquitetar planos: “Há-de ser o jardim que merecermos os dois, tu que pintas o que não entendo, eu que vivo o que não entendes tu [...]” (*Gêmeos*, p.64). No espelho em que se olham Simón e Dom Francisco está refletido o respeito, tanto de Simón pela arte do pintor, como de Dom Francisco pela coragem com que Simón enfrentava a vida sofrida e pela habilidade de Simón em cuidar das plantas, de transformar o jardim num dos lugares preferidos, ou seja, pela ligação de Simón com a natureza, pela arte com que o jardineiro concretizava os planos do jardim.

Dom Francisco e Dona Leocádia experimentam uma relação atribulada. A mulher mostra-se constantemente insatisfeita com a vida que leva, espanca os empregados, critica as pinturas de Dom Francisco que se espalham pelas paredes da Quinta, desvaloriza o trabalho inédito e revolucionário do pintor, e valoriza as pinturas muito belas, ao gosto clássico, mas puramente referenciais, que retratavam as personalidades da corte, e pelas quais ele já não mais se interessa. A cada dia que passa o artista a vê como uma bruxa assombrosa, muitas vezes acompanhada por Rosarito,

⁴⁵ Maria Theresa Abelha Alves explica que “a relação do mito dos Dióscuros com a arte se faz mediante Castor que era domador de cavalos, atividade que exercia com grande habilidade, fazendo-se acompanhar do canto e da lira” (ALVES, 2007, p.9).

devoradora de criancinhas, portanto, da vida na sua potência. O pintor ignora os desejos da mulher, “ressentida no anonimato e na pequenez de uma vida de que se exclui a criação, espécie de imagem pelo avesso do companheiro” (CALVÃO, 2006, p.371). Dona Leocádia parece ser a grande opositora de Dom Francisco, pois a relação dele com Rosarito, como vimos, caracteriza-se por um movimento de atração e repulsa. A amante parece somente se interessar pelas posses de Dom Francisco e torcer para que sua morte chegue logo. Quando percebe que o velho se aproxima de seu fim começa a guardar dinheiro “obcecada pelos seus jogos de poupança, [...], defendendo-se do que insistiria em pintar aos seus íntimos como o seu <<tão incerto futuro>>” (*Gêmeos*, p.81). A mulher atrasava os salários dos empregados, vigiava o que comiam, “operava cálculos aritméticos com papel e lápis, contando e recontando com os dedos” (*Gêmeos*, p.81) todo o dinheiro que entrava e saía da Quinta. Dona Leocádia “encafuava pressurosamente as quantias que ia amontoando” (*Gêmeos*, p.81) e guardava nos bolsos tudo que encontrava e que acreditasse ter algum valor. Metia nos bolsos “espécies estrangeiras que teimava em supor valerem o triplo ou o quádruplo” (*Gêmeos*, p.81) do que realmente valiam, exagerava na economia doméstica e servia a comida sem azeite no intuito de vender tudo o que era produzido na Quinta. Mantinha os olhos em cima do pintor “quando este recebia visitas para que ele não lhes ofertasse um de seus quadros” (ALVES, 2007, p.7), enfim, fazia tudo que estava ao seu alcance para lucrar com a relação que mantinha com o pintor. Dom Francisco,

Consciente dos verdadeiros motivos de Leocádia [...] vai agir no sentido inverso. A agonia do pintor é descrita em terceira pessoa, já que o discurso sobre a própria morte é vedado ao homem, e também a cena da leitura de seu testamento e da decepção que provocaria às duas interessadas (ALVES, 2007, p.7).

Quando Dom Francisco olha através do espelho e encontra Dona Leocádia, ele enxerga interesse e perversidade, além disso, para o pintor Dona Leocádia parece representar um espaço vazio e improdutivo: seco de poder criativo, oco de valores humanos – o vazio de uma existência dedicada às coisas pequenas e medíocres. Incapaz de criar ela não sabe valorizar a arte, nem aqueles que se dedicam às atividades artísticas, antes de tudo, por prazer; impermeável ao sentido de ser humana ela torna-se inábil na arte de amar e, por conseguinte, na arte de viver.

Anteriormente, já foi destacado o fato de que o pesquisador é a única estrela componente dessa constelação de Gêmeos que não faz parte das relações diretas do velho pintor espanhol, contudo laços fortes de identidade atam este último ao objeto de seus estudos. Já fizemos referência ao texto de Dalva Calvão na nona página desse trabalho, e aqui gostaríamos de retomar algumas das idéias por ela apresentada para ilustrar melhor a relação que se articula entre o pesquisador e o pintor: o primeiro experimenta as sensações expressas pelas telas do pintor, e se envolve de tal maneira com a condição humana nelas impressas, e com o estado anímico do pintor, ou se deixa afetar por ambos de tal forma, que passa a vivenciar crises de pânico que remetem ao medo que Dom Francisco sentia diante da possibilidade de sua morte, ou seja, o pesquisador e o pintor também se identificam pela doença e pelo medo da morte:

Enquanto progride a senescência do pintor, o estudioso que traça seu perfil no trabalho acadêmico sente em si mesmo a progressão de uma síndrome de pânico, que outra coisa não é que medo da morte. O Pesquisador que se dedica ao estudo das pinturas negras de Goya é acometido pelo primeiro ataque de pânico justamente quando estava diante da pintura das três parcas. Também Dom Francisco, diante do corpo morto de um jovem de costas, sentiu tanto pavor a ponto de confessar que nem em tinta negra conseguira transmiti-lo (ALVES, 2007, p.10)

Outra característica que os conecta diz respeito à seriedade e ao rigor com que se aplicam ao trabalho: “o mesmo empenho demonstrado por Dom Francisco na fixação dos retratos dos nobres, o Pesquisador o demonstra na fixação do perfil de Goya, seu objeto de tese.” (ALVES, 2007, p.10). O pesquisador calcula cuidadosamente como vai apresentar o resultado de seus trabalhos, testa possibilidades, tranca-se no quarto para se dedicar exclusivamente à escritura da biografia/autobiografia do pintor. Dom Francisco também projeta seus quadros, pesquisa temas enfiando-se cidade a dentro, em meio a guerras, está sempre observando a natureza, os ambientes, calculando as expressões; o pintor tem um nome especial para cada matiz de tinta, elabora mistura, testa os resultados, tranca-se em seu estúdio para pensar melhor e executar todo o seu projeto artístico. O pesquisador e o artista entreolham-se pelo espelho da atividade criativa. As duas personagens, cada uma em seu plano narrativo, articulam-se e identificam-se por meio da alterização inerente ao cumprimento de suas atividades, de pintor e de escritor, como supomos. Como já mencionado, a ligação entre Dom Francisco e o estudioso se estabelece de forma tão profunda que, a certo ponto da sua pesquisa, ele já não enxerga mais a obra de Goya como um simples objeto de estudo, mas como pulsão de vida, como aquilo que propiciará a origem da personagem Dom Francisco, e da sua história. A arte de Goya transforma-se em celeiro para a criação literária, ou seja, como o ponto de partida para a elaboração ficcional. E é pensado na escritura do romance, levando mais uma vez em conta o jogo de mascaramentos que ajudam a tecer a história, e tendo em vista todo o trabalho de reelaboração da vida e da obra de Goya, e todo projeto e cálculo necessários para que ela se engendrasse da forma como temos mostrado, que um outro duplo se insinua que poderia ser compreendido como sendo exterior ao romance, mas que, no entanto forma o par geracional da história de Dom Francisco: Mário

Cláudio e Goya: o autor, ao falar do pintor espanhol, recriando-o na personagem Dom Francisco, fala de si mesmo, da arte e do poder da gênese criativa que o habita e que habitava Goya, força que, por meio da personagem de papel, descobrimos ser desestabilizadora, por um lado, porque faz Mário Cláudio despertar para um mundo outro – o da obra de Goya. Talvez o impacto sentido pelo autor no contato com as telas no Museu do Prado em Madri, tenha sido também reelaborado, acrescido de uma maior dramaticidade, que possivelmente foi investida no pesquisador, de maneira que nós leitores possamos saber da emoção causada pelos trabalhos do pintor espanhol e do poder de provocação dessa obra que desloca seu interlocutor do previsível.

A disposição simétrica pela qual as estrelas da constelação de Gêmeos – Castor, Mebsula, e Tejat paralelas a Pólux, Mekbuda, Wasat e Alhena – se organizam, servem para ilustrar “o simbolismo do duplo: masculino e feminino; trevas e luz; sujeito e objeto; interior e exterior; vida e morte” (ALVES, 200, p.5), ou seja, a constelação é metáfora para as várias relações humanas e textuais que se efetivam na tessitura da história do pesquisador que estuda a história do pintor. Uma das estratégias para que tal mundo “estelar” se realize, como temos mostrado, é o jogo de reduplicação especular, que tanto ocorre no nível da invenção do universo que circunda Dom Francisco, como no plano mais estrutural do texto, como é o caso das vozes narrativas. Nesse ponto também se pode enxergar uma fragmentação, neste caso, das identidades narrativas sobre as quais já falamos anteriormente, comentando os procedimentos que permitem a relação entre elas, bem como aqueles que se referem ao jogo que as compõem, portanto, a seguir, procuraremos apresentar o movimento que enreda os três narradores no labirinto espiralado que serve de contextura para a história narrada.

Em resumo, a instância narrativa em primeira pessoa transmite simulacros de experiências vividas relatando-as diretamente ao leitor. As instâncias narrativas na terceira pessoa transmitem ao leitor vivências não experimentadas, por meio de duas vozes. O pesquisador tem sua subjetividade reduplicada para ambos os planos: materializa-se no primeiro como uma personagem, harmonizando-se, dessa maneira, com o Dom Francisco, personagem do segundo plano, ao mesmo tempo em que nesse mesmo plano encontra-se subjetivamente como voz narrativa, identificado-se com o narrador do primeiro plano, por empreender, no segundo plano, ação narrativa idêntica à que aquele performa no primeiro plano do romance e, dessa maneira, reduplica também a atividade autoral, pois, se por um lado é personagem, por outro, é autor, criador de Dom Francisco e de sua história.

Retomando as colocações de Eco: o espelho não inverte ou subverte a imagem, ele mostra cada ponto onde este está colocado, mas ele não esconde o que não queremos ver. Em cada personagem dessa constelação de *Gêmeos*, aparece refletida alguma característica, qualidade ou mazela do pintor: na relação de Rosarito espelham-se a juventude e a velhice, o mestre e a aprendiz, o amor e ódio, complementando-se desejo e provocação articulados por uma relação de atração e repulsa; Dom Beltrán, o *perro*, objeto de carinho e devoção, revela as fraquezas físicas e a ruína do corpo; Simón, o jardineiro, amigo e fiel escudeiro, deixa ver a capacidade criativa, o respeito pela arte, de maneira que a conexão entre eles – Dom Francisco, Dom Beltrán e Simón – se articula por meio da fidelidade; Dr. Arrieta mostra a compaixão pelo outro, o cuidado e o carinho que faltavam a Dom Francisco; através da imagem de Dona Leocádia, revela-se a repulsa do artista por valores que um dia lhes foram caros, como o provável desejo por reconhecimento, a sede por status, a avareza que permitiu a velhice confortável na

Quinta, a vaidade que o fez grande pintor; e por fim o pesquisador que parece trazer para a contemporaneidade as aflições, indecisões, questionamentos, medos, surtos e reflexões de Dom Francisco, reatualizando, por meio da escrita de uma biografia/autobiografia, o universo humano representado nas telas do pintor, de maneira que todas as oposições internas e externas, contrárias ou complementares, relativas ou absolutas se resolvem numa tensão criadora, ou seja, pela e na arte.

Na medida em que as estrelas de *Gêmeos* se relacionam, constrói-se Dom Francisco e vice-versa: “A construção do eu (self) implica também a construção do outro (com e sem inicial maiúscula)” (CLÜVER, 1997, p.51), dessa maneira é que pelo “combate entre as oposições que cada” (ALVES, 2007, p.5) par/duplo precisa realizar e que exige aquele movimento que Blanchot descreve como sendo de entrega ao Aberto, e “que exige o abandono de uma parte de si mesmo” (ALVES, 2007, p.5); é por esse “combate que pode resolver-se pela arte” (ALVES, 2007, p.5) que em *Gêmeos* a trama narrativa se tece.

2.3 – A morte do autor

A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve.

*Roland Barthes*⁴⁶

Em *A Conversa Infinita*, Maurice Blanchot, buscando definir quem, ou como, seria o “homem sem horizonte” trata das relações possíveis entre os homens e aponta três tipos distintos: a primeira seria aquela na qual “reina a lei do mesmo” (BLANCHOT, 2001, p.119), portanto seria a relação onde o homem quer a unidade e a adequação, ou seja, deseja “reduzir tudo ao mesmo” (BLANCHOT, 2001, p.119), e trabalha na busca da construção de uma identidade unitária anulando a diferença do Outro, ou de qualquer coisa, entidade ou pessoa, por meio de um trabalho empreendido para tornar tudo em idêntico; no segundo tipo de relação “o Eu e o e o Outro perdem-se um no outro; há êxtase, fusão, fruição” (BLANCHOT, 2001, p.119), de maneira que, fundidos, o Eu seja o Outro, melhor dizendo, de forma que da relação entre os dois resulte um Outro, mas que seja Uno; o terceiro tipo – que se caracteriza por não tender, e nem querer tender para a unidade, em que o “Uno não é horizonte último” (BLANCHOT, 2001, p.120) da relação – é designada pelo crítico como múltipla, exatamente porque a ela o Uno não determina. Tal relação se estabeleceria na medida em que entre “o homem e o homem” (BLANCHOT, 2001, p.120) só houvesse a palavra. Esse intervalo solicitado pela palavra para estabelecer a relação de terceiro tipo entre os homens é definido por Blanchot como o espaço em que “jamais um é compreendido pelo outro, jamais forma com ele um conjunto, nem uma dualidade, nem

⁴⁶ BARTHES, 2004c, p.57.

uma unidade possível; um é estranho ao outro, sem que esta estranheza privilegie um ou outro” (BLANCHOT, 2001, p.128), mostrando que esta relação

não pode ser de novo alcançada, nem quando se afirma, nem quando se nega, exigindo da linguagem, não uma indecisão entre esses dois modos, mas uma possibilidade de dizer que diria sem dizer nem denegar o ser. E, com isso, caracterizamos talvez um dos traços essenciais do ato “literário”: o próprio fato de escrever (BLANCHOT, 2001, p.128).

Acreditamos que, de certa maneira, é esse tipo de relação que se estabelece entre “Autor” e “escriptor”⁴⁷. Concordamos com Roland Barthes que não é pelo Autor que um texto se explica, e sim pela linguagem que o atualiza, mas, no entanto, como concluiremos ao final deste item, não acreditamos que o Autor esteja totalmente “enterrado” e veremos mais à frente de que maneira, no caso de *Gêmeos* esse Autor procura tentar “sobreviver” no texto, ainda que não consiga, ou melhor, ainda que não consiga inteiramente.

⁴⁷ Como veremos em seguidas, estamos usando esses conceitos seguindo as colocações de Roland Barthes em *O rumor da língua*.

2.3.1 – Como morre o autor?

[...] o sujeito é apenas um efeito de linguagem.

Roland Barthes⁴⁸

Roland Barthes ensina que a crítica em geral buscava explicações para as obras, sempre procurando os produtores dos textos, os autores⁴⁹, “como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção” (BARTHES, 2004c, p.58) fosse possível “ouvir a voz de uma só pessoa, o autor a revelar a sua *confidência*⁵⁰” (BARTHES, 2004c, p.58), como se aquele corpo que escrevesse fosse o proprietário da linguagem. Barthes ensina que na escritura quem fala é a linguagem e não o Autor, e afirma que o ato de escrever é previamente impessoal, ato que permite que se atinja um ponto onde somente a linguagem é capaz de agir, só ela está apta a performar, e que, portanto, nela não há a ação de um “eu” exterior que possa reclamar por algum tipo de direito de propriedade sobre aquilo que já está escrito. Por meio de conceitos teóricos da lingüística, Barthes parece escrever o epitáfio do Autor, enquanto possível dono da linguagem:

Lingüisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como *eu* outra coisa não é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um *sujeito*, não uma *pessoa*, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para *sustentar*⁵¹ a linguagem, isto é, para exauri-la (BARTHES, 2004c, p.60)

Desse modo, entendemos que não há uma entidade que alimente o texto, que sustente a escritura com pensamentos, sofrimentos, desejos, concepções ideológicas,

⁴⁸ BARTHES, 2003, p.92

⁴⁹ Acreditamos que atualmente as correntes críticas que insistem numa busca intransigente do Autor no texto não sejam muito fortes, e entendemos que o trabalho de Roland Barthes tenha contribuído muito para o enfraquecimento desse tipo de abordagem, valorizando outras linhas de abordagens que procuram levar em conta todo o conjunto de coisas que está circunscrito pela atividade de escrita.

⁵⁰ Grifos do autor

⁵¹ Todos os grifos nessa passagem são do autor

posições políticas, etc.; enfim, que viva pelo texto. Segundo Barthes aquela voz que nos fala a partir do texto nasce junto com ele, surge ao mesmo tempo em a escritura se faz. Barthes fala em um escriptor, aquele sujeito que nos fala de dentro da escritura nasce junto com a linguagem

o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*. (BARTHES, 2004c, p.61)

Dessa forma, segundo Barthes, o escriptor, dissociado de qualquer voz definida – (“o inominável”, “o inidentificável”, o “Eu sem nome”⁵²) – “traça um campo sem origem – ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria linguagem, isto é, aquilo mesmo que questiona toda a origem” (BARTHES, 2004c, p.62). O texto então não se explica ou não se define por nada que lhe seja anterior, porque não há nada na sua origem, a não ser outros textos que também não são originais, pois, como sabemos da intertextualidade e da condição citacional do texto, todos estão em diálogo infinito, e ao mesmo tempo são a origem de si mesmos, ou melhor, como ensina Barthes, a origem da escritura está na linguagem que a inaugura e que move um mundo para erigi-la. O Autor então aparece como um imitador de gestos anteriores, organizador e desorganizador de escrituras, mas enquanto o trabalho que projeta não se inicia, não há nada. Blanchot esclarece que o autor (ou escritor) só se realiza no texto – “antes da obra, não apenas ignora o que é, mas também não é nada. Ele só existe a partir da obra” (BLANCHOT, 1997, p.293). Dessa maneira, no momento em que a escritura está em processo, entendemos que uma espécie de movimento de alterização aconteça, de

⁵² Todos esses termos são usados por Blanchot, tanto em *O livro por vir*, como em *A parte do fogo*, como em *A conversa infinita* para tentar dar conta desse “eu” que fala no texto, desse escritor que só nasce quando se irrompe um mundo pelo movimento da linguagem.

maneira que a linguagem em cinesia configura-se enquanto espaço em que se promoverá aquela relação de terceiro tipo proposta por Blanchot – o Autor “morre”, nasce o escriptor: quando o autor está dedicado à escritura se estabelece a relação do homem com o homem, o homem Autor com o homem escriptor, mediada apenas pela palavra, pela linguagem, ou seja, quando o escriptor “enterra o Autor” (BARTHES, 2004c, p.61), efetiva-se a relação entre as duas entidades, o Eu (Autor) e o Outro (escriptor), inidentificável e sem eu, porque já nasce da morte do Eu e num espaço que alude à morte: a linguagem.

Entendemos que essa morte não é definitiva, de maneira que o autor no mundo referencial, como sabemos, continuará existindo, assinando seus textos, responsabilizando-se ou sendo responsabilizado por seus escritos. O Autor, portanto continua sendo Eu, não está unificado ao Outro que é o escriptor, nem mantém com ele uma relação dual – em que o Eu ora é Autor, ora é escriptor –, nem uma relação de oposição – em que as duas entidades estariam em lados opostos –, nem uma relação de exclusão – em que ou o Eu é Autor ou é escriptor. Ambas as entidades estão circunscritas pela atividade literária e ambas existem, cada uma ao seu tempo e em algum tempo praticamente co-existem – o tempo do fazer-se da escritura, aquele em que ela se encontra em processo de corporificação. Quando tal movimento se encerra, a escritura aguarda o tempo do leitor: a cada leitura o Autor “re-morre” e o escriptor “re-vive”. Toda a multiplicidade que origina a escritura fica reunida no leitor, que também nasce com a morte do Autor, configurando-se como um outro Outro, estrangeiro, “homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito” (BARTHES, 2004c, p.64),

O texto literário, realidade em si mesmo – que tem como seu material constitutivo a palavra, e por isso Blanchot nos ensina que ele é vida que carrega a morte, pois a mesma linguagem que o gera, leva consigo a morte, ou seja, a ausência daquilo a que se refere – funciona como uma Fênix, ou melhor, como Fênix privada do direito à morte, porque, diferente da ave mitológica, o texto jamais morre, vive sempre em outros textos, mas como a Fênix está sempre nascendo de novo, a cada leitura ele renasce e ganha novas interpretações, novos sentidos, portanto, ganha autonomia em relação à pena que o desenhou; a cada leitura o texto também se torna um Outro, ele nunca é o mesmo. O que o Autor quis dizer, se é que quis dizer alguma coisa, depois de escrito, já não há mais como ser definido e, dessa forma, é que ele está sempre morrendo, como uma espécie de Fênix, privada do direito à vida. Ao contrário do que possa parecer, estas duas qualidades de Fênix jamais se integram para compor uma única ave, pois a relação entre elas é também aquela de terceiro tipo indicada por Blanchot: o Autor não é o texto, como vimos, o texto é palavra. O Autor também não pode querer ser o leitor: numa tentativa desesperada de evitar sua morte, o Autor pode querer escrever para o leitor, confundir-se com ele tentando estabelecer uma relação de segundo tipo, mas o leitor, como explica Maurice Blanchot, não quer um texto escrito por ele mesmo: “quer justamente uma obra estrangeira, em que descubra algo desconhecido, uma realidade diferente, um espírito separado que possa transformá-lo e que ele possa transformar em si” (BLANCHOT, 1997, p.296-297). Então, o Autor, sem saída, consciente de seu fado, porém desejando não desaparecer, dedica-se à escrita mais uma vez, e mais uma, e mais uma, numa busca infinita por existir: como a condição de sua existência está na pena que transpõe a linguagem para o papel, ele dedica-se à escritura incessantemente.

2.3.2 – Onde está Mário Cláudio?

Escrevo isto dia após dia; e vai pegando, vai pegando: a siba produz sua tinta: amarro meu imaginário (para me defender e me oferecer, ao mesmo tempo).

*Roland Barthes*⁵³

Parece óbvio que Mário Cláudio, se não concorda definitivamente, pelo menos simpatiza muito com a idéia de que é preciso relativizar a autoridade dos escritores sobre os seus textos: em primeiro lugar, porque ele não usa seu nome de batismo – Manuel Ruy Barbot Costa – para assinar seus romances e, sim, o pseudônimo Mário Cláudio; depois, porque a leitura de sua obra nos mostra que ele sempre procurou flexibilizar o lugar ou o papel do escritor, por exemplo, por meio de procedimentos como o despistamento e o mascaramento, por meio da duplicação e reduplicação de vozes narrativas, enfim, por meio de uma escrita que questiona a verdade estabelecida pela tradição para os gêneros textuais. Por exemplo, em romances como os da *Trilogia da Mão*, como *As Batalhas do Caia*, *Gêmeos* e o recentíssimo *Camilo Broca*, o autor flexibiliza as fronteiras entre a escrita biográfica e a ficcional e, conseqüentemente, põe dúvidas sobre o possível lugar da autoridade. Mas, ao mesmo tempo em que relativiza seu poder sobre os textos que escreve, Mário Cláudio se espelha neles. O autor vai deixando vestígios, ou rastros, de que em um determinado momento ele esteve ali, como, por exemplo, em *Amadeu*, romance em que ele se insere na narrativa como uma personagem.

Em *Gêmeos*, é por meio do jogo de encaixe que, ao mesmo tempo em que relativiza certezas, Mário Cláudio deixa pistas para o leitor de que esteve por ali.

⁵³ BARTHES, 2003, p.180

Quando mostramos de que forma Dom Francisco e as outras personagens espelham-se uma nas outras, algumas vezes, consideramos que o pesquisador seria uma espécie de alter-ego de Mário Cláudio, em função de termos encontrado possíveis pontos de identificação entre os dois. O pesquisador empreende estudos sobre a vida de um pintor espanhol para realizar um trabalho que supomos ser a escrita de uma biografia/autobiografia: entendemos que esta seja fictícia porque sabemos que ela é resultado do trabalho de escrita de Mário Cláudio que, para poder recriar por meio da linguagem verbal a vida e a obra de Goya, precisou dedicar-se ao estudo de ambas. Instaurando no texto a personagem do pesquisador-escritor, Mário Cláudio possivelmente está deixando na ficção um pouco dele mesmo. Quando entendemos que o pesquisador é alter-ego do autor, podemos pensar que os surtos de pânico a que ele fica sujeito, a partir do momento em que entra em contato com a obra do artista, seja a ficcionalização do impacto que o próprio autor sentiu durante as pesquisas. Isso nos ocorreu ao ler as várias biografias de Goya, nas quais alguns dos biógrafos oficiais relatam como a obra do artista influenciou suas vidas, alterando-lhes os sentidos e a direção, a compreensão sobre as coisas e as pessoas. No depoimento pessoal de Robert Hughes parecíamos estar lendo a confissão do pesquisador de *Gêmeos* sobre o poder que a obra de Goya exerceu sobre ele:

Não é preciso ser Freud para reconhecer o significado dessa visão bizarra e obsessiva. Eu tinha ambicionado capturar Goya por escrito, em vez disso, ele me aprisionara. Meu entusiasmo ignorante havia me arrastado para uma armadilha, da qual não havia uma fuga evidente. Não somente não poderia fazê-lo; meu objeto sabia disso, e achava a minha incapacidade historicamente engraçada. Havia uma única maneira de escapar dessa relação humilhante, que era destruí-la. Ou assim pareceu. Através de toda a dor e confusão física, Goya assumira uma tal importância na minha vida subjetiva, que mesmo se eu pudesse, ou não, tratá-lo com a correção merecida no que escrevesse, não poderia

desistir dele. Foi como dominar e vencer o bloqueio de um escritor, através da explosão do edifício em cujo corredor ele havia ocorrido (HUGHES, 2007, p.21)

Outra analista da obra do pintor aragonês, Fayga Ostrower, declara, ao final de seu livro, o quão importante para ela foi ter estado imersa na obra de Goya: “Escrevi este texto com grande emoção e com um senso de profunda gratidão por Goya ter existido” (OSTROWER, 1997 p.37). Provavelmente, as emoções do autor de *Gêmeos* também tenham sido revolvidas pelas telas impactantes de Goya e por sua história, e é possível que ele tenha recriado essa emoção atribuindo ao pesquisador a tarefa de experimentá-las. Mas, se é tudo resultado da ficção ou se o contato com a obra de Goya foi para Mário Cláudio tão visceral quanto o foi para estes biógrafos, disto nunca teremos a certeza.

O autor também se insinua no texto quando, por meio da metalinguagem, o texto descortina seus processos de feitura. Na medida em que Dom Francisco é mostrado pintando, criando, analisando os ambientes, escolhendo as cores, perambulando pela cidade em busca de material, transformando seus delírios em telas surpreendentes, estamos lendo algo que fala sobre o processo de criação do próprio texto literário. Possivelmente nestes momentos de Dom Francisco esteja um pouco do Mário Cláudio que estudou, escreveu e recriou acontecimentos históricos e biografias para dar vida às personagens e às suas histórias, que perambulou pela obra de Goya, escolhendo as palavras certas para recriá-la, transformando suas impressões em novas telas: aquelas pintadas pela escrita. Desta forma, quando lemos as telas de Goya, reelaboradas no texto pela linguagem verbal, estamos em contato com o trabalho ekphrástico, do qual falaremos em breve, realizado pelo autor.

Portanto, ao mesmo tempo em que a escritura se configura enquanto processo de morte, ela se engendra enquanto processo de vida. Ela nos diz o desaparecimento

porque, por um lado, como Blanchot nos explica, a linguagem leva consigo a finitude do mundo; por outro, porque, na medida em que ela vai se produzindo, o autor, num processo de alterização, vai se despindo de si mesmo, até que a escritura se veja concluída e ganhe, de uma vez por todas, sua independência. Ao mesmo tempo, a escritura é também processo de vida, porque a morte do referencial permite que o mundo ficcional, com suas próprias regras, se movimente – no caso de *Gêmeos*, nascem Dom Francisco, Rosarito, Dom Beltrán, Simón, Dr. Arrieta, Dona Leocádia, o pesquisador, enfim, toda uma constelação; nascem os leitores e o escriptor⁵⁴. Mário Cláudio, o Autor, enquanto a escritura estava em processo de feitura, nela viveu, e para não morrer totalmente, durante a alterização intrínseca a esta atividade de movimentar um mundo outro, neste processo de arruinar-se para que se produza o texto, abandonou – se bem que propositalmente – pelo caminho laivos de sua existência que, no caso de *Gêmeos*, vivem nas coisas que cada personagem possa vir a ter em comum com ele.

⁵⁴ Recorremos aqui à distinção que Roland Barthes faz entre Autor e escriptor. O Autor, a pessoa física, é aquele que morre durante a escritura. Explica Barthes: “desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (BARTHES, 2004c, 58). O escriptor surge com a escritura – é um fato de linguagem: “o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura, não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 2004c, p.61) – todos os grifos são do autor.

3. A palavra de Mário Cláudio e a pintura de Goya: Processos de criação

3.1 – A percepção da arte e o romance como espaço da multiplicidade:

a palavra e a pintura

Não há linguagem que não seja representação e as artes são as formas exacerbadas da linguagem. Mas até as artes tradicionalmente categorizadas como imitativas – a poesia, a pintura a escultura – só existem como uma paradoxal abolição do que visam representar numa linguagem que se auto-representa. Assim, as correspondências semânticas entre as várias artes nunca podem ser mais do que referenciais: o quadro que figura uma árvore e o poema que descreve a mesma árvore só têm em comum a árvore que nenhum deles é.

Helder Macedo⁵⁵

Mikhail Bakhtin em *Questões de Literatura e Estética* nos ensina que o romance é um gênero híbrido por excelência, não só por seu caráter polifônico, marcado pela presença de várias vozes (narradores, personagens, autor), como também por seu caráter plurilíngüe e dialógico, construído pelas “estilizações de diversas formas da narrativa escrita semiliterária tradicional” (BAKHTIN, 1990, p.74) como cartas, diários e bilhetes, e pela presença de “diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares, etc.” (BAKHTIN, 1990, p.74). Além disso, o romance traz em seu substrato a estilização de discursos orais, como os dos jograis, das fábulas, das canções de rua, dos provérbios e das anedotas. Portanto, levando-se em conta as colocações de Bakhtin entendemos que o romance se forma a

⁵⁵ MACEDO, 2007, p.240

partir da combinação de inúmeros elementos estilísticos, mas todos de caráter lingüístico:

Estas unidades estilísticas heterogêneas, ao penetrarem no romance, unem-se a ele, num sistema literário harmonioso submetendo-se a unidade estilística superior do conjunto, conjunto este que não pode ser identificado com nenhuma das unidades subordinadas a ela.

A originalidade estilística do gênero romanescos está justamente na combinação destas unidades subordinadas, mas relativamente independentes na unidade superior do “todo”: o estilo do romance é uma combinação de estilos; *sua linguagem é um sistema de “línguas”*⁵⁶ (BAKHTIN, 1990, p.74)

Bakhtin nos ensina, portanto, que o romance, além de ser um gênero híbrido por natureza, é um sistema que se compõe pela combinação de vários outros, de maneira que essa polifonia sistêmica, característica do romance, faz com que ele se realize sempre nos limites, nas fronteiras dos outros gêneros que o compuseram. Diante disso, poderíamos definir o gênero romanescos como um desses sistemas mais flexíveis, que está apto a receber elementos de outros gêneros, sempre receptivo ao que vem de fora. É como se o romance mantivesse suas portas abertas para a visita, e quando isso acontece, quando a visita chega, ele a recebe bem, e cumprindo seu papel de anfitrião não quer permitir mais que ela o deixe, ainda que ela possa transitar para dentro e para fora dele. Sendo assim, o visitante do romance passa a fazer parte dele, transforma-se em membro compositivo. Poderíamos dizer também que o romance recebe objetos externos, novos, inicialmente estranhos ao sistema que ele é, e de alguma forma os digere, numa atitude um tanto antropofágica. O gênero romanescos assimila tais elementos, fazendo com que eles rapidamente se transformem e se integrem ao sistema. Diante disto é que podemos dizer que o romance é um gênero que se reatualiza

⁵⁶ Grifos nossos

constantemente. Como ele é um resultado de diálogos e tem na polifonia seu princípio básico, ele pode, naturalmente, colocar-se sempre aberto para o diálogo com outros gêneros e com outros sistemas. O gênero romanesco atualiza-se na instabilidade, e ele parece querer-se sempre instável, como se o que garantisse sua sobrevivência fosse esse caráter de inconstância, ou melhor, o fato de que ele constantemente se relê e se renova.

3.1.1 – Relações interartes: algumas considerações sobre a diluição das fronteiras entre literatura e pintura

Quanto mais amplo for nosso acervo de imagens e informações, tanto mais rica será nossa vivência [...].

*Claus Clüver*⁵⁷

A discussão em torno da relação entre a literatura e outros sistemas expressivos existe desde a Antigüidade Clássica, quando as artes já eram comparadas levando-se em conta sua origem mitológica e seu caráter mimético. Encontram-se comparações entre o universo da palavra escrita e o mundo das artes plásticas, tanto na *Poética*, de Aristóteles, quanto na *Arte Poética*, de Horácio, autor da famosa frase *Ut pictura poesis*⁵⁸.

⁵⁷ CLÜVER, 1997, p.40.

⁵⁸ Como a pintura, é a poesia

As palavras de Horácio foram retomadas no decorrer dos séculos e passaram “a designar uma abordagem crítica aproximando a literatura das artes plásticas e, por extensão, da música, e, em nossos dias, do cinema” (OLIVEIRA, 1993, p.14); atualmente, a frase parece servir para expressar a noção contemporânea de síntese entre os dois sistemas.

Com a retomada do pensamento clássico pelo Renascimento, inverte-se o conceito de que a literatura deve ser como a pintura, e “passa-se a ler a poesia como termo referencial: é a pintura que deve ser como a poesia, e não o contrário” (OLIVEIRA, 1993, p.14). Solange Ribeiro de Oliveira, estudiosa e crítica de arte, explica que com a inversão “do dito horaciano” (OLIVEIRA, 1993, p.14), a partir da Renascença as artes plásticas livram-se do menosprezo que até então sofreram em virtude da tradição platônica, que condenava a imagem como “cópia da cópia, servil limitadora de uma suposta realidade que não passa de sombra da idéia, a essência ideal” (OLIVEIRA, 1993, p.14). A modificação da máxima horaciana, bem como a grande demanda por obras de arte, implicou também em mudanças sociais. No momento em que atividades artísticas como a pintura e a escultura deixaram de ser consideradas como mecânicas ou artesanais, e passaram a ser inseridas entre aquelas compreendidas como “liberais, dignas do homem livre” (OLIVEIRA, 1993, p.14) e as obras artísticas, produtos de tais atividades, deixaram de ser entendidos como “meras imagens subalternas” (OLIVEIRA, 1993, p.14), seus cultores “abandonam a companhia de artesãos e operários, onde virtualmente se encontravam” (OLIVEIRA, 1993, p.14) para figurar ao lado daqueles que exerciam atividades liberais, como os poetas, e o artista ascendeu ao nível de intelectual livre.

Porém, esse movimento de comparação entre as artes e a crença na convertibilidade entre elas, só ganhou novo fôlego quando, no século XVIII, Gotthold Ephraim Lessing examinou a questão de estreitamento do contato entre as artes em um ensaio sobre as fronteiras da poesia e da pintura, que parte da noção aristotélica de *mimesis*: “Lessing parte da análise da célebre escultura grega representando a figura mitológica de Laocoonte [...] O crítico propõe a seguinte questão: a escultura teria sido inspirada na Eneida, ou pelo contrário, teria contribuído para a criação do poema?” (OLIVEIRA, 1993, p.21). No lugar de pensar apenas a proximidade e a convertibilidade entre diferentes planos expressivos, Lessing procurou investigar as diferenças entre eles, ou seja, o dramaturgo alemão preocupou-se em entender as especificidades de cada um deles, levou em conta que cada sistema semiótico tem um código que lhe é vital. Então, a partir deste ponto, os aspectos materiais das obras, as inevitáveis diferenças de concepção e expressão começaram a ser levados em conta: na literatura valorizou-se a linguagem verbal, enquanto que na pintura a cor se destacou como signo. Mas, com o tempo, notou-se que as considerações de Lessing, que limitavam o espaço de cada meio de expressão artística, permitindo apenas pequenas zonas de liberdade, restringiam-se à arte clássica, não se aplicando, por exemplo, à arte abstrata. Foi preciso a constituição de uma teoria da arte que abarcasse obras posteriores a esse período, porém, Lessing, quando distingue dois critérios – um relativo ao assunto/tema, e outro relativo ao estilo – que permitem comparar obras literárias e plásticas,

antecipa a valorização, pela teoria moderna, do segundo critério: a semelhança estilística. É essa que permite considerar superior uma obra que, inspirando-se no assunto de outra, altera-lhe o estilo, ao contrário da que, alterando o assunto, conserve o estilo (OLIVEIRA, 1993, p.23).

Ou seja, segundo Solange Oliveira, Lessing considera que quando um artista é capaz de tomar a obra de um outro – o pintor usando a literatura, ou o poeta usando a pintura – reelaborando essa obra por meio de suas próprias ferramentas –estilo e técnicas – para produzir uma nova obra, pode-se falar na genialidade do artista, mas se o contrário ocorrer, se uma arte preocupa-se apenas em copiar o estilo e a técnica da outra, o que ocorre, segundo o filósofo alemão, é a degradação desse artista. Portanto, entendemos que, se por meio de um determinado sistema expressivo – seja a pintura servindo de texto-fonte para a literatura ou vice-versa – tomam-se objetos artísticos para que eles sirvam de assunto ou tema para a composição de uma nova obra, é fulcral que se realize um trabalho de reelaboração estética, portanto a obra-fonte precisa ser ressignificada, ser transformada em algo novo por meio da linguagem que a toma como fonte.

Considerando-se tais colocações, Lessing parece intuir alguns conceitos empregados hoje pelos estudos interartes, como os de ekphrasis, transposição intersemiótica, tradução intersemiótica, adaptação, relação transmedial, discurso intermedial, discurso misto, texto intermedial, etc. Não cabe aqui desenvolver todos estes conceitos, nem apontar as diferenças que os tornam específicos, no entanto, cabe dizer que a idéia de reelaboração, de recriação ou de reescrita faz-se, de alguma forma, presente em todos eles.

Outro crítico a quem recorreremos para procurar entender de que forma literatura e pintura podem se relacionar foi Roberto Carvalho de Magalhães. Em seu artigo *A pintura na literatura*, Magalhães nos apresenta o percurso do aparecimento da pintura nos textos literários. Refazer todo este caminho nos parece desnecessário, no entanto sentimos a necessidade de destacar alguns pontos desse trajeto com a finalidade de

mostrar como os limites entre a literatura e a pintura foram ampliados, principalmente em função das discussões que procuravam estabelecer uma teoria da arte, de forma que na contemporaneidade – e, por conseguinte, em *Gêmeos* – possamos falar na diluição das fronteiras entre as artes.

Com respeito ao aprimoramento de uma teoria da arte, o crítico nos explica que, apesar de em meados do século XVIII o neoclassicismo ter ganhado vulto desenvolvendo-se tanto na arquitetura e na escultura como na pintura, iniciou-se também uma ação no sentido de questionar o cânon de beleza estabelecido desde o século XVI, que dominava a história da arte. Tal movimento empreendeu-se pela necessidade de se estudarem as obras de arte, cuja dispersão pelo mundo deu-se em função das guerras e das invasões napoleônicas. A partir de então, o patrimônio histórico artístico passou a ser mais valorizado, e com isso as atividades de pesquisa revitalizaram-se em virtude da possibilidade de se investigar o passado através da arte. Mas, segundo o crítico, somente no final do século XIX poderá falar-se numa verdadeira teoria da arte figurativa, capaz de criar uma

clara distinção entre o que na arte é o estilo, a expressão específica do artista, componente passível de análise e juízo estético, e o que é o assunto ou tema representado, que não pode determinar o juízo crítico, mas que pode igualmente ser objeto de estudo por parte da iconologia (MAGALHÃES, 1997, p.72).

Dessa maneira, estabelecem-se, tal como aconteceu na teoria literária, diversos instrumentos conceituais que viabilizam o estudo das obras pictóricas, como os de cor, luz, sombra, perspectiva, volume, etc., como também o estilo passa a ser reconhecido como fator primeiro para a análise das obras.

Contudo, enquanto nos demais países europeus procurava-se desenvolver uma teoria da arte que desse conta de cada sistema expressivo em particular, ou seja,

enquanto nesses países buscava-se esquadrihar as especificidades de cada linguagem artística – pintura, literatura, música, escultura, teatro – como se fosse preciso isolar uma das outras para que se construísse uma gramática individual para cada sistema semiótico, na França, os debates que aconteciam em torno das obras apresentadas no Salon Parisiense, e que envolviam pintores e escritores, permitiram que o intercâmbio entre palavra e imagem se estabelecesse de forma irreversível. Muitos foram os escritores que, no decorrer dos anos, se debruçaram analiticamente sobre os trabalhos apresentados na exposição, dentre eles Baudelaire, os irmãos Goncourt e Zola. A intimidade com as artes figurativas e a atividade crítica em torno delas favoreceram os escritores franceses que magistralmente transpuseram a pintura para a literatura. A contribuição dos franceses pareceu-nos, senão essencial, pelo menos substancial para o desenvolvimento de uma teoria voltada para o que hoje entendemos como estudos interartes, por isso, parafraseando e sintetizando as colocações de Roberto Carvalho de Magalhães, como também as de Aguinaldo José Gonçalves, provavelmente de maneira simplificadora, pois os limites desse trabalho nos impedem um maior aprofundamento, procuraremos apresentar alguns autores e obras que julgamos centrais.

Em 1831, Balzac escreve a novela *Le chef d'oeuvre iconnu*, em que além de traçar o perfil de um pintor e apresentá-lo na interação com o mundo, insere algumas polêmicas do Salon Parisiense. Magalhães diz que “nesse sentido o conto constitui um verdadeiro antecedente das idéias de Baudelaire sobre a pintura” (MAGALHÃES, 1997, p.76), e ainda destaca que também na *Comédie Humaine* há personagens pintores, explicando que coube a Théophile Gautier dar continuidade cronológica à tarefa de transpor a pintura para o texto literário⁵⁹. Em 1867, os irmãos franceses Goncourt, de

⁵⁹ O crítico ressalta em muitos momentos de seu ensaio que essa atividade de transposição não se restringiu à França. Ele mostra que Nicolai Gogol (russo) e Edgar Allan Poe (norte-americano), dentre

acordo com Magalhães, utilizam minuciosamente a pintura no romance *Manette Salomon*, e em 1886, Émile Zola publica *L'Oeuvre* que, na opinião do crítico, seria a continuação perfeita do romance dos Goncourt, pois, além de adentrar os ateliês de pintura parisienses, o romance de Zola traz de forma ainda mais intensa a discussão das questões estéticas de sua época. Escritor contemporâneo de Zola, J. K. Huysmans, segundo o ensaísta, é fundamental para a composição desse cenário artístico, que cada vez mais se volta para a observação de outros sistemas expressivos. A publicação de *À Rebours*, de Huysmans, afasta o autor dos limites impostos pela estética naturalista e prenuncia o nascimento do decadentismo, “vê o retorno da pintura como objeto propiciador de evasão, como ponte entre o passado e o presente” (MAGALHÃES, 1997, p.83). A transposição da pintura para a literatura ganha novo fôlego no romance de Huysmans, pois, no texto, além da presença de telas conhecidas, apresentadas ao leitor pela técnica descritiva, também se desenham telas inéditas, produtos de um processo que levará a literatura a recriar a linguagem pictórica, de maneira revolucionária, no século XX. Magalhães aponta Marcel Proust como um dos grandes revolucionários na técnica de fazer a literatura em prosa dialogar com a pintura e outras formas de artes, de maneira que essas outras linguagens, no texto de Proust, funcionam como elementos estruturais da narrativa. *Em Museu Movente: o signo da arte em Marcel Proust*, Aguinaldo José Gonçalves, crítico literário, mergulha na obra proustiana, apontando os mecanismos lingüísticos que relacionam o discurso das letras ao plástico. Por meio das concepções que elabora sobre o pensamento estético de Proust, Gonçalves amplia os questionamentos sobre a atividade artística, em suas mais variadas formas de expressão, e apresenta reflexões sobre os diálogos entre diferentes sistemas lingüísticos,

outros, também compuseram textos (respectivamente, *O retrato e Retrato Oval*) em que a pintura aparece como um elemento desestabilizador.

especialmente entre literatura e pintura. Tanto em seu livro, como em seu ensaio na revista *Literatura e Sociedade* 2, o escritor explica que *A la recherche du temps perdu*, além de questionar categorias próprias do fazer literário, emprega a pintura amplamente: passeiam personagens inspiradas em pintores antigos e contemporâneos do romance; observam-se estruturas próprias da pintura, completamente adaptadas à linguagem verbal; há uma atividade de análise cujos objetos são quadros; a pintura aparece como símbolo imaginário e como ferramenta de reconstrução do passado e é, sobretudo, tomada como elemento compositivo do romance, capaz de completar as lacunas deixadas pela memória da personagem principal: “os vários sistemas artísticos presentificam-se na obra, das mais variadas formas, e conseguem apresentar-se dentro de suas naturezas específicas, articuladas pela linguagem verbal, com quem além do mais, estabelecem diálogos” (GONÇALVES, 1997, p.66).

Proust (1871-1922) respirou os ares que encheram os pulmões dos movimentos *Avant Guard*. Um desses movimentos em que a interação entre as artes foi levada em conta para a construção de um projeto estético foi o Cubismo. Tanto Picasso, como Braque, entenderam que a desconstrução da estrutura representacionista e ilusionista da pintura, por meio da quebra da perspectiva, era necessária para subverter uma concepção realista da mesma. Ambos transformaram as telas em um espaço escritural, introduzindo nesse processo a colagem de letras e palavras e aproximando ainda mais pintura e literatura. Porém, antes disso, em fins do século XIX, Mallarmé, com seu poema *Un coup de dés*, transpôs para o papel o resultado de séculos de reflexão intersemiótica revelando o elemento escritural e visual da poesia e, ao reivindicar a importância do branco do papel para a literatura, o poeta francês implodiu o poema como máquina exclusivamente semântica, mostrando que o plano da expressão, também na poesia, e

por conseguinte na literatura, poderia ser usado na construção dos sentidos do texto, lançando a idéia de uma obra multisensorial⁶⁰.

Os críticos modernos, ao tratarem da diluição das fronteiras entre pintura e literatura, inclinam-se na direção de uma forma convergente entre as artes que, como vimos, ganhou contornos decisivos durante o século XIX, quando artistas de ambos os sistemas passaram a estabelecer relações íntimas entre si, realizando encontros que tinham por finalidade discutir as questões estéticas dos diferentes sistemas sógnicos, na tentativa de conseguir estabelecer a singularidade do seu próprio meio de expressão artística. Ao procurarem a essência de seu objeto e de seu meio de produção, os artistas passaram a observar com mais atenção os sistemas vizinhos, voltando-se cada vez mais para o outro, numa atitude, por que não dizer, de alterização. É na síntese desse movimento que encontramos a resposta para o fenômeno da diluição das fronteiras entre as duas artes:

Mais do que a questão dos limites que restringem, está a ampliação dos mesmos. Nessa ampliação encontra-se o

⁶⁰ Entendemos que, até o século XVIII, nos segmentos da crítica literária que se ocuparam em descrever o fenômeno poético – tendo em vista a métrica, o ritmo, as formas das estrofes e a disposição dos versos, que dizem respeito à organização formal do poema – parece ter predominado uma visão prescritiva que entendia que ao autor caberia apenas adequar as suas idéias às formas herdadas da tradição clássica. Com o tempo essa visão foi se transformando e a forma do poema passou a ser valorizada também como uma constante do plano do conteúdo. Ou seja, as rimas, a métrica, a disposição de versos e estrofes, aos poucos, não eram mais entendidas apenas como ferramentas ideais para imprimir beleza ao poema, eram também vistas como elementos da linguagem que fazia significar o poema, que em conjunto com as metáforas e outras figuras de linguagem construía o sentido do texto. Em muitos artigos, lemos que Kant, na *Crítica do Juízo*, afirmou que o essencial nas belas artes estaria na forma. Essa abertura para o aspecto formal, para o entendimento de que o plano da expressão e o plano do conteúdo funcionam em conjunto na construção de sentidos do texto, levou também a uma maior valorização do dado “material” da arte e da literatura. Autores como Mallarmé levaram a afirmação do elemento formal e a desconstrução do elemento semântico do poema às suas últimas conseqüências. A folha de papel com seu branco e a escritura enquanto tipografia, caligrafia e desenho passam a ser essenciais na composição do poema. No século XX esse formalismo esteve na origem tanto da arte abstrata, como também da poesia concreta e do experimentalismo das vanguardas. O resultado desse processo é que não podemos mais falar nas artes e letras contemporâneas de atividades puramente representacionistas: agora o que predomina é a expressão densa e altamente saturada de *materialidade* onde conteúdo e forma não podem mais de modo algum ser dissociados.

que poderíamos chamar de *linha assintótica*⁶¹ entre o plano da expressão de cada um dos sistemas de signos em relação ao outro, na busca de articulações cada vez mais instigantes, para não dizer complexas, dos planos de conteúdo. Esses fatos de teor estético, antes de mais nada, semiótico, implicam o engedramento de procedimentos construtivos que permeiam as mais delicadas camadas das relações semânticas, manifestadas em obras peculiares da modernidade, evoluindo para procedimentos, muitas vezes radicais, da pós-modernidade (GONÇALVES, 1997, p.59-60)

Observamos que, como se fossem indivíduos de um grupo, singulares na sua multiplicidade, produtos das interlocuções que os constituíram a partir de relações e interações várias, dotados de uma série de “identidades” e providos de referências múltiplas, ou como se fossem sistemas culturais, que podem misturar-se ilimitadamente, pintura e literatura, sistemas expressivos plurisígnicos por natureza, hoje se misturam, mesclam-se, cruzam-se, colam-se, enfim, fundem-se. Textos e imagens interpenetram-se para desestabilizar o leitor e questionar a arte, que outrora estabelecia uma separação rígida entre literatura e artes plásticas. Considerando-se que toda e qualquer rigidez configurar-se-ia, nesses tempos de fluidez e de relativização de certezas e métodos, numa atitude incapaz de problematizar muitas das questões concernentes à contemporaneidade – como a questão das subjetividades fraturadas, do mundo enquanto labirinto, da falência das metanarrativas⁶², etc. –, e sobretudo, incapaz de interpretar

⁶¹ O grifo é do autor, no entanto a aplicação do termo nos causou estranhamento, por seu uso ser mais comum na área tecnológica. Entendemos que uma linha assintótica seja uma linha de convergência que marca o espaço correspondente à fusão de funções cônicas que são delimitadoras de sistemas variados. Aparecem na geologia, na informática, na geometria, na física, na química, na economia, na matemática etc., onde, por exemplo, podem ser aplicadas para descrever o conjunto de Mandelbrot, que é um conjunto de pontos que formam um embaralhamento de formas contornadas e filamentos, essas formas podem ser delimitadas por meio de funções cônicas, mas quando observadas em detalhe, possibilitam a percepção de uma fronteira lisa que separa as cônicas que se revelam numa cadeia de espirais não separadas por limites fixos, portanto descritas por uma linha assintótica.

⁶² O termo “metanarrativas” encontra-se aqui empregado no sentido defendido por Linda Hutcheon em *Poética do Pós-Modernismo*. As metanarrativas, segundo a autora, são os discursos centralizadores e absolutos que serviram de alicerces para o mundo burguês ocidental, como por exemplo, o discurso cartesiano, do liberalismo, do positivismo, do iluminismo, do humanismo, do racionalismo e da ciência, entre outros. A autora mostra que as metanarrativas, ou narrativas-mestras, na contemporaneidade, vêm

comportamentos que se estabelecem sobre flexibilidades e instabilidades, entendemos que uma concepção de arte intersemiótica, que é como os estudos interartes definem a interação entre os diferentes sistemas expressivos, é passível de apresentar os processos criativos empreendidos nos dias de hoje, aptos a produzir objetos artísticos capazes de traduzir essa também híbrida condição do sujeito contemporâneo.

Gêmeos, assim como outros romances de Mário Cláudio, realizam-se enquanto objetos de arte híbrida ou, como definem os críticos dos estudos comparados, intersemiótica. A seguir trataremos dessa característica especial do romance em análise.

sendo assoreadas, e que os objetos culturais produzidos nos dias de hoje recusam-se a propor qualquer estrutura mestra (narrativas-mestras) e caracterizam-se pela incredulidade nessas metanarrativas: “Agora, todas as narrativas ou sistemas que já nos permitiam julgar que poderíamos definir, de forma não problemática e universal, a concordância pública foram questionadas pela aceitação das diferenças – na teoria e na prática artística. Em sua formulação mais extrema, o resultado é de que o consenso se transforma na ilusão de consenso, seja ele definido em termos da cultura de minoria ou da cultura de massa [...]” (HUTCHEON, 1991, p.24).

3.1.2 – A palavra de Mário Cláudio e as imagens de Goya: a literatura recria a pintura

Todo pensamento que se dispõe a adentrar devidamente as esferas do estético, sobretudo a estética da palavra, acabará por defrontar-ser com o universo dos demais sistemas.

*Aguinaldo José Gonçalves*⁶³

A citação de Aguinaldo José Gonçalves expressa um dos principais movimentos realizado pelo romance *Gêmeos* que, para pensar a estética da palavra e seu próprio processo de criação, fez mais porosas as fronteiras entre o universo das letras e o mundo das imagens. Os estudos interartes provavelmente inscreveriam *Gêmeos*, e vários outros livros de Mário Cláudio, entre os textos ekphrásticos, já que, na sua reflexão acerca do fenômeno artístico, o autor propositalmente defronta-se com outros sistemas expressivos. Além da novela *A Fuga para o Egito*, cujo mote é a tela, de mesmo nome, de Giambattista Tiepolo, e de *Gêmeos*, objeto de nosso estudo, o autor propôs o encontro da literatura com outros sistemas sógnicos, por exemplo, nos romances da *Trilogia da Mão*. Claus Clüver, em seu ensaio *Estudos interartes: conceitos, termos, objetivo*, explica que a ekphrasis é uma forma de reescrita, e que a atividade ekphrástica abrange inúmeras práticas que vão desde a descrição de uma estátua numa brochura para um leilão, até “a (re) criação de um concerto para piano ou um balé em um romance” (CLÜVER, 1997, p.42). Para exemplificar suas considerações, Clüver cita as críticas escritas por Denis Diderot para os *Salons*, em que o filósofo, crítico e ensaísta foge do lugar comum, procurando novos meios de provocar os leitores, fazendo-os imaginar os quadros por meio de descrições que simulam passeios pelas telas, por exemplo, ou da dramatização delas.

⁶³GONÇALVES, 1997, p.60.

Clüver ensina que essa recriação tanto pode ser uma parte constituinte de um texto maior, como pode constituir o texto por inteiro, e esclarece que as ekphrasis literárias costumam se tornar independentes, ou seja, tendem “a atingir autonomia em relação ao texto fonte, o qual transformam de acordo com as necessidades do texto literário onde funcionam” oferecendo uma representação, ou melhor, uma reescrita, ou ainda uma reinterpretação, bastante ampla, ainda que não seja total, do texto-fonte, que aparece reconfigurado por um sistema sígnico (o literário) diferente daquele que o originou, “transmitindo certo sentido de estilo e técnica e incluindo equivalentes de figuras retóricas” (CLÜVER, 1997, p.43).

Além disso, Claus Clüver entende que o exercício ekphrástico se aproxima muito da tradução, pois na mesma medida que a tradução é um processo que envolve línguas e culturas diferentes e que procura, por meio da técnica, equivalentes lingüísticos para transportar sentidos e estruturas de uma língua a outra, a ekphrasis procura equivalentes estéticos para transportar sentidos de um sistema semiótico a outro, portanto assim como na tradução, o trabalho de ekphrasis literária é também criativo, pois, ainda que se inspire, ou tenha como referência um texto inscrito num outro sistema expressivo, ele não pretende reproduzir, ou simplesmente transcrever o texto fonte. A peça artística resultante de um exercício de ekphrasis literária não se configura enquanto simples reprodução ou cópia daquilo em que se inspirou, pelo contrário, ele se realiza como um outro, ou um novo objeto de arte.

Gêmeos, como já observado anteriormente, compõem-se por uma série de entrecruzamentos que fazem esmaecer margens limitadoras e desvaecer linhas centralizadoras. Como vimos, tanto o plano narrativo como o grupo de personagens que compõem “a comunidade inconfessável” em que se insere Dom Francisco são

construídos num jogo de espelhamentos. Além disto, biografia e ficção atravessam-se. Mas, há ainda um par que concorre definitivamente para a reelaboração da vida de Goya, ou seja, para a efabulação da figura de Dom Francisco, sua vida, suas reações e estados de alma: pintura e literatura. O romance esgarça as fronteiras entre o pictórico e o verbal. Nele, os dois sistemas semióticos interpenetram-se, de forma que o texto literário ganha autonomia em relação ao texto-fonte, a pintura de Goya, ou seja, *Gêmeos* não se limita a trazer as obras de Francisco de Goya y Lucientes apenas enxertadas: as telas não surgem no texto destacadas segundo uma descrição meticulosa de características dos quadros, como se tivessem sido simplesmente encaixadas. Pelo contrário, aparecem em simbiose com o texto literário, por meio de uma linguagem que consegue se fazer ao mesmo tempo plástica e poética: o que se observa é o cuidadoso exercício da *ekphrasis*. A obra de Goya – as telas da fase negra, auto-retratos, iconografias, gravuras, etc. – transforma-se na composição de cenários, na ilustração de pesadelos, na explicação de reações, na narração das cenas do cotidiano, dos episódios biográficos e autobiográficos.

Maria Theresa Abelha explica que tal procedimento narrativo efetua-se exemplarmente, pois “se de um lado aponta para uma combinação e seleção de elementos, denunciando que esta aventura goyesca de vida e arte é fruto de linguagem, de outro, promove a descrença ao referente que se apresenta como representação, logo ficção e não realidade.” (ALVES, 2007, p. 23). Talvez o trabalho primeiro de Mário Cláudio tenha sido o de “construir um mundo” (ECO, 1985, p.21)⁶⁴, não só aquele da Quinta ou da cidade em guerra, que serve de morada às personagens contemporâneas de

⁶⁴Tomamos aqui a idéia de Umberto Eco sobre o romance como fato cosmológico para mostrar que também em *Gêmeos* foi necessária a construção prévia de um mundo onde conviveriam as personagens do romance. As telas de Goya foram utilizadas para a construção desse mundo físico (do museu, da quinta, da cidade), bem como para o ambiente (“mundo”) emocional que circunscreve as personagens.

Dom Francisco; ou o do Museu, da “cidade peninsular” (*Gêmeos*, p.11) e da hospedaria, por onde transita o solitário pesquisador, mas também uma espécie de mundo emocional, tenso, gerado a partir de tudo aquilo que as telas de Goya revelam sobre “as camadas mais subjacentes da própria experiência da condição humana” (OSTROWER, 1997, p.28). Para a construção desses dois mundos, o autor português parece ter contado com “o imaginário sensível” (ALVES, 2007, p. 23) de todos os espectadores envolvidos pela enunciação de *Gêmeos*:

seja o imaginário do Pesquisador que se lança sobre a obra de Goya, ou o imaginário de Dom Francisco sobre sua produção acabada ou em construção, seja o imaginário da voz narrativa extradiegética, seja o imaginário do leitor que se vê compelido a também debruçar-se sobre os quadros e gravuras referidos no texto romanesco (ALVES, 2007, p. 23).

Dessa maneira, o imaginário de todos esses espectadores produz-se a partir do trabalho de ekphrasis de um espectador primeiro, Mário Cláudio, que calcula um mundo com a finalidade de engendrar uma história – e para tal parece corporificar em seu texto um dos principais ensinamentos de Goya que diz respeito à união da razão e da fantasia: “a fantasia desligada da razão produz monstros impossíveis; unida com ela, é a mãe das artes e origem de suas maravilhas”⁶⁵ – realiza “um trabalho sobre a imagem e sobre a linguagem da pintura que a estruturou” (ALVES, 2007, p. 23). Portanto, esse olhar inicial e deambulatório⁶⁶ parece ter encontrado nas telas de Goya a cor negra enquanto expressão de um vazio, um espaço do impossível que só a ficção poderia preencher enquanto possibilidade, “o ponto cego” (ALVES, 2007, p. 23) capaz de articular as duas

⁶⁵ Esta citação de Goya, referente a uma das iconografias da série *Os Caprichos* (ver figura 36 – *El sueño de la razón produce monstruos*), foi retirada da contracapa de *Goya: artista revolucionário e humanista*, de Fayga Ostrower.

⁶⁶ Deambulatório porque a leitura de *Gêmeos* nos permite acompanhar o passeio desse olhar por sobre as telas de Francisco de Goya

linguagens. Acreditamos que seja por meio da exploração desse vazio, uma espécie de entre-lugar, que o autor nos revela uma outra dimensão, aquela mesma de uma “comunidade inconfessável”, entregue ao Aberto do imaginário, que nos “mostra, por um artifício pontual, a desorganização da figura ou a presença do negro na imagem para retirar a atenção sobre a materialidade dos significantes” (ALVES, 2007, p. 23) da pintura goyesca, reinterpretando-os, e colocando “em evidência um processo de ‘leitura’ pictórica que produz uma presença sensível a partir da articulação dos significantes com o impossível a representar”. (ALVES, 2007, p. 23)

O que no texto-fonte era linha, ponto, cor, brilho, luz, sombra, opacidade, forma e textura é transformado em letra: dessa maneira, reelaboradas pela escritura, as telas pintadas em *Gêmeos* por Mário Cláudio nos falam das “contradições que existem em nós e (d)o senso trágico do viver” (OSTROWER, 1997, p.36), tal como os quadros de Goya que revelavam sua “lucidez e paixão” (OSTROWER, 1997, p.36), mostrando-nos “a grande beleza da sensibilidade e da consciência no ser humano capaz de reconhecer estas contradições” (OSTROWER, 1997, p.36), de compreendê-las e expressá-las por meio da arte, ou seja, capaz de criar em face delas. “Incorporando marcas relativas ao material e ao conteúdo” (CALVÃO, 2000, p.24) com que trabalha o pintor, o diálogo entre pintura e literatura se intensifica.

Com o risco de estarmos nos repetindo, reforçamos que, no texto literário, a obra de Goya, recriada, ganha novos sentidos por meio do exercício ekphrástico que se realiza através de um trabalho de composição, ou de montagem, que na transposição para a escrita “ressignifica” o texto pictórico, e que tal movimento origina-se a partir da leitura que o escritor faz da obra de Goya. Mais uma vez recorreremos às colocações de Maria Theresa Abelha: “o trabalho seletivo e de montagem efetuado pelo espectador”

(ABELHA, 2007, p. 24) – seja o de Mário Cláudio para compor o texto; seja o do pretenso biógrafo para contar a história de Dom Francisco; seja o do pintor para encenar sua autobiografia; seja a do primeiro narrador para apresentar o pesquisador, encenando por sua vez a biografia do biógrafo, desnudando os dilemas e as contradições provocadas pelo processo que envolve a escrita; seja o do leitor para poder ler a história contada – corporifica pela imaginação uma realidade inteligível, mas que só tem existência nela mesma, ou seja, produz “o real da ficção [...] onde cada um dos quadros se mantém atado ao significado global narrativo, construindo progressivamente a diegese” (ABELHA, 2007, p. 24).

A história de Dom Francisco e dos mundos que o rodeiam desenvolvem-se em favor dos significados das telas, e por meio do exercício ekphrástico e do trabalho de composição, oferecem, “sob a forma de um mundo possível, uma consistência imaginária, porém coerente, a estes mesmos significados” (ABELHA, 2007, p. 24), provocando a criatividade do leitor, também transformado em espectador da obra goyesca, de maneira que este último possa contemplar, por meio de seu imaginário, do seu próprio poder de criação, aquilo que não está presente nas telas de Goya, ou seja, “o que não aparece nos quadros” (ABELHA, 2007, p. 24), mas que eles potencialmente poderiam manifestar.

Mário Cláudio, pelas técnicas de mascaramento e espelhamento às quais já aludimos, intermediou a troca entre as duas linguagens, literária e pictórica, instaurando no romance a personagem-narradora, fictícia e contemporânea do leitor – o pesquisador. Quando, logo no início da narrativa, o autor coloca o estudioso dentro do museu, num encontro com o diretor da instituição, solicitando algumas das obras mais famosas do pintor espanhol - “E ele entregava-lhe as fichas que o acompanhavam, quadriláteros de

amarelada cartolina onde grafara títulos consabidos, <<A Procissão>>, <<A tomada>>, <<O Manicômio>>” (*Gêmeos*, p.12) -, sinaliza-se, explicitamente, que durante o texto se dará o encontro entre as linguagens. Com o objetivo de “preparar” o leitor para vivenciar a experiência do encontro entre as duas linguagens estéticas, o texto trará para dentro do ambiente descrito elementos plásticos, que se destacam nas formas dos objetos, nas suas cores e tons, como se pode observar em: “Estava ele pois [...] na cidade **peninsular**⁶⁷” (*Gêmeos*, p. 11); e em: “fichas [...] **quadriláteros de amarelada cartolina**” (*Gêmeos*, p. 11).

Se observarmos cuidadosamente outras passagens das três primeiras páginas do romance, perceberemos que a descrição das cenas, tanto da chegada do pesquisador na hospedaria quanto do encontro com o diretor do museu, trazem também notável força plástica. No excerto: “**Ali** se achava ele então na hospedaria que ocupava o piso **mais alto** de um prédio **do centro**, tentando habituar-se às **penumbras** que transformavam a **hora da sesta** num **corredor difícil de percorrer**” (*Gêmeos*, p. 11) observa-se que o texto procurava atingir um efeito de espacialidade, perspectiva e presença concreta, próprio das artes plásticas. A espacialização é possível pelo uso do adjunto adverbial “Ali” e dos grupos nominais “mais alto” e “do centro”, mas sobretudo, a noção de perspectiva é trazida para a linguagem literária na medida em que se estabelece um jogo pelo contraste entre o claro e o escuro – a “hora da sesta”, momento de descanso após o almoço, portanto do dia claro, é transformada por “penumbras”, que associadas ao “corredor difícil de percorrer” provocam um efeito de profundidade, o efeito da presença concreta é atingido pela descrição minuciosa dos espaços, como a que se observa no próximo excerto, onde luz e forma são usadas para relatar as impressões do

⁶⁷ Todas as palavras em negritos são grifos nossos com a finalidade de destacar as palavras que trazem plasticidade para o texto.

pesquisador sobre o ambiente: “Na saleta, tendo relanceado o olhar pelo periódico da véspera, abismava-se o recepcionista, um reformado de cabelo tão **luzidio** como a **carapaça de um besouro** [...]” (*Gêmeos* p. 11). Em: “Nos apartamentos em volta poderia jurar o mais escrupuloso que **giravam** as ventoinhas empoeiradas, pondo a **esvoaçar** numa das suas **rotações** a roupa **ligeira**, pendurada no cabide.” (*Gêmeos*, p. 11-12), o entediamento experimentado pelo pesquisador destaca-se pelo uso de verbos que remetem a movimentos repetitivos. Ao leitor também será sugerida a sonoridade que envolve a cena: “[...] o aparelho de ar condicionado **emitia um murmúrio de discreta satisfação.**” (*Gêmeos*, p. 12). Portanto, logo no início do texto, procura-se fazer o leitor e todos os seus sentidos despertarem para essa linguagem plástica que perpassará todo o romance.

Imediatamente após a chegada do pesquisador encontraremos Dom Francisco a entrada de sua uma Quinta, narrando sua chegada a propriedade. O olhar de pintor meticuloso denuncia a atividade a que o velho se dedica:

À luz daquele Fevereiro invulgarmente quente adquirira o terreno um amarelo sáfaro que não se me volvia especialmente antipático, amarelo que os vulgares chamariam <<pardo>>, e que aplicariam os de maior exigência o adjectivo <<lamamento>>. <<Cor de barrocal>> aparecia-me como a designação certa, insusceptível de se confundir com outras tonalidades, indescarrável da região a que definitivamente pertence como marca primeira da paisagem. Tratava-se de todo modo de matiz com que me familiarizara já [...] (*Gêmeos*, p.16/17).

Primeiramente, o pintor caracteriza a luz que ilumina a paisagem que ele observa, mostrando que esta se comporta segundo certas especificidades, a luz de Fevereiro, mês em que na Europa ainda é inverno, e que, portanto, conta com dias mais escuros e mais frios, é bem diversa da luz de Julho, verão, estação em que os dias são

obviamente mais claros. Porém Dom Francisco adverte o leitor da condição especial daquela luz “invulgarmente quente”, que foge ao padrão dos dias dos meses de Inverno, comportando-se de forma especial, de acordo com ao que requer a situação: a chegada do pintor em sua Quinta. A iluminação transforma a paisagem e Dom Francisco passa a conjecturar sobre os tons possíveis do amarelo – “sáfaro”, “lamacento”, “cor de barrocal” – que poderia ser “pardo”, caso o olhar fosse de uma pessoa qualquer que ignorasse as inúmeras possibilidades para os matizes das cores. Contrapondo o saber prosaico à sua especializada experiência de pintor, o velho mostra que detém conhecimentos profundos da linguagem pictórica.

No excerto a seguir, Dom Francisco está no seu estúdio e mostra a Rosarito uma de suas telas. Segundo Maria Theresa Abelha “o relacionamento entre ambos começa a ser intermediado por gravuras que despertam a curiosidade, o medo e a imaginação da menina, suscitando entre ela e ele uma macabra parceria” (ALVES, 2007, p.26). Enquanto descreve seu trabalho para o leitor, diverte-se com o medo experimentado pela menina:

Nada como o medo, o apaixonante medo, para espicaçar a invenção de uma criança [...] Rosarito deu de caras com aquela enorme feiticeira, ao entrar-me pela oficina, ainda não inteiramente instalada na Quinta. A megera pontificava no centro de uma velha tela, presidindo a um sabbath invernal. Dois morcegos esvoaçantes erguiam-lhe nos ares o manto da cabeça, ela descerrava a boca de dentes ralos, projectava em volta os tições das pupilas circundadas por viciosas olheiras, e espetava uma agulha fininha no costado de um recém-nascido nu. (*Gêmeos*, p.24/25)

O excerto acima provavelmente foi composto a partir da combinação de elementos da gravura *¡Lo que puede un sastre!*⁶⁸ com a pintura *Escena de Brujas*⁶⁹. Na iconografia há uma figura assustadora ocupando praticamente todo o segundo plano da gravura e uma jovem moça – cuja aparição é freqüente nas lâminas da série *Os Caprichos*, aquela mesma da gravura *Volaverunt*⁷⁰ – que aparece ajoelhada com as mãos apertadas como se estivesse fazendo uma prece. “Atrás dela, existem outras pessoas, apenas esboçadas, mas da mesma forma atemorizadas. O objeto de sua devoção se avulta sobre elas, um gigante, os braços atterradoramente levantados” (HUGHES, 2007, p.233). Num terceiro plano, podemos ver seres voadores, muito parecidos com aqueles que integravam a “corja infernal”, o “trasgo animado das piores intenções” (*Gêmeos*, p.27) que, no pesadelo de Dom Francisco, carregavam Rosarito sobre suas costas. Nesse trabalho de Goya encontramos a referência ao medo que Rosarito sentira ao ver a bruxa bem no meio da tela. Portanto, se Rosarito for compreendida enquanto recriação dessas figuras femininas que aparecem nas imagens, o medo descrito pelo pintor poderia ser o mesmo que está estampado na cara das pessoas, bem como a atitude de devoção da moça poderia ser aquela que o pintor acredita que Rosarito dedique às bruxas. Sobre a desconfiança do pintor de que a jovem tenha sido conquistada por uma feiticeira, Theresa Abelha explica que depois de a menina ter visto a criatura, ela começa “a trazer flores do jardim ou seixos encontrados junto ao rio para as aulas, como se fossem oferendas. O pintor suspeita que os presentes deixados sobre sua mesa não eram para ele e sim para a feiticeira da gravura, pois é nessa altura que Rosarito inicia as maldades contra o cãozinho Dom Beltrán” (ALVES, 2007, p.26). Dom Francisco entende que o lado torturador da menina tenha sido

⁶⁸ Ver figura 22 – Goya, *Los Caprichos*, Lâmina 52; *Lo que puede un sastre!*

⁶⁹ Ver figura 23 – Goya, *Escena de Brujas*, 1797-8. Óleo sobre tela, 44 x 32 cm. Fundación Lázaro Galdiano, Madri.

⁷⁰ A qual nos referimos na página 36 desse trabalho.

despertado pela criatura da tela, “que presidia um sabath invernal”, afinal “nada como o medo, o apaixonante medo, para espicaçar a invenção de uma criança” (*Gêmeos*, p.24). No referido quadro de Goya, podemos identificar uma bruxa muito parecida com a do excerto, bem no meio da tela. A criatura apresenta um sorriso macabro enfeitado por uma “boca de dentes ralos” (*Gêmeos*, p.25), a fisionomia monstruosa completa-se com os olhos circundados por olheiras muito pretas – “os tições das pupilas circundadas por viciosas olheiras” (*Gêmeos*, p.25). A bruxa da tela de Goya espeta “uma agulha fininha no costado de um recém-nascido nu” (*Gêmeos*, p.25) e parece mesmo ser a mentora que coordena o sacrifício de vários recém-nascidos sugestionada pela figura que mergulha do céu, “agitando ruidosamente ossos humanos” (HUGHES, 2007, p.187), junto com os morcegos “esvoaçantes” que lhe “erguiam nos ares o manto da cabeça” (*Gêmeos*, p.25). Em torno dela há mais quatro feiticeiras, uma delas lê um livro, oferecendo as instruções para o ritual, outra carrega um cesto repleto de recém-nascidos que serão sacrificados, uma outra, também encapuzada parece entoar “maldições à luz de uma vela” (HUGHES, 2007, p.187). Enrolada num manto de cor mais clara aparece a última feiticeira, que se coloca na frente das demais e “se inclina na direção” (HUGHES, 2007, p.187) de um homem que apresenta uma atitude muito parecida com a da moça da gravura: ajoelhado, de mãos apertadas em prece, provável vítima das bruxas. Possivelmente, os sonhos em que Dom Francisco se vê como vítima de Rosarito e de Dona Leocádia sejam uma remissão a este homem vestido numa camisola branca, referência clara ao elemento onírico. Também a descrição de Dom Beltrán, enquanto vítima de Rosarito, pode reportar-se a esse mesmo elemento. E seguindo essa interpretação, mais uma vez temos uma pista para o espelhamento entre o cão e o pintor, ambos vítimas da garota, apesar de em situações diferentes.

Como essa passagem, que é ambientada dentro do espaço de trabalho do pintor, há outras que também remetem a momentos em que Dom Francisco aparece exercendo sua arte, seja calmamente em seu estúdio, entre cochilos e sobressaltos provocados pelo “caldeirão das substâncias” (*Gêmeos*, p.29) que agitam sua criatividade, seja enlouquecido por seus pesadelos, cobrindo as paredes da Quinta, como na passagem que comentamos em que o pintor imprime numa parede um Saturno devorador de pessoas. Há, no entanto, outros momentos em que os narradores, tanto Dom Francisco, em primeira pessoa, como o pesquisador, em terceira pessoa, contam os quadros como se eles fossem acontecimentos, como quando ocorrem as incursões do velho pintor pelos cenários de guerra; ou como no caso de sonhos e delírios do artista. Em todos esses excertos, ainda que tenhamos consciência de que muitos dos elementos da obra de Goya – senão todos – presentes em *Gêmeos* estão reelaborados a partir da “memória ou pela imaginação do próprio escritor, [...], o que ressalta é a aparente disposição do texto em se constituir, freqüentemente, como uma tela, onde impressões visuais se vão transformando em composições plásticas” (CALVÃO, 2000, p. 247). Um exemplo desses muitos momentos geniais que compõem o romance se realiza quando a linguagem verbal procura reelaborar as telas goyescas, descortinando seu desejo de constituir-se enquanto uma tela, ou telas. Tal procedimento efetiva-se no excerto a seguir, que apresenta o pintor num momento em que regressa “à sua aldeia natal”:

Ao regressar à aldeia natal pela primeira vez, foi-se apercebendo Dom Francisco de como cresce um homem à custa dos corações que consome. Surpreendia-o a fumarada que se recusava a sair, o brilho vermelho que adquiriram no meio dela as brasas perpétuas, os embiocados vultos que se aninhavam nos ângulos das noutes de Inverno. A mãe curvava-se sobre uma roca inútil, gabava-lhe o nutrido das faces de quem entrara já no Palácio Real, desculpava-se dos pobres produtos rústicos que constituíam o passadio diário (*Gêmeos*, p.43)

Nesse excerto, a suposição de como Dom Francisco teria guardado na memória o dia do retorno à cidade onde passara a infância funciona como “pretexto para que se registre a atenção visual” (CALVÃO, 2000, p. 248) do velho pintor. Descreve-se o vermelho brilhante das brasas em contraste com as sombras provocadas pela fumaça e resultantes dos ângulos de visão do pintor, que pode observar os “embocados vultos” que se projetam devido à luz que emana dos braseiros. As noites de inverno recriam o negro das telas que Goya pinta nas paredes da Quinta del Sordo. O texto também atenta para as formas: “embocadas” dos vultos, angulosa das “noutes de Inverno”, curvada – que se expressa pela curva das costas da mãe do pintor que se debruça sobre uma roca –, e também arredonda, manifestada pelo provável desenho circunferencial que assumiam as faces nutridas do velho pintor. Dessa forma, o pesquisador vai preenchendo a história de Dom Francisco com fatos que ele provavelmente imagina, e compõe um “minucioso cenário imaginário” (CALVÃO, 2000, p. 248), como se tivesse em suas mãos “um invisível pincel” (CALVÃO, 2000, p. 248) que permitisse que o estudioso transpusesse esses dados para “uma tela, exercitando, desta forma, o poder de reconstrução de espaços e de transporte de infinitas distâncias” (CALVÃO, 2000, p. 248), no nosso caso, a distância do tempo, que parece não poder ser superado, mas é, por meio das telas que pinta Mário Cláudio, usando a mão desse fictício pesquisador.

Essa passagem, além de nos mostrar a capacidade de análise visual do pintor espanhol, prepara o leitor para visitar uma seqüência de telas da escrita, de enorme poder plástico. Logo em seguida ao trecho em que observa a mãe curvada sobre a fiadeira, o pesquisador narra o tratamento concedido a Dom Francisco durante a visita. O artista era tratado como um nobre, porém, segundo as reflexões que o narrador atribui a Dom Francisco, não como um “príncipe por direito próprio, mas (como) laçao de

reis” (*Gêmeos*, p.42), nenhuma das pessoas da casa que visita senta à mesa com ele, numa atitude respeitosa, e o pintor não fala com as pessoas, a não ser por expressões onomatopaicas, o que mostra o quão desconfortável sentia-se o pintor naquela situação, bem como a tentativa deste de evitar dialogar com aqueles que o serviam: “Dom Francisco mastigava devagar, limpava os beiços com um lenço de cambraia que tirava do bolso da casaca, aventurava-se a uma onomatopeia breve, através da qual expressasse um agrado que o dispensasse compridas elocuições” (*Gêmeos*, p.44).

Diante da observação do ambiente, da condição física de sua mãe e da sua própria, Dom Francisco retoma seu ódio por Rosarito e passa a engendrar a forma como ilustraria o Senhor do tempo que o devorava:

Haveria ele de decidir a partir daí que importava pôr cobro ao lúgubre fatalismo que vão devorando os filhos a vida dos progenitores. E odiava essa lei que a Natureza lhe impunha, e parecia-lhe ela obscura e horripilante como se devesse cada ninhada de láparos esventar a coelha que os amamentara. Mais conforme a uma norma de harmonia, decorrendo do respeito que merece quem concede a existência, e que portanto guarda o direito de a retirar, afigurava-se-lhe o destino do pai do tempo, ascedendo nu de uma gruta [...]. O velho deus [...] apertava entre os dedos o corpo hirto de Rosarito, pronto a esquarterá-la [...]. (*Gêmeos*, p.44/45)

Desse momento em diante, o pintor entra numa espécie de transe, as Pinturas Negras de Goya espalham-se pelas paredes da casa de Dom Francisco e cenas inteiras, referentes aos delírios que levam o pintor a produzir os murais, desfilam diante dos olhos do leitor. Todas fazem remissão a alguma obra de Goya. As passagens narradas da página quarenta e três até a página quarenta e seis do romance são de uma extraordinária força visual:

E participaria depois Dom Francisco de uma caravana de segas, dirigindo-se para o sul com uma pecadora altiva de rendas negras, e apeavam-se todos na margem de um regato, a fim de que as criadas dela lhe mudassem a

camisa suada da viagem . E consentia a tentadora em que lhe espreitasse ele o seio nu [...]. Escoltava-a Dom Francisco através de um pátio revestido de azulejos árabes, e lançava-lhe a mulher uma cravina para que se colhesse no ar, e deixava que se lhe desprendesse um anel do dedo indicador direito, o qual demoradamente rolaria, tilintando nas lajes (*Gêmeos*, p.45)

Esta passagem possivelmente está citando o mural *O Coloso*⁷¹, onde se vêem muitas carruagens em fuga, e também um gigante, ao qual a passagem não alude, mas que algumas biografias oficiais insinuam ser um auto-retrato de Goya. O texto verbal não situa o gigante sobre as segas, mas coloca Dom Francisco bem no meio da cena. Outra possibilidade é que o texto esteja fazendo remissão ao mural *Sabath-Asmodeus*⁷², onde também podemos ver muitas segas e cavalos em fuga. A esta última tela o texto também se refere em outro momento:

Na parede do comedor, situada á direita da janela, aproveitando talvez a ventania que por aí entravam e que haveria de enfunar as vestes de seus figurantes, reproduziu Dom Francisco o grande demônio Asmodeu, guloso de virgens como nenhum outro (*Gêmeos*, p.78).

O velho pintor, enlouquecido pelo desejo de possuir Rosarito, pela impossibilidade de realizar tal vontade e alucinado pelos ciúmes conseqüentes da conjugação desses fatos, imaginara um demônio que pelos céus carrega a menina:

E surgiu o malvado como um grosseirão, pesado de concupiscência, arrebatando a sua donzela pelos ares. Olham-nos de baixo as míseras populações, ignorantes dos desígnios infernais, e não falta que avance de espingarda a tentar abater os que voam (*Gêmeos*, p.78).

⁷¹ Ver figura 24 – Goya, *Coloso*, c. 1810-2. Óleo sobre tela, 116 x 105 cm. Museo Nacional del Prado, Madri

⁷² Ver figura 25 – Goya, *Sabath-Asmodeus*, 1820-4, Óleo transferido de mural para tela, 122 x 261 cm. Museo Nacional del Prado, Madri.

Em primeiro plano, na tela de Goya, podemos observar dois soldados que apontam suas espingardas na direção da população que tenta desesperadamente escapar dos tiros. Mário Cláudio mudou o alvo dos atiradores, direcionando as espingardas para as figuras aladas que sobrevoam a cena. O demônio Asmodeu, “guloso de virgens”, que, segundo Maria Theresa Abelha, “figura na diegese como imagem a um só tempo do sentimento de perda vivido por Dom Francisco e do ciúme que lhe atormenta a alma: diabólicos um e outro” (ALVES, 2007, p.30), rapta Rosarito com o consentimento dela mesma:

Rosarito consente que a raptem, envolvida no manto vermelho, e a mirada que dirige ao seu passado ninguém saberá dizer se é de angústia ou de euforia. Como quer que seja cobrou o demônio o rosto hipotético daquele macho ubíquo, urinando de pernas afastadas, e na borda do rio (*Gêmeos*, p.79).

Retomando a cena da página quarenta e cinco, em que Dom Francisco escolta “uma pecadora altiva de rendas negras”, encontramos a remissão à tela *A duquesa de Alba*⁷³, um dos retratos da duquesa pintados por Goya, onde a dama está vestida de negro. Goya, contudo, não a retratou com as vestimentas apropriadas à corte, a pintou como uma maja. No retrato, a duquesa aparece muito altiva, como sugere a passagem, num vestido de rendas negras, aponta para o chão usando o dedo indicador direito, ornamentado com um anel dourado e, debaixo de seu dedo, lemos a inscrição “Solo Goya”.

⁷³ Ver figura 16.

Logo após a referência à *Duquesa Negra*, como é denominada pela crítica a tela comentada acima, Mário Cláudio, ainda pela pena (ou seria o pincel?) controlada pelo pesquisador, pinta a tradução em letras da tela *Judite e Holofernes*⁷⁴:

Para a outra parede iria alastrar por isso uma Judite implacável, saída dos expectantes muros da cidade de Betúlia. Cobria ela de alvaiade o rosto, abrigada peb turbante que fora da época do seu defunto Manassés. E assim a acolhia Holofernes em sua tenda, e pretendia na embriaguez em que se afogava arrastá-la para o leito protegido por um mosquiteiro bordado a ouro e esmeraldas. Levantava então Judite o alfange de degolar os borregos, e fazia-se tudo de treva, e apenas o lume ardia, arfando como um moribundo. (*Gêmeos*, p.45-46)

A cena da morte do general Holofernes pintada por Mário Cláudio recupera alguns dos elementos da tela de Goya: o turbante de Judite, a fâca empunhada que degolará o general, os tons de verde e dourado, que na pintura de Goya aparecem respectivamente na roupa da Judite e na armadura do general, bem como a brancura do rosto e do corpo da personagem, expressa pelo “alvaiade”, nome que designa um tipo de tinta branca constituída de carbonato de chumbo e usada em pintura de exteriores, e que em conjunto com o mosquiteiro “bordado a ouro e esmeraldas” e “o lume” que “ardia” contrasta com a “treva” que em *Gêmeos* toma conta de tudo no momento do assassinato do general Holofernes, a recriação do fundo negríssimo que compõe a tela de Goya.

Tanto nesta cena em que a Judite goyesca aparece reelaborada, como na cena em que Dom Francisco acompanha a “pecadora altiva”, o texto nos apresenta um Dom Francisco melancólico, saudosos do passado e dos tempos em que “fora amado por sedutoras mulheres e possuía a força viril para sustentar-lhes o amor” (ALVES, 2007, p.30). Por isto, ele se deixa seduzir pelo “seio muito alvo, de pele amaciada por uma

⁷⁴ Ver figura 26 – Goya, *Judite e Holofernes*, 1820-4. Óleo transferido de mural para tela, 144 X 82 cm. Museo Nacional del Prado.

infusão de pétalas de rosa” (*Gêmeos*, p.45) da pecadora, e no devaneio entrega-se ao desejo despertado pelo movimento dos quadris da sedutora, que “se desvencilhavam das saias de dentro” (*Gêmeos*, p.45). Embriagado pelo desejo, Dom Francisco se imagina um Holofernes que tenta arrastar Judite para dentro de sua tenda, porém “consciente de sua impotência presente” (ALVES, 2007, p.30) o pintor expressa sua vontade de, como o general da história bíblica,⁷⁵ “ser sacrificado em meio ao gozo da paixão” (ALVES, 2007, p.30). Desta forma, “Dom Francisco pinta a conjunção amor e morte⁷⁶” (ALVES, 2007, p.30) por meio dessa “Judite implacável” que atravessa os “expectantes muros da sua cidade de Betúlia” e é arrastada para o leito de amor, para em seguida seu sedutor ser por ela assassinado com “o alfange de degolar borregos”. A cena de sedução fatal encerra-se com a treva, metáfora para morte, em contraste com o lume ardente, metáfora para o desejo: “é na figura sedutora e implacável de Judite que Dom Francisco projeta sua Hécade juvenil” (ALVES, 2007, p.30), explica Maria Theresa Alves.

Não poderíamos nos encaminhar para o final desta seção, sem falar da reelaboração da obra *Las Parcas*⁷⁷, maior composição de Goya, que encena a morte de Dom Francisco. Hughes ensina que o mural não está estritamente relacionado com a feitiçaria, pois as Parcas não eram feiticeiras⁷⁸.

⁷⁵ Hughes nos diz que a Judite, de faca em punho, antes de degolar definitivamente o general, é a única heroína bíblica que pode ser identificada nas pinturas negras de Goya e que “considerando-se a raiva e o desapontamento de Goya com a segunda restauração de Fernando, não é implausível que Holofernes seja Fernando VII” (HUGHES, 2007, p. 442)

⁷⁶ Goya deu o título de Amor e Morte a uma de suas gravuras da série *Os Caprichos*.

⁷⁷ Ver figura 27 – Goya, *Las Parcas*, 1820-4. Óleo transferido de mural para tela, 123 x 266 cm. Museo del Prado, Madri.

⁷⁸ De acordo com o biógrafo as Parcas são seres mitológicos, “filhas da noite, elas determinavam o curso da vida humana, e em decorrência disso eram vistas pela mitologia clássica como detentoras de enorme poder” (HUGHES, 2007, p.450). Em muitos autores clássicos a metáfora para a vida é um tênue fio. “A primeira parca, Cloto, manjava a roca que tecia esse fio. A segunda, Láquesis, media seu comprimento. A terceira, Átropos, cortava-o com sua tesoura, e assim era a responsável pela morte – um momento que nem o próprio Zeus podia alterar” (HUGHES, 2007, p.450-451).

Dom Francisco, sentindo-se constantemente ameaçado por Rosarito e Dona Leocádia, tomado pela certeza de que ambas compactuam com o diabo, imagina-as “freqüentadoras noturnas de um grande *sabath*, que ocorria na anfractuosidade de uma rocha e que era presidido por um demônio em figura de cabra” (ALVES, 2007, p.30). O grande animal demoníaco que influenciava Rosarito e sua mãe aparece “rodeado por um mulherio em escarcéu desenfreado, confabulando de moléstias deletérias e de amores transtornados, cosendo e descosendo bainhas, mordendo-se na inveja do cuidado que o senhor a que obedecem dispensa a cada qual” (*Gêmeos*, p.98). No quadro *Aquelarre, o Sabath das bruxas*⁷⁹, de Goya, vemos um enorme bode negro à esquerda da imagem, em torno dele organizam-se as figuras de mulheres deformadas que remetem a imagens de bruxas: as bocas entreabertas sugerem o cochicho “de moléstias deletéria e amores transtornados”. À esquerda do grande cabrão aparece a velha encurvada que costura, que nos remete à descrição que Dom Francisco faz de sua mãe curvada sobre a roca. No canto direito da tela há uma jovem envolvida em um manto negro. Ela parece estar um pouco destacada do grupo que adora o demônio em forma de bode, e de todas as mulheres é a mais ereta, o que sugere que ela também seja a mais jovem. Dom Francisco associa a imagem dessa mulher à de Rosarito que, em transe, estaria completamente dedicada ao monstro: “esse macabro *sabath* que foi pintado à frente da *Romaria de Santo Isidro*⁸⁰ foi concebido por Dom Francisco logo após ter-se

⁷⁹ Ver figura 28 – Goya, *Aquelarre, o Sabath das bruxas*, 1820-4. Óleo transferido de mural para tela, 140 x 438 cm. Museo Nacional del Prado, Madri.

⁸⁰ Goya pintou três diferentes trabalhos tendo como tema as festas de Santo Isidoro (San Isidro). A primeira a ser pintada foi *La Pradera de San Isidro* (figura 29 – Goya, *La pradera de San Isidro*. Óleo sobre tela, 44 x 94 cm. Museo nacional del Prado) que retrata o tom alegre da festa. Trinta anos depois Goya pinta outras duas telas: *Peregrinación a la fuente de San Isidro* (ver figura 30 – Goya, *Peregrinación a la fuente de San Isidro*, 1821-3. Óleo sobre tela, 140 x 438 cm Museo Nacional del Prado, Madri) e *Procesión del Santo Oficio o Procesión del San Isidro* (ver figura 20). A primeira destas duas opõe-se diametralmente a tela ambientada na pradaria – “é o reverso da antiga, de todas as maneiras. O quadro é escuro, quase histérico, e ameaçador, sem o menor traço das doces qualidades festivas do primeiro. As cores são fúnebres: predominam os marrons e os pretos, com apenas um traço ocasional de

convencido de que Rosarito” (ALVES, 2007, p.30) estava definitivamente possuída, em irreversível “compadrio com o Demo” (*Gêmeos*, p.97).

Estando completamente convencido de que o processo de entronização do demo que tomara Rosarito não poderia jamais ser revertido, Dom Francisco pinta, em outra parede da Quinta, as parcas, que metaforizam a efemeridade da vida. O velho pintor, a esta altura já privado da companhia de seus mais fiéis companheiros, Simón e Dom Beltrán, se vê atormentado pelos “monstros que concebera” (ALVES, 2007, p. 30) adocece, e contra a vontade das duas mulheres é tratado pelo Dr. Arrieta. A relação que se estabelece entre os dois, como demonstramos anteriormente, é de um afeto fraternal. O mal que parece acometer o velho pintor é o medo da velhice, a inveja da mocidade, alimentada diariamente pela convivência com Rosarito e pelo conhecimento das aventuras sexuais da menina, e o horror apavorante que a qualquer momento alguém enuncie as palavras que ele já ouvira dirigidas a outros velhos como ele em tantas ocasiões: “Põe-te de pé, ó velhote, e vê lá se não voltas a cair das pernas abaixo!” (*Gêmeos*, p.122). Depois de alguns meses, a linha tênue que separava Dom Francisco da morte não resistiu mais às investidas da tesoura de Átropos, “a mais implacável das Parcas” (*Gêmeos*, p.134), que se destacará do mural colorido na parede com “tintas lúgubres” (*Gêmeos*, p.134) para cortar “o débil fio de prata” (*Gêmeos*, p.134). Enquanto morre, Dom Francisco assiste a Dom Beltrán“ porfiando por se libertar daquela duna

branco. [...] o que ela mostra é um serpenteado apático de humanidade com uma aparência inteiramente miserável, rastejando na direção do espectador através de uma terra tão árida quanto um monte de lava” (HUGHES, 2007, p.30). Em *Procesión del Santo Oficio o Procesión del San Isidro* o ambiente não é tão enegrecido quanto aquele que vemos na *Peregrinación* e os rostos das figuras retratadas ainda não estão tão contorcidos mas, da mesma forma, não se retrata um ambiente alegre e festivo. Pode-se observar a fileira de gente caminhando em direção ao observador, como se estivessem hipnotizados. Em ambas as telas pode-se observar “a crítica da irracionalidade da multidão, especialmente de uma multidão inflamada por uma visão comum – religiosa, política, não faz diferença –, com um poder tão desprovido de sentimento” (HUGHES, 2007, p.31). A crítica considera que esta última, dentre as Pinturas Negras de Goya, é a mais satírica, provavelmente, em função da abolição do tribunal do Santo Ofício em 1820.

imensa onde mais e mais se vai enterrando”⁸¹ (*Gêmeos*, p.133), e enxerga as parcas se moverem “no painel de tintas lúgubres”, onde “trocam risos entre si, e avança a mais implacável vogando na extrema ligeireza. Estremece numa gargalhada, corta certamente o débil fio de prata” (*Gêmeos*, p.134).

Esses seriam os quadros de Mário Cláudio, pelos quais se constata o poder da reelaboração verbal em empregar procedimentos que recuperem a visualidade e a plasticidade das pinturas, de maneira que, ainda que estejamos lendo, pela visão construamos as imagens sugeridas pelo autor. Portanto, a percepção e o poder de apreensão visual que se manifesta “através da onisciência do narrador ao relatar aquilo que a personagem imagina” (CALVÃO, 2000, p.248) se acusa, antes de tudo, em Mário Cláudio, que mascara essa habilidade, engendrando uma personagem que criará “a atmosfera visual adequada para a percepção da subjetividade do pintor” (CALVÃO, 2000, p.248), ou seja, o autor, em primeiro lugar, capta a arte de Goya, seus detalhes, suas particularidades, as sensações transmitidas, depois, para que as telas pudessem ser pintadas por meio da escritura, o autor transfere essa percepção – que é sua – para as personagens no texto.

Uma rede interativa se estabelece entre a literatura e a pintura, de maneira que a palavra de Mário Cláudio e os quadro de Goya, “pelo entrelaçamento de linguagens” (CALVÃO, 2000, p. 249) comunicam-se, e nos falam como se o autor “pudesse olhar com os olhos” (CALVÃO, 2000, p. 249) do pintor. A respeito dos romances *Amadeo* e *Rosa*, Dalva Calvão explica que, por meio do entretecer das linguagens pictórica e literária, temos a impressão de que o autor teria a capacidade de ver pelos olhos dos artistas, personagens centrais de cada livro. O mesmo aplica-se a *Gêmeos*. As imagens

⁸¹ Ver figura 4.

que constroem a narração da vida de Dom Francisco são compostas como se Mário Cláudio estivesse a enxergar o mundo que cercava o pintor através dos olhos deste último, ou melhor, através dos olhos de Goya, já que o pintor de *Gêmeos* é a recriação de Francisco de Goya y Lucientes. O escritor reelabora e ressignifica os espaços, as personagens, as procissões, os manicômios, cenários e eventos vividos por Goya e as telas pintadas por ele, mas que são ao mesmo tempo objetos, situações e entidades “inventadas ou lembradas por Mário Cláudio” (CALVÃO, 2000, p. 256). A presença do invisível torna-se, portanto, visível por meio da “relação semiótico-fenomenológica que preside às interpretações pictóricas” (ALVES, 2007, p. 22) que se encontram no romance: “é o que não está no quadro, a sua sombra interna, o que dele se extrai como um resto, o seu vazio, que se torna pleno e dotado de sentido” (ALVES, 2007, p. 22).

Nos excertos acima destacados, podemos ter uma pequena noção de como se trava o diálogo entre a pintura e a literatura nesse romance, e ver de que maneira os espaços vazios das pinturas goyescas foram preenchidos, perceber como o impossível e o inexistente transformaram-se em possibilidade e vida, acompanhar o movimento de tradução que viabilizou a concretização daquilo que na pintura não era nem estava em um ser e em um estar. Em algumas passagens reconhecemos imediatamente as telas de Goya, em outras observamos que elas aparecem combinadas pela linguagem verbal compondo as inúmeras cenas do cotidiano do pintor, “onde o texto busca incorporar os elementos fundamentais das outras linguagens, em referências explícitas e recriações verbais passíveis de trazerem ao leitor as marcas e a atmosfera da percepção plástica [...]” (CALVÃO, 2000, p.256). Há, portanto, desdobramentos e espelhamentos também aqui, eles se fazem presentes por meio da interação das imagens com o texto verbal.

Logo, além dos pares descritos que se compõem pela interação das personagens, por meio do trabalho com a linguagem espelha-se um outro par: literatura e pintura.

O mundo das imagens é, portanto, trazido para dentro do romance, de maneira que sua reelaboração por meio da letra e sua tradução para a linguagem literária, ou seja, sua transposição para o romance pareça muito natural. No entanto, na medida em que o texto se constrói, vemos, tanto por meio do pânico que toma conta do pesquisador, como por meio das menções de Dom Francisco à sua atividade, que o trabalho artístico requer cálculo, esforço e cuidado para que “a operação” (COMPAGNON, 1996, p.28) alcance um excelente resultado. Não percebemos a linguagem literária fazendo esforço para dizer as telas de Goya porque o corpo do texto (COMPAGNON, 1996, p.28) “não traz os traços do seu trabalho, de suas intervenções empíricas” (COMPAGNON, 1996, p.28), ou seja, no romance não aparecem as cicatrizes da cirurgia⁸² realizada por Mário Cláudio, “a armação” desaparece sob “o produto final” (COMPAGNON, 1996, p.28) e, diante disso, simula-se um efeito de naturalidade, de maneira que em *Gêmeos* lemos os quadros de Goya como se eles sempre tivessem estado lá. Encontramos as imagens tão bem integradas ao texto que, muitas vezes, fica difícil perceber onde estaria o texto-fonte. Tal simbiose entre as duas linguagens só vem comprovar o caráter híbrido, de imprevisibilidade e instabilidade⁸³ do texto, através das quais se apresenta e se problematiza o tema da criação artística, seja ela pictórica ou lingüística, e a questão da criação ficcional.

Gêmeos, desse modo, configura-se enquanto um espaço de trocas, tal como o cinema, os programas de televisão, as propagandas, o mundo da internet que nos

⁸² Usando os termos cicatrizes, operação, cirurgia estamos tomando as idéias de Antoine Compagnon, quando em *O trabalho da citação*, ele nos fala da citação enquanto enxerto.

⁸³ O conceito de instabilidade, bem como outros citados anteriormente (fragmento, labirinto, caos) serão desenvolvidos em seguida.

mostram que essas trocas entre os mais diversos sistemas expressivos, bem como os diálogos que se travam entre diferentes gêneros textuais, atualmente se constituem enquanto realidades evidentes do dia-a-dia do homem contemporâneo – e não seria diferente com a literatura. Este romance de Mário Cláudio, bem como outros tantos, é um desses espaços onde a mistura é o original, e onde o múltiplo faz nascer o que é ímpar, mas movente, ou seja, instável, cerceado por margens que se querem dobradas, de maneira a possibilitar a interpenetração da literatura e da pintura, a interação entre o texto, ou melhor, entre os textos.

As obras do pintor espanhol que serviram de fonte para construir os delírios da personagem principal, o enforcamento de Simón, o aparecimento e a morte de Dom Beltrán e do próprio Dom Francisco, por exemplo, funcionam como cenas do romance narradas com uma linguagem plástica, que se justificaria, simplesmente, por ser um romance que trata de narrar a história de um pintor. De forma que, diante disso, o leitor que não conhece as telas, as gravuras e retratos pintados por Goya, vai entendê-los como o relato de um delírio, de um enforcamento ou de uma morte. A falta de intimidade com as telas de Goya não impede que o leitor se depare com os temas discutidos pelo romance, como a questão da criação artística, das paixões humanas, da velhice e da morte. Já o leitor iniciado na arte de Goya, além de contemplar as discussões propostas pelo texto e se deparar com a arte do pintor espanhol, inserida no mundo verbal de forma instigante, vai perceber mais rapidamente o quão atemporal pode ser a arte, pois no romance a obra de Goya parece ter sido tomada para apresentar discussões e reflexões acerca de questões tão próprias da contemporaneidade. No entanto, o entendimento dessa atemporalidade não se restringirá àqueles que têm intimidade com os quadros de Francisco José de Goya y Lucientes: afinal, há um

pesquisador contemporâneo do leitor que traz para os dias de hoje a obra de um pintor, por meio de uma biografia/autobiografia e que, no decorrer da escrita dessa biografia/autobiografia, expõe essas mesmas questões. Desta maneira, ainda que não se soubesse o nome do pintor, os temas trazidos pelo pesquisador falam das preocupações e angústias contemporâneas. Possivelmente, o romance também esteja procurando nos falar da atemporalidade de determinadas questões concernentes à tragicidade e à solidão características do sentido da existência humana, ou ainda, tal como as obras de Goya, o texto marioclaudiano esteja pretendendo apontar para o fato de que “as formas de arte poderão ampliar, através do sensível, o nosso ser consciente e o discernimento racional entre as circunstâncias da vida e as questões do viver humanamente” (OSTROWER, 1997, p.28).

3.2 – As configurações neobarrocas em *Gêmeos*

*[...] na nossa cultura se está a delinear um mecanismo de turbulência das formas, que é provavelmente responsável por uma mudança de ‘mentalidade’. Às formas estáveis, ordenadas, regulares, e simétricas estão a substituir-se formas instáveis, desordenadas, irregulares e assimétricas. Tudo isto acontece porque o sistema de valores vigentes é assediado por fenômenos de flutuação, que o desestabilizam.*⁸⁴

[...] todo fenômeno ‘barroco’ surge justamente por ‘degeneração’ (ou desestabilização) de um sistema ordenado [...]

*Omar Calabrese*⁸⁵

Alguns dos procedimentos empregados por muitos dos autores da contemporaneidade, entre eles Mário Cláudio, para encenar no texto questões em torno da origem inventiva e do desenvolvimento criativo de suas narrativas, dialogam com muitas das características – elencadas por Omar Calabrese – como constituintes de uma estética neobarroca. O tema é bastante presente nas discussões em torno da ficção contemporânea e, portanto, nos interessa sobremaneira. A curiosidade pelo assunto aguçou-se durante as pesquisas, e neste item do trabalho procuraremos investigar e discutir a permanência de procedimentos característicos do barroco que evidenciam uma percepção de mundo e de linguagem, bem como compreender o lugar do neobarroco.

Segundo Calabrese “muitos importantes fenômenos da cultura do nosso tempo são marcas de uma forma interna específica que pode trazer à mente o barroco” (CALABRESE, 1988, p.27), portanto, ele propõe caminhos para que se obtenha uma geografia de conceitos que ilustrem tanto a universalidade do gosto neobarroco, como a

⁸⁴ CALABRESE, 1988, p.197.

⁸⁵ CALABRESE, 1988, p.206.

especificidade deste. A estética derivada deste gosto poderia ser entendida como aquela onde se efetiva algo na ordem de uma reciclagem de um comportamento caracterizado por uma cosmovisão barroca. O crítico explica que a referência ao barroco não quer indicar uma simples retomada de um período histórico específico. Calabrese conclui que barroco é muito mais que uma cosmovisão de mundo que predominou num período específico da história ou da cultura que esteve limitado entre o Renascimento e o Neoclassicismo. Portanto, o autor entende que pode haver barroco em qualquer tempo, de maneira que “barroco se torna uma categoria de espírito, oposta à de clássico” (CALABRESE, 1988, p.27), e tanto uma quanto a outra são definidas por Calabrese como constantes formais que predominam em determinados períodos.

A cosmovisão de mundo barroca, seguindo os ensinamentos de Maraval, se manifesta através de quatro imagens principais: a imagem do mundo às avessas, também figurada na imagem do desconcerto do mundo, que promove a melancolia, a solidão e o sentimento constante de perda; a figuração do mundo como um labirinto, que se realiza tanto por meio dos temas como dos procedimentos estéticos; a figuração do mundo como palco, lugar da representação, das alegorias, do teatro; e a imagem do mundo como estalagem, como lugar de trânsito regido pelo efêmero.

Não é tarefa impossível encontrar esses aspectos expressos pela arte contemporânea, mas há que se fazer a diferença entre uma coisa e outra, pois Calabrese sublinha que o neobarroco não é a simples repetição da estética barroca. É preciso entender, portanto, que enquanto a visão barroca se organiza dicotomicamente, ou antiteticamente, enxergando bem e mal, avesso e direito como polaridades, a visão neobarroca se compõe muito mais pelo paradoxo, ou seja, bem e mal, certo e errado, direito e avesso vão constituir um único lado. Sendo assim, segundo essa neovisão,

temos o uno construído na multiplicidade e a um só tempo. Outro ponto que caracteriza uma cosmovisão de mundo barroca é o anseio pela completude: o barroco é arte da crise porque a subjetividade que o comunica está posta no centro da dicotomia. Quando decide pender para um dos lados da antítese, a crise se agrava, pois se intensifica o sentimento de perda. No entanto, essa subjetividade barroca, melancólica, deseja a completude acreditando que algo possa vir a completar ou preencher esse espaço vazio, ou seja, ambiciona a volta a uma situação de equilíbrio. A subjetividade circunscrita pelo mundo contemporâneo, por sua vez, já teve todos os seus paradigmas cartesianos abalados e, por isso, sabe não poder preencher o vazio que guarda, ou ainda, é consciente de que qualquer preenchimento possível desse espaço seria temporário e de que a incompletude lhe é inerente. Ambas as visões, portanto, entendem a vida como processo, como busca, e sabem da imperfeição e do arruinamento da realidade. Mas enquanto o barroco aspira à completude e espera uma solução para seus conflitos, o neobarroco é consciente da impossibilidade de qualquer solução.

Para que tal configuração temática se realize concretamente na obra de arte, alguns procedimentos têm sido repetidamente utilizados pelos artistas da cena contemporânea, como, por exemplo, a busca de determinado ritmo, que pode ser impresso elipticamente no discurso; a atenção ao pormenor e o gosto pelo detalhe, questionando a dominância de um discurso em favor de uma suposta totalidade; a utilização de fragmentos e cortes, sejam estes temporais, espaciais, sintáticos, etc; a perversão da citação, que põe em dúvida a autenticidade das verdades; o culto ao excesso e ao exagero; os temas e figuras que remetem à idéia de labirinto, encenados, por sua vez, por um discurso que pode ser caracterizado como labiríntico, devido a sua organização sintática, e muitas vezes até sonora. Entendemos que é a partir destes e de

outros recursos que alguns artistas contemporâneos, e Mário Cláudio seria um deles, buscam expressar sua cosmovisão, que, como Calabrese, estamos denominando “neobarroca”.

Nesse sentido, apresentaremos quatro dos nove procedimentos ⁸⁶ característicos do neobarroco que, segundo Calabrese, podem evidenciar uma percepção de mundo e de linguagem, no romance *Gêmeos*, de Mário Cláudio: pormenor e fragmento; desordem e caos; nó e labirinto; distorção e perversão, mas não sem antes justificarmos a escolha destas categorias e não de outras.

A leitura cuidadosa que fizemos do romance revelou que possivelmente todas as categorias podem ser encontradas ali, algumas vezes explicitamente, como, por exemplo, na mancha tipográfica do texto; na estruturação do romance, no caso da organização caótica de narradores e personagens; e na escrita, muitas vezes composta por períodos longos, porém fragmentados pelas constantes enumerações. Outras vezes mais implicitamente, inseridas no discurso de alguma personagem, revelando a desordenação do tempo, das idéias, das sensações, etc.; no desenvolvimento psicológico de outras personagens, mostrando a metamorfose por qual passam; na narrativa das cenas do cotidiano do pintor e do pesquisador, deixando ver o comportamento de ambas as personagens e a maneira caótica e instável como se relacionam com os fatos, com o outro, com as adversidades e perdas, de forma que através de ambos desvela-se a forma como a voz enunciativa entende que o homem contemporâneo reage aos estímulos sociais, aos sentimentos e às suas necessidades íntimas; na descrição dos quadros e dos pesadelos de Dom Francisco, tornando patentes monstros, medos, instabilidades e

⁸⁶ Segundo Omar Calabrese em *A Idade Neobarroca*, são nove os pares de categorias que marcam a estética neobarroca: ritmo e repetição; limite e excesso; pormenor e fragmento; instabilidade e metamorfose; desordem e caos; nó e labirinto; complexidade e dissipação; quase e não-sei-quê; distorção e perversão.

excessos. Porém, se desejássemos aqui tratar de cada uma das constantes apontadas por Calabrese, teríamos que dedicar todo esse trabalho de pesquisa somente à investigação, descrição e análise das mesmas, de maneira que não haveria tempo hábil para nos aplicarmos as outras partes da pesquisa que propusemos. Sabemos que um trabalho de pesquisa que pretenda a discussão mais profunda de todos esses procedimentos não poderia encerrar-se aqui, e pretendemos dar continuidade a ele futuramente. A escolha destas quatro “marcas de operações criativas” (CALABRESE, 1988, p.24) não foi feita aleatoriamente. Acreditamos que estas sejam as mais explícitas e presentes, como também são as que mais se repetem dentro do texto. Esses quatro “traços de época” (CALABRESE, 1988, p.22) colaboram para que no texto construa-se um ponto de vista sobre o homem contemporâneo. Contudo, antes de nos dedicarmos à investigação das quatro constantes eleitas, seria interessante sublinhar o fato de que acreditamos que Omar Calabrese tenha organizado seu estudo sobre as marcas características da estética neobarroca em nove itens num esforço de análise, já que muitas vezes conceitos são retomados. Por exemplo, duas das propriedades do caos são a fragmentação e a repetição, ambos conceitos componentes de outros pares de procedimentos. Assim como o teórico italiano, buscamos organizar a análise do texto tratando de cada um dos pares de marcas operativas por vez, mas estamos conscientes de que *Gêmeos* constrói-se muito mais pela combinação delas.

3.2.1 – O pormenor e fragmento

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

*Roland Barthes*⁸⁷

Iniciamos nossa investigação pelo par pormenor/fragmento. O teórico italiano explica que tanto o pormenor (ou detalhe) quanto o fragmento são polaridades orientadas da dicotomia parte – todo, e tanto um quanto o outro evocam o pólo “parte”, sendo que cada orientação definir-se-á no texto de acordo com a sua relação com uma determinada idéia de todo. “O par parte/todo é um par típico de termos indefinidos. Um não se explica sem o outro” (CALABRESE, 1988, p.83), nele instauram-se relações de: reciprocidade, implicação, pressuposição, etc.; então como o todo pressupõe a parte e esta implica o todo, a relação entre os pólos não se esgota pela e na oposição. Como Calabrese, acreditamos que “[...] observar os critérios de pertinência segundo os quais se opera por pormenores ou fragmentos pode dizer-nos algo acerca de um certo gosto no estabelecimento de estratégias textuais” (CALABRESE, 1988, p.84)

Calabrese em *A Idade Neobarroca*, partindo da etimologia das palavras detalhe e fragmento, mostra que ambos os procedimentos configuram-se também a partir da relação do sujeito com o objeto do corte, talhe ou ruptura e marca a diferença entre os dois. Segundo o autor, o fragmento aparece como resultado da ruptura, remetendo à idéia de fração ou fratura, nesse caso o todo está em ausência, por isso pressupõe o objeto, ou seja, o todo: “o fragmento deixa-se assim ver pelo observador tal como é, e não como fruto de uma acção de um sujeito [...]” (CALABRESE, 1988, p.88). O detalhe, por sua vez, manifesta-se segundo um programa de ação que muda a relação

⁸⁷ BARTHES, 2003, p. 108

entre o sujeito e o objeto do talho. Neste caso “o detalhe é dado como tal pela ação do sujeito: daí que sua configuração dependa do ponto de vista do detalhante, que por via de regra explica a razão do detalhe e lhe esclarece a causa subjetiva e a função [...] o detalhe é aproximado por meio de uma precedente aproximação do seu inteiro; e percebe-se a forma do detalhe até que esta fique em relação perceptível com o seu inteiro” (CALABRESE, 1988, p.86). A constante detalhe/pormenor implica três mecanismos principais: focagem, aparição de marcos da enunciação e a “re-constituição” (CALABRESE, 1988, p.88) do sistema de que o detalhe faz parte. Isto posto, passaremos à exposição de tais mecanismos à luz das concepções teóricas de Calabrese no corpo do romance.

Inicialmente trataremos do procedimento de focagem que, segundo Calabrese, é o cúmulo do detalhe. Através de tal procedimento o talhe ganha o status de todo, nesse caso o sujeito transforma o retalho, ou seja, a parte, no todo, por meio de um movimento similar ao do *zoom* (sobre o qual trataremos posteriormente) que permite que uma câmera dê um *close* numa personagem ou em objetos presentes em uma cena, e até mesmo em partes do corpo de uma personagem com o objetivo de destacar uma expressão, um movimento, um comportamento, etc, de maneira que o leitor da cena leia o *close* quase como uma outra cena. No caso da focagem, vemos o detalhe já selecionado e aumentado, o sujeito não enfatiza o movimento que permitiu o detalhamento, mas o detalhe propriamente dito. O sujeito, portanto, seleciona uma parte do todo e sobre ela posiciona a sua lente de aumento, colocando o talhe em evidência e transformando-o no todo, logo, o que seriam elementos periféricos ou complementares, saem da margem e ganham o centro. Por meio do mecanismo de focagem “o detalhe de

um quadro grande” (CALABRESE, 1988, p.86) pode ser lido “quase como um quadro” (CALABRESE, 1988, p.86).

Vejamos algumas passagens do romance em que o autor empregou o procedimento de focagem. Na passagem a seguir Dom Francisco está de frente para Simón. O velho pintor apresenta para o jardineiro o projeto de jardim que esse último irá tornar concreto. O empregado aproxima-se do patrão e o encara: “Observou como disse o projeto do jardim, e um sorriso de deleite ou de troça arrepanhou-lhe o rosto tisonado. E para que o decifrasse perfeitamente aproximou os olhos dos meus, tão de perto que quase só lhe distinguia eu a floresta das sobrancelhas [...]” (*Gêmeos*, 64)

O sujeito, no caso o narrador, preferiu selecionar as sobrancelhas do jardineiro, ou melhor, “a floresta das sobrancelhas”. As sobrancelhas, no nosso entender, são o elemento mais periférico na construção da expressão de um olhar. Quando falamos em “olhar” logo pensamos no formato dos olhos, nas pálpebras, que poderiam designar um olhar atento se estivessem bem abertas ou um olhar lânguido no caso de estarem semi-cerradas, na cor da íris, no brilho dos olhos, na dilatação das pupilas, no branco ou o vermelho do globo ocular que caracterizariam um olhar tranqüilo e doce ou um de ira. No entanto, no excerto acima, o narrador foca as sobrancelhas e, portanto, o elemento que a priori funcionaria como uma moldura para o olhar sai dessa margem que lhe seria característica e ganha o espaço central da cena.

A “floresta das sobrancelhas” coloca executor e projetista frente-a-frente, de maneira que um dos pares da constelação de Gêmeos se explicita. Simón e Dom Francisco estão tão perto um do outro, que o pintor perde a visão do todo, praticamente só enxerga as sobrancelhas do jardineiro, que se aproximou muitíssimo do artista plástico para que este o pudesse compreender exatamente, pois só mesmo muito de

perto é que Dom Francisco poderia entender as palavras de Simón – pois o romance nos informa da surdez do velho – bem como entender o olhar que acompanha suas colocações. Para Dom Francisco, que não pode ouvir com clareza, os gestos provavelmente falam mais que as palavras, pois, enquanto pintor, ele está naturalmente atento à linguagem das formas. O texto desvia-se para o imprevisível e sutilmente apresenta o comportamento de pintor inerente a Dom Francisco, que se detém nos detalhes, nos pormenores, nas formas e volumes. A imprevisibilidade subjacente à atitude do pintor é como aquela que subjaz às estratégias textuais desenvolvidas por Mário Cláudio que, usando procedimentos como o de focagem faz com que o texto fuja do óbvio.

As sobrancelhas, portanto, emolduram um olhar que fala e ganham o poder do discurso, de alguma maneira transmitem exatamente as palavras que Simón articula logo em seguida. O procedimento de focagem nesse momento do romance pode ter sido propositalmente empregado de forma que se expresse e se explicita tanto a carga emocional pela qual estão ligados pintor e jardineiro – “Com Simón partilhava eu assim longínquos segredos de horror que ninguém compreenderia” (*Gêmeos*, p.64) –, como o fator estrutural que diz respeito à composição das personagens que, como dissemos, organizam-se em pares segundo a constelação de Gêmeos.

No próximo excerto o procedimento de focagem sublinha a degradação física e mental do homem Dom Francisco:

Manhã cedo, mascando vagarosamente, e de feição a não sobrecarregar os quatro dentes que lhe restam, examinará Dom Francisco, esforçando-se por atravessar a neblina das remelas que lhe marcam o início do dia, as olheiras que sublinham a miranda tristíssima das suas amigas (*Gêmeos*, p.99)

A cena narrada inicia-se com um verbo de ação – “mascando” – acompanhado por um advérbio de modo – “vagarosamente” – que juntos descrevem o movimento performado pela personagem, de maneira que o leitor é estrategicamente direcionado para o espaço que receberá a focagem: os dentes. O verbo no gerúndio exprime a idéia da progressão indefinida da ação de mastigar e combinado com o advérbio de modo de sufixo –mente, a sensação de duração da ação parece se prolongar ainda mais, e para reforçar esse efeito o autor ainda contou com a sonoridade resultante da combinação dos fonemas nasais presentes nos sufixos –ando e –mente. Na medida em que o narrador descreve as condições físicas de Dom Francisco – ele só conta com quatro dentes, sua visão está neblinada, os olhos remelentos – a idéia de infinitude da ação expressa pelo verbo em conjunto com o advérbio é contrastada com a idéia de finitude expressa pela imagem de uma boca que só conta com quatro dentes. O leitor, portanto, constrói a imagem da personagem, capturando o estado físico em que se encontra o pintor espanhol nessa altura de sua vida. Os quatro dentes servem de metonímia para a velhice, são um detalhe desta etapa que ocupa grande parte da vida de um homem. A velhice aparece como o prenúncio do fim, do encerramento de um todo que é a vida. O detalhe, que seriam os dentes, ocupa um lugar central, e dessa maneira a velhice ganha destaque e fica posta em contraste com a juventude de Rosarito no decorrer do texto. E explicita-se mais uma vez um outro par da constelação de Gêmeos. Em seguida o autor foca novamente o olhar do velho que, enevoado e remelento, revela a condição mental em que se encontra a personagem. Dom Francisco está sentado à mesa do café, porém ainda se encontra sonolento, as remelas são os restos da noite mal dormida e povoada por pesadelos e delírios. As figuras que apavoram suas noites estão sentadas a sua frente, Dona Leocádia e Rosarito, cujos olhares emolduram-se por olheiras, que Dom

Francisco julga serem resquícios da noite anterior, passada em branco em confabulações contra ele. A focagem na remela, que perturba a visão do pintor, e nas olheiras das mulheres revela a confusão que Dom Francisco faz entre o real e os sonhos que o atormentam. Não é só seu corpo que se despedaça, sua mente também se fraciona e seus retalhos dividem-se entre dois mundos: o da criação ou da efabulação, representada pelos pesadelos, e o da realidade, representada pelas olheiras ostentadas por suas companheiras. O procedimento de focagem, além de servir para explicitar a condição existencial do pintor – que aparece composto por fragmentos, despedaçando-se, não só fisicamente, mas emocional e mentalmente – serve para compor um movimento metalingüístico: na medida em que fala de Dom Francisco, o romance fala de seu próprio processo de elaboração, já que o texto traz também fatos de uma realidade – fragmentos que dizem respeito à biografia de Goya – e fatos resultantes da atividade de efabulação exercida por Mário Cláudio.

O discurso por detalhes, segundo Calabrese, também prevê a aparição de marcos na enunciação, isto é, do eu-aqui-agora, ou seja, o sujeito, o espaço e o tempo da produção do discurso. Tal estratégia pode provocar diferentes efeitos que, segundo Calabrese, são três: efeito de câmera lenta, efeito de zoom, efeito do pormenor escandaloso. Em seguida procuramos perceber como cada um desses efeitos aparece no romance.

O excerto abaixo é construído por meio da composição de talhos recortados de diversos universos. Por meio de uma narrativa construída através de detalhes, será possível ler o inteiro que é o pesquisador exercendo sua atividade, ou seja, o leitor compreenderá o pesquisador como um sujeito atingido por conflitos resultantes do seu mergulho no mundo da arte:

Se soubesse ele naquela manhã de fins de Julho que o nobre ingresso do Museu haveria de ocupar na sua mitologia privada lugar idêntico ao que na mitologia do Mundo preenchia a escada angélica de Jacob e a corda apaixonada de Romeu e Julieta, se tanto soubesse ele, é duvidoso que a galgasse de diferente maneira. Do plano térreo até ao andar onde se poderiam alcançar as obras do seu pintor não mediará mais do que uma quarentena de degraus, capazes de todavia lhe alterar por completo o rumo da existência, e muito especialmente o modo de encarar. E o dito espaço vencê-lo-ia a pé, ou porque outra estratégia não lhe ocorresse, ou porque se achasse fora de serviço o elevador, ou porque simplesmente não lhe houvesse apetecido, o que traria como efeito que, ao chegar ao destino, lhe batesse tanto o coração, e ao lançar os olhos pela área das suas reflexões, se lhes afigurasse que nunca mais haveria ele de parar (*Gémeos*, p.41)

No excerto encontramos, por exemplo, “pedaços” de outros textos, do texto bíblico e do drama Shakesperiano, no entanto, a presença deles se dá por meio da citação de detalhes, “a escada angélica de Jacob” e a “corda apaixonada de Romeu e Julieta”, a atenção do leitor fica voltada para pormenores dessas histórias, a escada e a corda, de maneira que por meio deles se faça a remissão a tais textos.

A conseqüência da relação conflituosa entre os irmãos Esaú e Jacob, personagens bíblicos é a fuga deste último para as terras de um tio. Durante o percurso Jacob pernoita em Betel e sonha com uma grande escada cuja base estaria apoiada na terra e o topo encontrava o céu. Jacob sobe “a escada angélica” e ao atingir os céus recebe de Deus a promessa de que será sempre protegido. A escada de Jacob simboliza a via ascendente para o céu, para o divino, lugar da plenitude e do eterno. Romeu, por sua vez, usaria uma escada de cordas para subir até o quarto de Julieta, quando então teriam sua grande noite de amor. A paixão de Romeu e Julieta representa a plenitude do amor, a corda, por sua vez, a via ascendente para alcançar esta plenitude. O pesquisador, bem como Jacob e Romeu, ascenderá à plenitude subindo as escadas que levam “do plano térreo até ao andar onde se poderiam alcançar as obras do seu pintor” (*Gémeos*,

p.41). As escadas de Jacob, a corda de Romeu e Julieta, bem como as escadas do Museu servem de metáfora para o processo de criação, para os conflitos que esse processo impõe ao indivíduo que a ele se entrega. Desta maneira, o pesquisador está para Mário Cláudio, como um alter-ego do autor, da mesma forma como o museu e a arte estão para a escrita do romance. Por meio da estratégia de detalhamento e citação poderíamos identificar a figura do pesquisador com a de Mário Cláudio, e ler as citações como metáforas para o processo de envolvimento com a arte que promove a liberdade do pensar e do criar. Uma vez em contato com esta sensação, pesquisador e autor jamais serão capazes de interromper suas atividades.

Além de detalhes concernentes a outros textos, que acabam por funcionar como citações, observam-se também os detalhes do ambiente em que se encontra o pesquisador bem como fragmentos que indicam algum julgamento do narrador – “é duvidoso que a galgasse de diferente maneira”; “não mediará mais do que uma quarentena de degraus, capazes de todavia lhe alterar por completo o rumo da existência, e muito especialmente o modo de a encarar”; “ou porque simplesmente não lhe houvesse apetecido” –, que, por meio da estratégia de composição desses pormenores e fragmentos, consegue um efeito de dilatação da duração da ação – efeito de câmera lenta – performada pela personagem, além de construir um discurso que revela ao leitor suposições sobre tudo aquilo que o pesquisador estaria pensando durante o caminho que vai da porta de entrada do museu até as obras do artista. Dessa maneira o narrador descreve o espaço que está sendo explorado pela personagem, mas não por meio de uma visão panorâmica ou completa do lugar. Flashes nos são oferecidos: o plano térreo, o andar de cima, os quarenta degraus a serem percorridos. Fica claro para o leitor que esse espaço seria curto, no entanto suficiente para “alterar por completo o

rumo da existência” do pesquisador, ou seja, arruinar suas certezas. Há o detalhamento da forma como será percorrida a extensão compreendida entre a porta de entrada e o andar que guarda as obras do pintor –“a quarentena de degraus” será galgada a pé, e todo o processo da escolha pelas escadas é exposto por meio das suposições do narrador, que se preocupa em detalhar até os questionamentos que possivelmente a envolveram: porque o pesquisador sobe a pé? Porque não tem outra estratégia? Porque não tem elevador? Porque teve vontade de ir a pé?

A chegada ao andar de cima, portanto, pode representar um momento de aproximação a uma espécie de plenitude, como dissemos, ainda que provisória, pois, como destacado anteriormente, entendemos que o processo em que o pesquisador mergulha a partir de seu contato com a obra do artista espanhol é conflituoso e chega até a provocar pânico:

A retomada das indagações a que o homem se devotava haveria de operar-se no contexto daquela ameaça tácita que parecia rondá-lo, semelhante a uma longa e nebulosa reticência. Não era que o pânico se exprimisse então com aguda dramaticidade que timbrara o acesso inesquecível do Museu, mas tornava-se incontestável que não deixaria ele de ressurgir, igual a um desses tubarões que nos relatos de aventuras se aproximam da jangada dos naufragos em círculos concêntricos de persistente ameaça. (*Gêmeos*, p.75)

A subida da escada do Museu, metáfora para esse movimento conflituoso, provocador do medo, acaba por se configurar também em um processo de busca por esse momento de plenitude. Subindo os quarenta degraus a pé o pesquisador tem acesso à experiência estética, porém o caminho a ser percorrido não é simples, o percurso é árduo, como um caminho de peregrinação, ou melhor, de iniciação. As escadas são como sendas que preparam o pesquisador para abrir a porta que guarda o conhecimento que se oferecerá por meio da arte. Esse movimento de subida que desespera, parece

também sugerido pela capa do romance, ilustrada por uma das telas de Goya, onde podemos ver um pequeno cachorro, que remetemos a Dom Beltrán, tentando escalar algo que, segundo o pesquisador, é uma duna: “[..]e no silêncio abafado, luta Dom Beltrán, o cão, com o terrível pesadelo, porfiando por se libertar daquela duna imensa[...]”. Essa subida de quarenta degraus, portanto, só poderia mesmo ser realizada a pé, como aquela trilhada pelo Gama de Camões, na Ilha dos Amores, antes de, do alto de um outeiro, ser apresentado à Máquina do Mundo – metáfora para o conhecimento – pela deusa Tétis:

– Faz-te mercê, barão, a sapiência/ Suprema de, cós
olhos corporais,/Veres o que não pode a vã ciência/ Dos
errados e míseros mortais./Sigue-me firme e forte, com
prudência,/Por este monte espesso, tu cós mais./Assi lhe
diz e o guia por um mato/ Árduo, difícil, duro a humano
trato. (*Os Lusíadas*, Canto X, 76)

O discurso engendrado por meio da composição de detalhes também funciona para tornar patente a atividade de efabulação empreendida para colocar uma personagem em determinada posição. Os questionamentos presentes no excerto, que aparentemente apenas revelariam a confusão mental em que se encontra o pesquisador, podem também mostrar que a escrita do texto ficcional é sobretudo uma atividade repleta de questionamentos, dúvidas e suposições e que, portanto, a ficção não é o lugar de certezas e verdades absolutas. A escolha dos tempos e dos modos verbais também serve para expressar que tanto narrador como ficcionista estão trabalhando no tempo da dúvida, dos questionamentos e das inseguranças. O narrador supõe o que a personagem faria e pensaria, o escritor explicita por meio dessas conjecturas o processo que enfrentou para criar e escrever. Em seguida o excerto se conclui com o detalhamento das sensações da personagem. O coração do pesquisador bate forte, o olhar volta-se para o interior, e revela-se que nesse curto espaço de quarenta degraus o pesquisador estaria

afundado em seus pensamentos, empreendendo durante o caminho atividade reflexiva, que o faz entender que não há conclusões necessárias, ou respostas definitivas para suas colocações e dúvidas. Ele percebe que sua entrada no museu é apenas o início de algo que jamais parará: mais uma vez, pela fala do narrador possivelmente lemos as colocações sobre a atividade de escrita como um exercício incessante ao qual o escritor se entrega, pois, como já apontamos anteriormente, o que o atrai e o impulsiona “não é diretamente a obra, é a sua busca, o movimento que conduz a ela, a aproximação que torna a obra possível: a arte, a literatura e o que essas duas palavras dissimulam” (BLANCHOT, 2005, p.291).

Para narrar a simples subida de uma pequena escada de quarenta degraus o narrador vai justapondo pormenores, de forma que o discurso por detalhes vai apontando os marcos da enunciação, também expostos por meio das formas verbais. Como vimos, o enunciador está propositalmente retardando o tempo, de maneira que todas as questões que vimos discutindo nos últimos seis parágrafos pudessem se pôr e, paralelamente a isso, cria um espaço para que o leitor possa realizar seus “passeios inferenciais” (ECO, 1994, p.56), ou seja, o efeito de câmera lenta pode ser também aplicado com o objetivo de promover momentos dentro do texto em que o leitor também realize uma espécie de caminhada, em que abrace a idéia de que pode, de certa maneira, trabalhar junto com o texto. Umberto Eco em *Pós-Escrito a o Nome da Rosa* trata da respiração do romance, e explica que ela é crucial para o ritmo da história narrada: o autor italiano escreve que “um grande romance é aquele em que o autor sempre sabe em que momento deve acelerar, frear e de que maneira dosar esses movimentos de pedal no quadro de um ritmo de fundo que permanece constante” (ECO, 1985, p.37).

O efeito de câmera lenta, obtido por meio do discurso por detalhes, tem aqui o objetivo de criar um espaço para que o leitor caminhe por essas veredas de entrada no texto, para que se expressem as reflexões do pesquisador, homem contemporâneo, entrando em contato com as obras que vai estudar, bem como tratar (ou apresentar) algumas questões referentes à escrita do romance. Marca-se então a enunciação, o eu que fala, o narrador e/ou o enunciador, num espaço, o do romance e/ou o do museu, e o tempo, da ação e/ou da suposição.

Outro efeito que surge do discurso por detalhes é o de *zoom* ou de destaque. Calabrese faz a diferença entre a estratégia de *zoom* e a focagem. Entendemos que, na focagem, o sujeito detalhante age como se estivesse colocando uma lente de aumento sobre determinada parte de um objeto, situação ou pessoa, de forma que o elemento em foco ascende ao centro do discurso, ganhando destaque. Já o efeito de *zoom* imita o movimento de uma câmera que estaria sempre procurando *closes*. Imaginemos o movimento realizado pelas lentes de uma câmera digital para dar um *zoom* no momento de uma fotografia, ou uma câmera de filmagem fazendo o movimento de aproximação para conseguir o *close*. O efeito de *zoom* conta com esse movimento, ainda que o resultado final seja o foco em alguma coisa. É importante sublinhar que nosso trabalho procurou isolar excertos do romance de Mário Cláudio, com a finalidade de tentar perceber como essas estratégias são aplicadas para que determinado sentido se construa no texto, porém esses procedimentos não se realizam no texto isoladamente, acontecem combinados. Vejamos no excerto a seguir de que forma a escrita procurou reproduzir o movimento de *zoom* das lentes das câmeras:

À sua frente, e num caos de linhas que se entrecruzavam e se desfaziam, mesclavam-se as cores dos quadros expostos, um rosto interrogativo, o aceno de um arvoredor, o derrube da bandeira de uma batalha, e nada pertencia a nada, tudo aquilo que ele mentalmente fora

Ihe parecia ter chegado sem remissão ao termo. Era no pavor infrene que se debatia como num mar imenso, destituído de tábua de salvação, entregue ao furor que não lograva identificar senão como catástrofe final do Universo criado” (*Gêmeos*, p.41/42)

Nesse excerto, o narrador inicia a descrição determinando um espaço a ser perfazido. O pesquisador tem à sua frente o “andar de cima” do museu, onde encontram-se as obras do pintor –na passagem, as palavras “caos”, “linhas”, “entrecruzavam”, “desfaziam”, “infrene”, “debatia”, e “furor” remetem à idéia de movimento. A enumeração de detalhes dos quadros do artista reproduz a movimentação rápida dos olhos do pesquisador que poderiam ser entendidos como as lentes das câmeras. Não há a descrição do todo, mais uma vez o ambiente aparece-nos por meio de flashes, dá-se o zoom em alguns elementos, que por fim ficam em foco, o texto ganha rapidez e a impressão é a de que o pesquisador está pensando aceleradamente, concomitante ao percorrer do espaço revela-se a confusão que vai dominando a mente da personagem. Explicita-se mais ainda a relação com Dom Francisco, ambos em conflito interno, ambos confusos.

O discurso construído por meio do pormenor também pode ter a função de transformar o detalhe em um novo sistema: o excesso de detalhe faz com que ele passe da condição de elemento coadjuvante para central transformando-se no todo. Quando tratamos do excerto em que jardineiro e pintor ficam frente-a-frente vimos de que maneira um elemento periférico torna-se o centro da cena e ganha destaque. Por meio da detalhação, o discurso pode transformar o pormenor em um novo sistema. A seguir temos outra passagem em que isso acontece:

Aconteceu aquilo como se de repente cessasse o Mundo de me amparar os passos. Destacara-se-me a cabeça, e flutuava muito acima, irmã da lua fosca que preside aos sabbaths das bruxas. E apartavam-se-me do corpo os

braços e as pernas, tornados independentes do que me pensava o coração. Uma espécie de ouriço arrepanhava-me o bucho, e juro que terei vomitado uma guadilha fedorenta [...]. E um assobio longo, idêntico ao dos salteadores que de penedo em penedo se chamam entre si, atravessava-me o crânio de têmpera a têmpera, convertendo-me num cabrito indefeso que assasse no espeto (*Gêmeos*, p.117)

Nesta passagem, o artista espanhol afunda-se nas suas terríveis visões, os pesadelos tomam conta dele antes mesmo que adormeça. O pintor vai aos poucos saindo do ar, perdendo o contato com a realidade, enquanto ao seu redor o movimento da casa continua frenético. Dom Francisco vê-se despedaçado, a cabeça separa-se do corpo e passa a flutuar como se estivesse no lugar da lua cheia, braços e pernas também se destacam do corpo. Em seguida as têmperas atormentadas pela dor ganham lugar no texto. As partes do corpo de Dom Francisco aparecem em foco, os elementos resultantes da ruptura ganham destaque e formam um novo sistema: o novo todo que é um sujeito em pedaços, recortado por seus tormentos e pela certeza da morte, o sujeito personagem da alucinação do pintor composta pelos pedaços de seu corpo de maneira que o leitor entra em contato com o maior pesadelo de Dom Francisco – a decomposição de seu corpo – que sabe da sua condição terminal e teme a morte. O corpo completo e inteiro não é o sistema que interessa, pois não é capaz de nos transmitir o medo que atormenta o pintor espanhol, o todo capaz de construir esse sentido é o todo composto pelas alucinações, visões e pesadelos da personagem, que nesse caso se constrói pela visão do corpo rompido em pedaços.

O crítico italiano, ainda tratando do discurso por detalhes, trata do efeito do pormenor escandaloso. Neste caso o discurso pretende colocar em evidência pormenores ou detalhes que não só escandalizem o leitor, mas que de alguma maneira também o suscetibilizem. O detalhe, como já explicamos, ascende à posição central

transformando-se no todo, e nesse caso ganhando autonomia total. Calabrese chama esse efeito de pornô, e explica que por meio desse tipo de procedimento o desejo é o de chocar o espectador, leitor ou ouvinte, mas que, no entanto, esse efeito não aparece só relacionado ao sexo. Omar Calabrese nos oferece inúmeros exemplos de filmes de ação e de filmes *cult*, obras de arte e séries televisivas em que a autonomia do detalhe se realiza enquanto procedimento estético:

Saíamos pela calada da noite, e se havia lugar aberto, distinguíamos o vulto das carroças destroçadas, à volta das quais se abrigava um punhado de sobreviventes. Aproximávamo-nos deles, e dávamos com a mãe em andrajos, espremendo a teta, a fim de matar a fome da cria raquítica. E ao lado uma velha descabelada ia rilhando pacientemente a tibia do cão que assara nas brasas que esmoreciam. Arrancavam-se ainda, e às tiras, as camisas dos soldados cadáveres, e um grande torso, decepado e nu, branquejava atado aos ramos esgalhados de uma amoreira (*Gêmeos*, p.65)

Na passagem acima, o pormenor escandaloso evidencia-se numa seqüência de quadros chocantes – “a mãe em andrajos, espremendo a teta, a fim de matar a fome da cria raquítica”; “uma velha descabelada ia rilhando pacientemente a tibia do cão que assara nas brasas que esmoreciam”; “Arrancavam-se ainda, e às tiras, as camisas dos soldados cadáveres, e um grande torso, decepado e nu, branquejava atado aos ramos esgalhados de uma amoreira”. Em todo o excerto, observa-se o cuidado ao pormenor, no entanto, nas seqüências destacadas, o procedimento, provavelmente, foi empregado com o intuito de chocar, de causar pavor, ou de pelo menos transferir ao leitor as sensações experimentadas pelas personagens Dom Francisco e Simón ao se depararem com tais cenas. Mais uma vez, o mecanismo da focagem é posto em prática, a linguagem organiza-se simulando o *close* na “teta”, na “tibia” e no “torso”. Em “a mãe em

andrajos, espremendo a teta, a fim de matar a fome da cria raquítica”, acompanhamos a movimentação do olhar do pintor, que, em primeiro lugar, volta-se para a mãe vestida em farrapos, em seguida temos a focagem nos seios da mulher e, por fim, o foco volta-se para a criança desnutrida que neles se alimenta. A cena não aparece descrita panoramicamente, são detalhes e pormenores que permitem ao leitor construir a desgraça que se estabelece no quadro oferecido pelos olhos do pintor. O destaque dado aos pormenores dessa cena – mãe-teta-cria raquítica – e a escolha vocabular corroboram para que se dê o efeito do pormenor escandaloso, chocando o leitor e traduzindo a violência à qual aquele povo estivera submetido.

Na cena seguinte, uma velha alimenta-se dos restos de um cachorro. Aqui, como também na próxima cena, combinam-se mais uma vez os mesmos dispositivos usados na cena anterior: a movimentação do olhar do pintor, o procedimento de focagem, a escolha vocabular para descrever o pormenor em foco. Dessa vez “a tibia” do cão sendo roída pela velha evidencia-se, em seguida “um grande torso decepado e nu” é o elemento posto em foco, ganhando a cena. Nesse trecho, mais uma vez, observamos que o discurso construído por meio de pormenores simula o comportamento do pintor, sempre atento a detalhes e minúcias, sempre alerta para os elementos que, numa possível transposição para telas, ganhassem força visual, de maneira a se transformarem em um sistema completo, passando de pormenores a pontos fulcrais de atenção. As cenas descritas por Dom Francisco, provavelmente referem-se à guerra de resistência contra a invasão francesa em Espanha. Goya pintou dois quadros *O Dois de maio de 1808* e *O Três de Maio de 1808*, que ilustram a matança de espanhóis, além da série de gravuras em água-forte denominada *Los Desastres de la Guerra*, que apesar de serem considerados como objetos documentais da guerra de resistência, são, provavelmente,

resultado da atividade criativa de Goya⁸⁸. Nesse trecho, a citação da obra de Goya é bem explícita: a passagem pode remeter tanto aos *Desastres*, como também a uma famosa tela da fase negra de Francisco Goya – *Saturno* – em que, como já explicamos anteriormente, observa-se o deus do tempo devorando um corpo já sem cabeça cujo torso fica em destaque⁸⁹.

Entendemos que nesse trecho, como em muitas outras passagens do livro, o efeito conseguido, ao mesmo tempo em que traz citações da obra de Francisco de Goya y Lucientes, serve como ferramenta para uma descrição plástica que forma quadros dentro do texto, esses não são os quadros de Goya, mas os quadros de Dom Francisco, que são, por sua vez, as telas pintadas por Mário Cláudio: as telas da escrita.

O último efeito descrito por Calabrese que se desenvolve por meio do discurso por detalhes diz respeito à reconstituição do sistema em que está o detalhe e explicita a função específica do detalhe: a de reconstituição. Tal função manifesta-se segundo dois objetivos: o de fazer ver mais no interior do todo, de forma que se possa reconstituir o sistema de que o detalhe faz parte e o de fazer com que o detalhe/pormenor se transforme no todo. Desta última tratamos na medida em que exemplificamos e analisamos os demais efeitos. Portanto, agora, gostaríamos de mostrar um excerto em que o discurso possibilita a reconstituição da cena que possivelmente seria a original, ou seja, um excerto em que o discurso por detalhes possibilita ao leitor imaginar como seria o sistema original. Entendemos que o que ocorre é que o sujeito detalhante primeiro retalha a cena e, através da recomposição desses retalhos, o leitor é capaz de

⁸⁸ Como explicado anteriormente, as biografias oficiais explicam que a participação de Francisco de Goya y Lucientes nas revoltas e na guerra é improvável.

⁸⁹ Acreditamos que vários detalhes das seguintes figuras reproduzidas no anexo possivelmente estejam citadas na passagem do texto a que nos referimos – figuras: 5; 6; 7; 10; 10a; 10b; 11; 13; 17; 31 (Goya, *Los Desastres*, lâmina 3, *Lo mismo*); 32 (Goya, *Los Desastres*, lâmina 5, *Y son Fieras*); 33 (Goya, *Los Desastres*, lâmina 11, *Ni por ésas*); 34 (Goya, *Los desastres*, lâmina 64, *Carretadas al cementario*).

pelo menos imaginar como seria o sistema original, ainda que muitos desses detalhes tenham avultado à condição de novo sistema. Entendemos que um retorno ao sistema original, tal como ele era antes de detalhado, não seja executável, pois, uma vez que ele é partido em pedaços, se transforma ganhando novos elementos e interpretações, de maneira que a retornada da situação primária, senão impossível, parece-nos pelo menos improvável. No excerto a seguir, Dom Francisco, acometido por uma doença, encontra-se deitado em seu leito e observa o que se passa em seu redor. A personagem narra a cena de sua quase morte por meio dos detalhes que observa em seu entorno:

Lá se plantavam as duas malditas, esperando que o espírito se me desgarrasse da gaiola que o prendia. E colocava Dona Leocádia o queixo sobre a mão direita, e apoiava o cotovelo do mesmo braço na concha da mão do lado oposto. Bisbilhotava um lundum que eu não entendia [...] e houve uma ocasião em que retirou a megera velha o lenço da manga, a fim de alimpar uma lágrima que não lhe notei Mas logo se remetia ao lento exame da minha pessoa, ali deitada na vasta cama [...]. E o vento da meseta sacudiu as janelas, e relinchavam os cavalos, não atinava se de desamparo, se de euforia. Começara um gelo então a ascender-me as plantas dos pés, a emperrar-me as articulações, a molhar a testa de um suor que me assustava. E pedi água, e foram por ela, e clamei por Dom Beltrán, e eis que deslizou pelo soalho do quarto o pontual fantasma do meu amigo idolatrado (*Gêmeos*, p.119)

Apesar de em nenhum momento o texto informar explicitamente que Dom Francisco encontra-se adoentado em seu leito, tal inferência torna-se possível devido ao discurso por detalhes. Mais uma vez o olhar de pintor atento aos detalhes movimenta-se pela cena permitindo que o leitor a construa. Podemos imaginar Dona Leocádia sentada ao lado da cabeceira da cama com o rosto apoiado em uma das mãos chorando, observando cuidadosamente o doente e entoando uma cantilena que parece embaralhar ainda mais as idéias do doente: “Bisbilhotava um lundum que eu não entendia”. Dom Francisco detalha o queixo, a mão direita da mulher, o cotovelo, o lenço e a lágrima que

não escorre, mas que a mulher, segundo ele, finge enxugar; logo em seguida, o vento que entra pela janela faz com que a realidade e as alucinações do doente misturem-se. Dom Francisco ouve cavalos relincharem e sente o mal que o acomete tomando conta do seu corpo. Só é possível compreender a dor do velho pintor, porque ele nos dá detalhes de suas sensações: o gelo na planta dos pés, as articulações doloridas, a testa suada, que denota a febre que o alucina e o faz descrever Dona Leocádia e Rosarito como malditas, bem como perceber Dom Beltrán apenas enquanto uma sombra que se arrasta. Dessa maneira, o leitor pode tentar recompor a cena da doença de Dom Francisco e preencher as lacunas deixadas pelo sujeito detalhante com pistas que escapam dos elementos por ele detalhados. Tal procedimento leva o leitor a ver mais no interior do todo, permitindo que ele penetre na cena e experimente as sensações narradas por Dom Francisco. Portanto, o texto apresenta-se também como experiência sensorial, não só pela linguagem plástica que cita e recria as obras de Goya e pinta outras tantas telas, como dissemos anteriormente, mas também porque se oferece como um espaço sujeito à penetração. O leitor pode entrar no texto pelas brechas oferecidas pela linguagem⁹⁰, inferindo possibilidades, completando a cena, reinterpretando o sistema original, experimentando-o: o leitor vê, ouve e sente. Por meio do discurso por detalhes o texto foge do óbvio, surpreende o leitor sugando-o para dentro das cenas narradas, tirando-o do seu lugar confortável, forçando-o a participar da narrativa. Dessa maneira, *Gêmeos*, no nosso entender, constrói-se enquanto “texto de fruição”:

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de

⁹⁰ Empregamos aqui o termo linguagem, considerando a diferença entre discurso e linguagem proposta por Roland Barthes em *O prazer do texto*: “[...] o que ocorre à linguagem não ocorre ao discurso: [...] o interstício da fruição, produz-se no volume das linguagens, na enunciação, não na seqüência por enunciados: não devorar, não engolir, mas pastar, aparar com minúcia, redescobrir, para ler esses autores de hoje [...]” (BARTHES, 2004a, p.19).

fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 2004a, p.21)

Um segundo procedimento muito utilizado no texto que corrobora para a construção de um universo em pedaços é o discurso por fragmentos. Como expusemos anteriormente, Calabrese explica que o discurso por fragmentos difere daquele por detalhes levando em conta a etimologia das palavras – fragmento e detalhe – para justificar a distinção. É importante que a diferença entre os dois procedimentos fique marcada, pois o crítico italiano destaca que o discurso por fragmentos se constrói pela junção de partes quebradas, ou seja, o fragmento é resultado da ruptura e por isso pressupõe um objeto que embora faça parte “de um inteiro anterior, não contempla, para ser definido, a sua presença. Assim o inteiro está *in absentia*” (CALABRESE, 1988, p.88). O fragmento é, portanto, “determinado pelo caso, se assim quisermos dizer, e não por uma causa subjectiva” (CALABRESE, 1988, p.88), dessa forma ele permite a “re-construção” (CALABRESE, 1988, p.88) de um todo, explicando de maneira nova o sistema de que partiu. Enquanto o detalhe “é, de facto, pensado como porção de um conjunto, que permite, mediante o exame mais de perto, regressar sobre, ou reler o sistema global de que foi provisoriamente extraído” (CALABRESE, 1988, p.89), o fragmento encontra-se dissociado do todo, é como uma fração ou uma astilha que não deixa marcas de enunciação visíveis no texto, não pretende exprimir um eu-aqui-agora; ou seja, o discurso por fragmentos não recupera um sistema anterior, até porque o sistema anterior está ausente. Esse discurso re-constrói, portanto, através da junção, composição e re-composição de fragmentos um todo outro, diverso daquele original do qual partiu ou com o qual rompeu, e ainda que se remeta a esse anterior, estará

apresentando-se sempre segundo re-interpretações. O discurso por fragmentos pode organizar-se segundo dois mecanismos: o primeiro é aquele que funciona no sentido de possibilitar a união de vários pedaços e roturas com o objetivo de re-construção em um sistema, que será algo novo; enquanto o segundo diz respeito à citação, no caso de *Gêmeos*, principalmente para extrair materiais que sirvam à composição desse sistema, que é, no nosso caso, o universo ficcional que abriga Dom Francisco e seus duplos.

Entendemos que, em *Gêmeos*, a composição por meio de fragmentos aconteça muito mais no plano estrutural da obra e na construção do tecido narrativo. Quando falamos sobre “A constelação de Gêmeos: Dom Francisco e seus duplos”, na primeira parte desse trabalho, mostramos como a narrativa se organiza, falamos dos planos da narrativa, dos três narradores e da organização das personagens. A estrutura do romance é, portanto, fragmentada: há dois planos narrativos – como vimos os capítulos que tratam da história do pesquisador surgem entre os capítulos do outro plano narrativo, que trata da vida de Dom Francisco –; os capítulos de ambos os planos não se encontram ligados linearmente e a narrativa relativa à vida do pesquisador aparece em *flashes*; tanto as sensações, questionamentos, memórias, emoções, reflexões, pesadelos, etc. do pesquisador, ou de Dom Francisco, aparecem fracionadas, em pedaços, ou seja “tudo se processa por saltos, intervalos, a reunificação está na justaposição dos pedaços” (CALABRESE, 1988, p.100).

Tal organização fragmentária obriga a atenção do leitor, é preciso que ele seja “capaz de superar o obstáculo penitencial” (ECO, 1985, p.41) imposto pelo texto, ou seja, é necessário que ele percorra alguns capítulos e que permaneça no e com o texto durante certo tempo até que se acomode à gramática que é própria do romance. A leitura do primeiro e do segundo capítulo apenas não é suficiente para que o leitor se construa

enquanto “leitor modelo” (ECO, 1985, p.40)⁹¹. *Gêmeos* é um texto que, como explica Eco, “quer ser uma experiência de transformação para o próprio leitor” (ECO, 1985, p.44). O sistema que surgirá a partir da composição e re-composição desses fragmentos só se apresentará por completo na última linha, do parágrafo derradeiro, do capítulo final do romance.

Uma vez mais recorreremos às colocações de Umberto Eco em *Pós-escrito a O nome da Rosa* para mostrar como este processo de fazer o leitor revolucionar-se está proposto em *Gêmeos*. O escritor de *O Pêndulo de Foucault* explica que o autor de um texto que se deseja enquanto exercício de metamorfose atrai o leitor para as suas armadilhas, informando passo-a-passo de que “o estava arrastando para a danação” (ECO, 1985, p.44). Ou seja, o autor adverte o leitor, por meio da metalinguagem, de que ele está sendo enredado pelo texto. As emboscadas se colocam no caminho a ser trilhado, de maneira que o leitor não seja apanhado por elas inocentemente, mas consciente de que está se deixando apreender, e de que o faz por interesse próprio. Aquele leitor que não percebe as ciladas textuais provavelmente ficará na superficialidade da história e não se constituirá enquanto o “leitor modelo” desejado pelo autor e pelo texto.

Gêmeos, tendo como um de seus procedimentos de corporificação o discurso por fragmentos, é capaz de encenar esse jogo entre o autor, texto e leitor. Para percebê-lo consideremos três perspectivas de leitura antes de nos debruçarmos sobre o excerto que virá logo a seguir: primeiramente, pensemos no pesquisador enquanto leitor da obra do

⁹¹ Entendemos aqui, e usamos o conceito de leitor modelo segundo a proposição de Umberto Eco em inúmeros textos de sua obra. Em *Pós-escrito a O nome da Rosa*, Eco faz a distinção entre leitor modelo e leitor empírico, deixando claro que o leitor modelo é aquele que se produz novo no e com o texto durante a leitura: “Mas quando o escritor planeja o novo, e projeta um leitor diferente, não quer ser um analista de mercado que faz a lista dos pedidos expressos, mas sim um filósofo que intui as intrigas do Zeitgeist. Quer revelar o leitor a si próprio” (ECO, 1985, p.42)

velho pintor espanhol e também enquanto alter-ego de Mário Cláudio, por sua vez leitor da obra de Goya e arquiteto das armadilhas que se colocarão nas veias do romance – sendo uma dessas tocaias a citação de fragmentos da obra e da biografia de Francisco de Goya; em seguida, interpretemos o pânico do qual a personagem é vítima como consequência do contato desta com a obra a que se propôs estudar; finalmente, consideremos que tal pânico é resultante da transformação por qual passa o pesquisador na medida em que se torna mais íntimo e mais conhecedor da obra de Dom Francisco – e que, depois disso, o estudioso entrega-se ao processo de escrita. Associando estas três possibilidades temos o romance encenado o movimento metalingüístico que informa o leitor sobre aquilo a que o texto se propõe:

Viria aquele mal aos poucos, consultados variadíssimos oráculos, a reduzir-se a uma etiqueta que possuía *o efeito de o reorganizar*. Falavam-lhe por fim de uma condição de que lhe explicaram padecer uns quase cinco por cento dos habitantes do Mundo. [...] Andava esta gente transida por um acervo de queixas que envolviam as sensações de desmaio e de desequilíbrio, a tontura, e a palpitação, o engasgamento e a náusea [...] a tendência para a conduta obsessiva, tudo isto fundamentando a radicação da agorafobia [...] contextos estes susceptíveis de despoletar a tormenta do pânico. Bem diversa de tal fórmula seria a que lentamente iria ele descobrindo, surgindo-lhe a partir daí como puros paliativos as terapêuticas que lhe prescreviam. *De uma questão de presenças, e da difusa energia do artista que viera estudar, é que entendia tratar-se, o que pouco haveria de dever-se ao circunstancialismo genético [...]. Regressando ao cabo de duas semanas à sua sala de trabalho [...] começaria a escrever as primeiras páginas dos últimos tempos do pintor* (Gémeos, p.115-116).⁹²

⁹² Os grifos são nossos e têm por finalidade destacar os trechos que melhor exemplificam a análise. Esse excerto da obra de Mário Cláudio já foi citado anteriormente com uma outra intenção crítica. Porém, repetição do trecho aqui se faz necessária, porque entendemos que esse é o trecho que exemplifica melhor a instabilidade à qual o leitor está sujeito, ao mesmo tempo em que se pode observar um movimento metalingüístico – o texto falando de instabilidades para mostrar a instabilidade dele mesmo e que deseja provocar essa mesma instabilidade no leitor.

Durante a leitura da obra de Dom Francisco, altera-se a relação do pesquisador-leitor – e por analogia a do autor-leitor – com o mundo e com o outro, e exprimem-se suas reflexões sobre a sua condição e a do outro tomados pelo impulso da gênese criativa. O texto apresenta aquilo que deseja fazer com o leitor, ou seja, é como se dissesse: “quero você como este homem, em pânico por se descobrir se desconstruindo e se re-construindo enquanto eu, o texto, estou sob seus olhos atentos, mas não se engane, não sou em quem está sob a sua mira, leitor; você é quem está sob a minha, e quando você pensar que chegou o meu final, você já será um outro, porque em mim e por mim experimentará novas sensações, tal qual as minhas personagens”. É como se o autor também dissesse: “você é um pouco eu, eu sou um pouco você”. Enquanto leitor de arte, o pesquisador⁹³ transforma-se, tal como o leitor de *Gêmeos*. O sistema novo, ou seja, o universo ficcional, que abriga autor, personagens e leitor, se compõe e se recompõe pela justaposição de fragmentos e estilhas. Tais movimentos só são possíveis quando se realiza o ato da leitura, pois sem ele o sistema não funcionaria, e como as leituras são múltiplas, esse novo sistema se reatualiza constantemente.

Quanto ao segundo mecanismo, aquele que diz respeito à citação, Calabrese explica que nas obras inscritas entre as neobarrocas podemos observar a

[...] voluntária fragmentação das obras do passado para lhe extrair materiais [...] supondo impossibilidade de encontrar nova matéria plástica - os fragmentos do passado começam por ser eles o novo material da hipotética paleta do artista [...]. Só fragmentando o que já está feito, e só tornando autónomo o fragmento em relação aos precedentes inteiros é que a operação é possível. O fragmento torna-se então um material, por assim dizer, <<desarqueologizado>>: mantém a forma fractal devido ao acaso mas não é reconduzida ao seu hipotético inteiro (CALABRESE, 1988, p. 100/101)

⁹³ É sempre interessante reforçar que estamos considerando o pesquisador como um alter-ego do autor Mário Cláudio, e que neste caso, se dizemos da condição desta personagem enquanto leitor estamos supondo que, provavelmente, o autor de *Gêmeos* também tenha passado por alguma transformação enquanto leitor da obra de Goya.

Portanto, as obras do passado são fracionadas, de maneira que seus fragmentos, agora autônomos e independentes do sistema anterior de onde foram retiradas, sirvam ao corpo de um novo sistema. Muitos são os autores e estudiosos que tratam da citação: Roland Barthes, Antoine Compagnon, Julia Kristeva, Umberto Eco, Jacques Derrida, entre outros. Cada um desses teóricos apresenta e discute a questão da citação segundo diferentes aspectos, porém podemos encontrar pontos de aproximação entre essas teorias, de forma a iluminar a análise que procuraremos empreender.

Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo*, agrupa determinados textos contemporâneos no conjunto daquilo que ela denomina metaficção historiográfica. A autora apresenta várias características comuns a esses textos que justificam seu agrupamento, uma dessas qualidades diz respeito à intertextualidade, grosso modo, à presença de textos em um outro por meio da citação. Não é só a intertextualidade que faz com que um texto possa ser classificado como metaficção historiográfica, e nem aqui pretendemos discutir a inclusão de *Gêmeos* nesse grupo de textos, no entanto a autora, quando discorre sobre a intertextualidade, explica que o tipo de texto do qual trata é “autoconsciente” da sua condição de intertexto, ou seja, sabe da sua condição ficcional e não se pretende colado a uma realidade referencial, mas, ao mesmo tempo é consciente de que uma separação radical entre a arte e o mundo referencial é desejo resultante de uma utopia que pretende o texto isolado de tudo, logo o texto entende-se como parte de um todo, “de um arquivo” (HUTCHEON, p.165) histórico e literário. Linda Hutcheon explica que por meio da paródia um texto acessa outros, no entanto, sem pretender destruir o passado ao qual se refere, a paródia deseja sacralizá-lo e questioná-lo de uma só vez. O leitor do texto contemporâneo será obrigado a reconhecer

esses vestígios e, sobretudo, perceber seu valor dentro do texto em que se encontram, ou seja, precisará entender de que maneira as citações constroem novos sentidos. Portanto, a História, bem como outros textos literários, funcionam como construtos discursivos aos quais “a ficção recorre” (HUTCHEON, p.185). Nesse sentido entendemos que as colocações de Calabrese e Linda Hutcheon se comunicam, pois na medida em que autora mostra que os textos atuais recorrem a outros anteriores para construir novos sentidos, o crítico italiano ensina que a citação, em forma de fragmento, serve como material para a elaboração do novo. Ou seja, ambos explicam que por meio da re-elaboração do velho produz-se o novo.

Compagnon, em *O trabalho da Citação*, ratifica tal posição quando associa o conceito de citação ao de enxerto:

O trabalho da escrita é um reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de torná-los juntos), isto é, de tê-los: não é sempre assim? Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda a escrita é colagem e glosa, citação e comentário (COMPAGNON, 1996, p.29)

Em *Gêmeos*, (como já vimos anteriormente), a pintura de Francisco de Goya serve de material para a composição da ficção, ora pela citação de inúmeros quadros do pintor espanhol, que aparecem reelaborados pela linguagem literária, ora pela composição dos quadros, memórias e delírios de Dom Francisco, com fragmentos da obra de Goya – torsos, bruxas, ciganos, o cachorro, figuras deformadas. Há também a citação da biografia de Goya, algumas das personagens, como Rosarito, Dona Leocádia e o Dr. Arrieta fizeram parte do convívio de Goya, como nos contam as biografias ditas oficiais, porém outras personagens como Dom Béltran e o jardineiro Simón são seres ficcionais, produtos da elaboração e laboração criativa de Mário Cláudio.

Dom Francisco vive em uma quinta, e tal como Goya, que viveu na Quinta Del Surdo, cobre as paredes da casa com suas pinturas, imprimindo nelas suas alucinações, delírios, medos, desejos e ansiedades. Por outro lado, o conflito entre Dom Francisco e as personagens Rosarito e Dona Leocádia, narrados em *Gêmeos*, não podem ser comprovados pelos dados biográficos do pintor, nem as incursões de Dom Francisco pela cidade em guerra. Portanto, *Gêmeos* resulta da conversão de “elementos separados e descontínuos”, como quer Compagnon, ou da justaposição de fragmentos, como em Calabrese, ou ainda da recorrência aos textos do passado, como teoriza Linda Hutcheon, que nos ensina que a presença de figuras históricas “faz com que se queira ter o próprio referente histórico e eliminá-lo também” (HUTCHEON, p.187).

Esta tensão provocada pelo ter e não-ter a um só tempo, bem característica dos textos apontados por Calabrese como neobarrocos, torna o texto complexo, pois “os referentes da linguagem do romance são nitidamente fictícios e intertextuais” (HUTCHEON, p.187), ou seja, o material histórico, acontecimentos e personagens, fazem referência a um passado, mas que nós, na contemporaneidade, só “conhecemos como texto” (HUTCHEON, p.188), portanto, parece-nos que esse tipo de texto deseja o referente histórico, cita-o, transforma-o em elemento componente, e assim como é consciente de que a linguagem está esvaziada de seus referentes, também é sabedor de que o referente não é a história, e, sim, texto. Nesse ponto a colocação de Umberto Eco de que “só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros” (ECO, 1985, p.40) se aplicaria perfeitamente, e ainda pode ser complementada pelas reflexões de Compagnon no que se refere à mesma questão: “Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar” (COMPAGNON, 1996, p.31), pois, “o livro se contenta em ser a reescrita de uma citação inaugural que por si só seria suficiente”.

Mário Cláudio abre as gavetas da sua memória textual, em que guarda os textos que servirão de matéria prima para a efabulação da sua história, acessa todo esse material, seja o histórico ou aquele elaborado por ele durante o processo de ficcionalizar, em seguida quebra, rompe, lasca, parcela, fraciona seres – o próprio sujeito em várias faces, compondo os personagens, como mostramos, num jogo especular –, imagens, fatos, reflexões, possíveis emoções, para em seguida suturar tais pedaços, reorganizando-os numa narrativa que conta a história de uma personagem, Dom Francisco, e não de Francisco de Goya y Lucientes. No entanto, o uso de fragmentos da obra do pintor espanhol, bem como da sua biografia servem à composição não só das personagens, como também da atmosfera em que elas se inserem. Observamos que a escolha por um discurso em fragmentos também cumpre a função de evitar a ordem e, recorrendo aos procedimentos de pormenorização e fragmentação, a escrita pode encenar a perda de grandes quadros e verdades gerais, “o texto contém nele a força de fugir infinitamente da palavra gregária” (BARTHES, 2004, p. 35).

Encenando a perda da totalidade, a escrita encena também a condição do homem, que está representado nas figuras de Dom Francisco e de seus duplos, incluindo-se nesse universo o pesquisador, possivelmente alter-ego de Mário Cláudio, todos leitores: Dom Francisco leitor de seu universo, capaz de traduzir o que vê e sente em telas que desestruturam e desconcertam seus leitores, o pesquisador personagem do texto e nós, também pesquisadores e leitores, especialmente de *Gêmeos* nesse momento; Mário Cláudio, por sua vez, leitor da obra e da vida de Goya e de tantos outros textos, autor que habilmente combina partes de tantos universos oferecendo-nos um texto que surpreende. O autor, via pesquisador, Dom Francisco e texto, questiona a verdade

histórica, os gêneros textuais, os limites entre verdade e ficção, e apresenta, por meio das metáforas que temos tentado descortinar, as inquietações e agruras a que está sujeito, seja enquanto cidadão do mundo, seja enquanto artista, leitor e “tradutor” desse mundo.

3.2.2 – A desordem e o caos

O Caos, em geral, produz vida, enquanto a ordem produz o hábito.

Para falar claro, o Caos era a lei da natureza; a ordem era o sonho do homem.

*Henry Brooks Adams*⁹⁴

Enquanto sistema expressivo, a ficção, por si só, pode ser entendida como um fenômeno complexo se considerarmos que ela está construída sobre o paradoxo de ser um “real” irreal. Blanchot expressa bem essa complexidade quando ensina que a literatura, “por seu movimento, nega [...] a substância do que representa” (BLANCHOT, 1997. p.299), explicando que a linguagem literária

é feita de inquietude, é feita também de contradições. Sua posição é pouco estável e pouco sólida. De um lado, numa coisa, só se interessa por seu sentido, por sua ausência, e essa ausência ela desejaria alcançar

⁹⁴ Tradução livre do Inglês: “Chaos often breeds life, when order breeds habit”. (ADAMS, 1961, p.155). Tradução livre do Inglês: “In plain words, Chaos was the law of nature; Order was the dream of man.” (ADAMS, 1961, p. 275).

absolutamente nela mesma e por ela mesma, querendo alcançar em seu conjunto o movimento indefinido da compreensão (BLANCHOT, 1997, p.313).

A ficção, portanto, só existe enquanto possibilidade do impossível, já que o texto ficcional é construído com a mesma linguagem que representa as coisas e seres do mundo real, mas não é a representação desse mundo. Temos na ficção a “complexidade arraigada no fenômeno estético” (CALABRESE, 1988, p. 134). Logo, essa complexidade é inerente aos textos literários, especialmente ao romance, pois, seu caráter híbrido é indiscutível⁹⁵. Mas o que haveria de mais complexo em *Gêmeos* que o inscreve dentro de um conjunto de textos neobarrocos (ou pós-modernos) e que o torna diferente dos textos românticos, clássicos, modernos ou realistas? Afinal, não podemos dizer que, por exemplo, as novelas de Camilo Castelo Branco ou os romances de Eça de Queiroz sejam neobarrocos.

Calabrese explica que nos objetos culturais classificados por ele como neobarrocos observa-se uma dinâmica que tende para “a máxima complexidade que tomou hoje o nome de *caos*: e constitui o princípio dos estudos sobre a desordem” (CALABRESE, 1987, p.133). Não cabe aqui discorrer sobre as teorias do caos que orientam as colocações do autor, no entanto faz-se necessário entender de que maneira o caos e a desordem fazem com que *Gêmeos* se configure como um sistema que tende a

⁹⁵ O caráter de complexidade do romance está muito bem desenvolvido na obra de Bakhtin, principalmente em *Questões de Literatura e Estética*, texto ao qual estamos recorrendo mais uma vez. Bakhtin explica que a “verdadeira premissa da prosa romanesca está na estratificação interna da linguagem, na sua diversidade social de linguagens e na divergência de vozes”, e que nele “caminham ininterruptos os processos de descentralização e desunificação” (BAKHTIN, 1990, p.76); de maneira que tanto a estratificação quanto o plurilingüísmo característicos do romance podem ampliar-se infinitamente na medida em que o meio material que o concretiza é a língua, que por sua vez está “viva e desenvolvendo-se” (BAKHTIN, 1990, p.82). Antes disso, como já citamos anteriormente, o autor mostra que vários foram os gêneros que contribuíram para a formação do romance.

uma complexidade “máxima”⁹⁶. Calabrese explica a caoticidade usando os objetos fractais, que, segundo o autor, são objetos matemáticos, desenvolvidos artificialmente, ou qualquer objeto natural de forma extremamente irregular, interrompida e descontínua. Um polígono de n^{a} faces, figuras intermediárias entre a reta e o plano, um floco de neve, a visão aérea de uma grande metrópole, uma formação de arrecifes, segundo o crítico, são objetos fractais. A mensuração desses objetos, segundo a geometria tradicional, só seria possível por meio de aproximação, logo, novas teorias e sistemas geométricos precisaram ser desenvolvidos na busca da compreensão desses objetos. A partir daí definiram-se as dimensões fractais, que “arribaram ao limiar da estética” (CALABRESE, 1987, p.137). Em *A Idade neobarroca*, encontramos as três características principais dos objetos fractais: o caráter casual, que diz respeito à desordenação dos elementos que compõem o objeto, ou seja, o acaso é artificialmente introduzido no sistema, a ordem é estabelecida por acaso, mas é prevista, logo, o sistema se estabelece sobre o paradoxo de uma desordem ordenada; o caráter escalante, que diz respeito à forma ou estrutura irregular que se repete “sempre quase igual, tanto no conjunto como nas suas partes, e em qualquer escala que se observe o objeto analisado” (CALABRESE, 1988, p.138); e por fim o caráter teragônico que diz respeito à “elevadíssima fragmentação figurativa” (CALABRESE, 1988, p.138) do objeto. Resumindo, para ser fractal o objeto precisa apresentar-se segundo a simulação de uma desordenação, precisa caracterizar-se pela repetição, e ser extremamente fragmentado.

O paradoxo presente na desordenação ordenada, forjado em objetos de arte, fica mais fácil de ser compreendido se levarmos em conta algumas colocações da artista

⁹⁶ “É a dinâmica de certos fenômenos que tendem para a máxima complexidade que tomou hoje o nome de caos: e constitui o princípio dos estudos sobre a desordem [...]” (CALABRESE, 1987, p.133)

plástica Fayga Ostrower. Em *Criatividade e processos de criação*, a professora de artes ensina que “criar corresponde a um formar, um dar forma a alguma coisa. Sejam quais forem os modos e os meios, ao se criar algo, sempre se o ordena e se o configura. Em qualquer tipo de realização são envolvidos princípios de forma” (OSTROWER, 1984, p.5). Portanto, *Gêmeos*, enquanto objeto artístico, durante o processo de sua criação, precisou ser pensado, calculado, configurado; mas, a forma que Mário Cláudio calculou para abrigar a história de Dom Francisco não obedece àquela tradicional e linear, que simula uma ordenação das vozes, do tempo e dos fatos, e que serve a tantos outros romances. Mário Cláudio provavelmente desejou que também a forma do romance expressasse as questões que pretendia discutir, logo calculou a desordenação encenada no texto para, em conjunto com outros procedimentos, contar a história e por meio dela comunicar suas impressões sobre o homem, seus anseios e frustrações, principalmente enquanto sujeito criativo:

Toda forma é forma de comunicação ao mesmo tempo que forma de realização. Ela corresponde, ainda, a aspectos expressivos de um desenvolvimento interior na pessoa, refletindo processos de crescimento e de maturação cujos níveis integrativos consideramos indispensáveis para a realização das potencialidades criativas (OSTROWER, 1984, p.5-6).

Os três fatores, desordem, repetição e fragmentação, organizam-se compondo um sistema de comunicação intermitente e turbulenta. A desordem e as turbulências concretizam-se em *Gêmeos*, por exemplo, na alternância das matérias narradas, ora se narra a história do pesquisador, ora se conta a de Dom Francisco; na alternância e aparente desordenação das vozes narrativas, como mostramos na

primeira parte do trabalho⁹⁷; na arrumação dos capítulos que conta com a imprevisibilidade própria da desordenação e do caos, ou seja, o leitor, ao terminar a leitura de um capítulo, não tem como saber quem, ou qual narrador, iniciará o próximo; a constituição dos capítulos também não segue uma linearidade temporal, os capítulos referentes ao pesquisador aparecem entre os capítulos dedicados à vida de Dom Francisco, quebrando com a previsível linearidade que pudesse haver entre eles e causando um certa instabilidade na leitura. Dessa maneira, o romance constrói-se na imprevisibilidade e, por ser um gênero de natureza suscetível a sofrer influências externas, se mantém na instabilidade que, no caso de *Gêmeos*, é intensificada e provocada também pelo apagamento dos limites entre o histórico, o ficcional e o biográfico, bem como pela sua composição por meio de elementos de dois sistemas expressivos diferentes, o da linguagem literária, e o da linguagem pictórica. Para que todos esses sistemas – literatura, pintura, biografia, história – se acomodem, harmonizando-se de forma a servirem à composição de *Gêmeos*, é necessário que todos dissipem energia⁹⁸.

⁹⁷ O quadro a seguir mostra que há uma espécie de organização das vozes narrativas. A desordenação é, portanto simulada.

C1 – N1	C4 – D. Fco	C7 – N1	C10 –D.Fco	C13 –D.Fco	C16 –D.Fco
C2 – D. Fco	C5 – N1	C8 –D. Fco	C11 – N1	C14 – N1	C17 – N1
C3 – Pesq	C6 – Pesq	C9 – Pesq	C12 – Pesq	C15 – Pesq	C18 –D.Fco
					C19 - Pesq

⁹⁸ Para explicar como a instabilidade se instaura nos sistemas Calabrese recorre ao conceito de entropia referente aos estudos de termodinâmica. A instabilidade é uma das condições para o caos. É importante sublinhar que, segundo o autor, a acomodação de um sistema a outro não significa a evolução para o máximo da entropia, ou seja, para o equilíbrio, como reza a regra na termodinâmica tradicional. Os sistemas caóticos são orientados pelo paradoxo que no caso da instabilidade “consiste no facto de que, enquanto um sistema está a dissipar energia, a dissipação, em vez de levar a entropia conduz à formação de uma nova ordem, isto é, de novas estruturas [...] as estruturas dissipativas aparecem em sistemas altamente complexos” (CALABRESE, 1988, p.160). As estruturas dissipativas possibilitam que o sistema recrie um outro sistema em si. Dessa maneira, o diálogo entre pintura e literatura, em *Gêmeos*, serve como uma marca operativa do neobarroco. Os procedimentos todos descritos por Calabrese norteiam-se principalmente pelos conceitos mestres de instabilidade e de complexidade. Como demonstrado, ambas são componentes do texto aqui analisado.

A linguagem literária, como vimos, desenvolve estratégias e procedimentos textuais de maneira a introduzir no texto as telas e dados biográficos de Goya, de forma que as telas não sejam simples descrição e que a personagem principal não seja Goya, mas, sim, Dom Francisco. Estas estratégias, que Calabrese denomina estruturas dissipativas, que permitem a recriação do texto pictórico – de maneira que a plasticidade própria da pintura simule-se no texto – e a relativização dos gêneros textuais, que fazem com que o romance mantenha-se na instabilidade, são os operadores da estética neobarroca que estamos analisando: detalhe, fragmento, citação, labirinto, repetição, distorção, perversão; e os demais descritos por Omar Calabrese.

Considerando que, anteriormente, foi mostrado como, por meio do discurso por fragmentação e por detalhes, o texto se desorganiza surpreendendo o leitor, procuraremos investigar de que maneira um discurso por repetição corrobora para a construção de sentidos em *Gêmeos*. Numa primeira análise, a repetição revela-se na estruturação das personagens. Na primeira parte desse trabalho apresentamos as personagens compostas por meio de uma relação de reduplicação, ou seja, a personagem central Dom Francisco repete-se nas outras por meio de um jogo especular, porém, as personagens não são cópias fiéis umas das outras. Há, segundo Calabrese, duas fórmulas repetitivas opostas, “a variação de um idêntico e a identidade dos mais diferentes” (CALABRESE, 1988, p.44). No caso da constelação que habita *Gêmeos*, o modelo que se aplica é o segundo, pois, no romance, as personagens “nascem como diferentes de um original” (CALABRESE, 1988, p.45), Dom Francisco, mas mantêm com ele uma relação de identidade. Podemos falar também na repetição de procedimentos: observamos que o autor usa insistentemente o discurso por detalhes, a

fragmentação e a citação, por exemplo. Há ainda outro tipo de repetição, que se dá no discurso, e provoca a operação de outros efeitos, como no caso da forma labiríntica através da qual os “enunciados” se manifestam.

Na passagem a seguir, N3 narra um dos momentos em que Dom Francisco é tomado pelas alucinações. O excerto também revela a decadência física e sexual do velho pintor. Podemos perceber a repetição do conectivo aditivo e, assim como a justaposição de orações. Ambas as estratégias são usadas constantemente pelo autor no decorrer da narrativa para produzir um determinado ritmo que oscila entre o retardamento do tempo e a aceleração do mesmo, de maneira que o discurso irá construir-se de forma a simular a sensação de que o leitor está sempre caminhando em espirais:

Tremeu Dom Francisco como se a febre subisse de súbito, a desorganizar-lhe as entranhas. E afastavam-se em direção a uma falésia rochosa os voadores, Asmodeu e Rosarito, e quedava-se o pintor abandonado na sua Quinta, emurchecido em definitivo o instrumento da sua virilidade. Do horizonte para onde de alongava transformava-se numa risota o azedume de Asmodeu. E engrossando sempre, escorria a expectoração do velhote, e encharcava-lhe o peito, e não havia por onde respirar o advento da manhã. **Estremeceu por fim, ergueuse a custo, retomou o pincel.** Nos dentro do crânio principiou a crescer de intensidade aquele agudo assobio, **esgaçando as fibras do surdo, botando a cacarejar os galináceos na sua capoeira, reduzindo a longínqua vista da Cidade a um deserto interminável de refulgente brancura.** (*Gêmeos*, p.80)⁹⁹

Outro procedimento usado repetidamente é a enumeração:

E remexia na idéia o caldeirão das substâncias que esconjurassem os espíritos maus, **óleos pastosos sobre os estuques, amplos volumes entenebrados, uma nuvem de sinistros visitantes.** Não tardaria a que se deitasse a confeccionar as poderosas tintas, **todo um Inverno de**

⁹⁹ Os grifos são nossos e têm por objetivo destacar os procedimentos comentados, no caso a justaposição de orações.

pigmentos surrados, de trapos e de carvões, de asfixias e de adormecimentos, de mastodontes que na noute se esboçavam, mas que iam permanecendo, comparsas em quem tropeçava, que levavam rastos para o seio dessas broncas chusmas a que pertenciam (*Gêmeos*, p. 29/30).¹⁰⁰

No excerto acima, Dom Francisco está introverso nas suas idéias – “E remexia na idéia o caldeirão das substâncias” –, ou seja, num momento de inspiração, ou criação. Em seguida apresenta-se o processo que precede a concretização daquilo que o pintor guarda no seu imaginário, a confecção das tintas, o momento em que Dom Francisco calcula o que vai usar para traduzir em imagens as visões que o assaltam e as sensações que o dominam – “de asfixias e de adormecimentos”. Logo a seguir o velho se entrega novamente aos devaneios. A enumeração, além de contribuir para que se construa no texto a sensação de vai-e-vem, que caracteriza o processo criativo, quase hipnótico, ao qual o velho pintor se entrega, serve também à economia da narrativa.

A combinação do uso do ponto e da vírgula, também com o objetivo de criar um ritmo determinado, como se observará no exemplo a seguir, é um procedimento comum:

E saltitava com essa traquinice de garotinha que conforma seguro sinal de que se empenha desde já a inventiva mulheril em imprudentes especulações. Não podia eu senão irritar-me perante tais quadros. Ia buscá-la por um braço, tocava-a para casa, e espantava-se Dona Leocádia do meu agastamento, cominando-me de intolerante, de incapaz de aceitar as frescuras infantis (*Gêmeos*, p.35/36)

O primeiro período, composto por orações subordinadas, é mais longo e não conta com vírgulas. O segundo período, composto por duas orações, é mais curto que o primeiro, por isso o ritmo se acelera. No momento em que Dom Francisco se aborrece,

¹⁰⁰ Os grifos são nossos e têm por objetivo destacar os procedimentos comentados, no caso a enumeração e a repetição do conectivo e.

e que sua relação com Rosarito e, por conseguinte, com Dona Leocádia se torna tensa, temos um longo período composto por várias orações que aparecem coordenadas – “Ia buscá-la por um braço, tocava-a para casa, e espantava-se Dona Leocádia do meu agastamento, cominando-me de intolerante, de incapaz de aceitar as frescuras infantis –, além do uso da vírgula para provocar uma maior aceleração no ritmo da leitura.

A complexidade subjacente às três categorias componentes do caos, ou seja, aquela que norteia os estudos de Calabrese, bem como aquela que particularmente especializa o discurso literário, tratam de aspectos diferentes. Blanchot mostra que todo o texto literário nasce da complexa relação entre a linguagem, o ser e o não-ser. Calabrese por sua vez procura entender a complexidade dos objetos culturais enquanto sistemas organizados, a partir de determinados aspectos, como a fragmentação, a repetição, o caos e a desordem. A conjugação das duas visões nos leva a refletir sobre o que faz um texto contemporâneo tão diferente de outros inscritos sob outros “rótulos”¹⁰¹. Em textos como este de Mário Cláudio observamos que procedimentos como o da citação repetem-se insistentemente, que o discurso por detalhes aparece quase como uma obsessão, que a fragmentação tende ao extremo, que a desordenação, ainda que pensada e calculada por um enunciador, pretende simular a condição caótica em que se encontram as subjetividades componentes destes textos, bem como discutir o processo despertado por um caos criativo, que permite a atividade da escrita, apresentado no texto seja através de metáforas ou de outros procedimentos estéticos

¹⁰¹ Helder Macedo, em *Trinta Leituras*, apresenta interessante reflexão sobre os rótulos empregados pela crítica para tentar classificar as obras de arte: “Odeio rótulos. E ganho a vida numa profissão que se alimenta deles. Classicismo. Naturalismo e Realismo (sabem qual é a diferença? Nem ninguém, excepto quando é má literatura). Vai daí, modernismo [...] Mas estou farto de dizer que isso foi no início do século passado, há mais de oitenta anos, e o obsoleto rótulo já se não consegue descolar dos jarros preservados pelos arrumadores das almas literárias. E como se depois dessa então modernidade não pudesse ter havido outra, actual de novas actualidades. Donde, pior um pouco, pós-modernismo (já pensaram? Pós-actualidade), conceito que nada significa e pode significar tudo [...] Eu farto de dizer e os arrumadores a arrumarem sempre, de algemas críticas em punho.” (MACEDO, 2007, p.269)

num exercício claramente metatextual. Esse tipo de texto é, sobretudo, ciente da sua condição de intertexto e de ficção e não hesita em fazer também o leitor consciente desse fato. Mário Cláudio, artista conscientíssimo, usa os procedimentos descritos para encenar as complexidades e as desintegrações que percebe ao seu redor: “a criação, em seu sentido mais significativo e mais profundo, tem como uma das premissas a percepção consciente” (OSTROWER, 1984, p.6), ou seja, a consciência perscruta toda atividade criativa.

3.2.3 – O nó e o labirinto

O Labirinto tem consonância com a vontade frustrada de se chegar a alguma parte.

Affonso Romano de Sant’Anna¹⁰²

Os nós e labirintos são duas, dentre muitas, “figuras do caos; entendido como complexidade, cuja ordem existe, mas é complicada ou oculta” (CALABRESE, p.1988, p.145). O sujeito que se embrenha por um labirinto, deseja e sente prazer em perder-se e reencontrar-se. O indivíduo dentro do labirinto está sujeito às instabilidades do sistema e, para que o reencontro seja possível, é primordial que ele se perca e perambule ao acaso, até que sua inteligência compreenda a complexidade do labirinto, encontrando o caminho que o levaria à solução do problema, ou seja, à saída do labirinto. Essa figura

¹⁰²SANT’ANNA, 2000, p.61

serve de metáfora para um movimento de busca: na figura do labirinto apresentam-se “duas características intelectuais: o prazer da obnubilação perante sua inextrincabilidade (acompanhado do medo eventual), e o gosto de a vencer com as astúcias da razão” (CALABRESE, 1987, p.145). O mesmo prazer em perder-se e descobrir-se é intrínseco a outras figurações possíveis do labirinto: o nó, o meandro, a trança, o novelo. Todos contam com “o mesmo princípio da perda de uma visão global de um percurso racional” (CALABRESE, 1987, p.146) para que, então, num “contemporâneo exercício de uma inteligência aguda” (CALABRESE, 1987, p.146), o sujeito possa produzir os caminhos possíveis que o levariam a uma solução final, ou seja, decifrando-se o labirinto descobre-se uma ordem.

No entanto, esse labirinto em que o sujeito se perde e se acha, tendo resolvido as questões, encontrando na saída paz e tranqüilidade, esse labirinto em que se vence o Minotauro e pelo qual um fio de Ariadne guia o sujeito, não corresponde ao labirinto contemporâneo que draga o indivíduo, hipnotizando-o, de maneira que ele deseje estar perdido sempre: “o mais moderno e estético dos labirintos e dos nós não é aquele em que prevalece o gosto da solução, mas aquele em que domina o gosto da ofuscação e o mistério do enigma” (CALABRESE, 1987, p.155), e o que melhor caracterizaria o sujeito que percorre esse labirinto moderno “é o claro prazer do perder-se e do vagabundear, renunciando, se possível, ao último princípio de conexão que é a chave de solução do enigma” (CALABRESE, 1987, p.155). Por isso, uma vez perdido dentro do labirinto, o sujeito passa a empreender uma procura incessante, movimenta todas as ferramentas para tentar resolver o mistério, mas assim que percebe que está próxima a solução para a equação que se interpõe entre ele e a saída, procura retardar o encontro da chave, pois na medida em que se avizinha da decifração da charada, anuncia-se

também a proximidade da interrupção do seu sentido de ser, ou seja, da busca. Diante disso, ou ele adia a sua saída, ou, quando a estada no interior do labirinto não pode mais ser prolongada ou posposta, decide entregar-se a outro labirinto, de maneira a permanecer eternamente perdido, obnubilado, realizando o movimento na busca que é o que na verdade o alimenta. A pergunta que aqui se impõe é: não é esse mesmo desejo que nutre o artista e que provoca o fazer artístico? Dessa maneira é que encontramos Dom Francisco embrenhando-se pela cidade em guerra, por seus becos e ruelas, pelas ruínas das casas e das igrejas, buscando material para sua arte. Com o mesmo objetivo, o pesquisador adentra o museu, que diante dele se configura como um verdadeiro labirinto:

À sua frente, e num caos de linhas que se entrecruzavam e se desfaziam, mesclavam-se as cores dos quadros expostos, um rosto interrogativo, o aceno de um arvoredo, o derrube da bandeira de uma batalha, e nada pertencia a nada, tudo aquilo que ele mentalmente fora lhe parecia ter chegado sem remissão ao termo (*Gêmeos*, p.41)

As linhas se entrecruzam e se desfazem, como os caminhos do labirinto moderno, que anulam “a única regra geral dos labirintos: nunca percorrer duas vezes o mesmo corredor no mesmo sentido” (CALABRESE, 1987, p.154). Se os caminhos não estão no mesmo lugar, alternam-se, alteram-se e desalinham-se, dissipam-se, o pesquisador fica obrigatoriamente perdido para sempre dentro dele e, para tentar uma descoberta, terá de entrar “sempre num corredor novo em cada cruzamento” (CALABRESE, 1987, p.154). Talvez por isso também se realize a alternância entre as vozes narrativas, que ora constroem o texto como se fosse uma biografia, ora o

engendram como se testassem uma autobiografia¹⁰³, e assim, com a narrativa das duas mortes de Dom Francisco, é que o romance se encerra, sem que o pesquisador tenha chegado a qualquer solução definitiva: “o princípio estético da criação vagabunda¹⁰⁴ é [...] a *suspensão* e a *indecidibilidade*¹⁰⁵ de toda a solução de um sistema de nós ou labiríntico, que não constitui um horizonte final existente, mas que é adiado ou posto entre parênteses” (CALABRESE, 1987, p.156).

Para o pesquisador, a cidade também se figura enquanto labirinto. A princípio, ela se apresenta ao rapaz como um lugar tranquilo, incapaz de provocar quaisquer tipos de revolução: “Ali estava a Cidade de novo ao alcance dos passos, e eis que não existia entre ele e ela qualquer estridência, ou qualquer mal-entendido, susceptível de lhe tornar presença indesejável, ou inimiga condição” (*Gêmeos*, p.47). Esta é a primeira armadilha do labirinto para tragar o inocente que rodeia sua entrada. Mostrando-se como algo simples, o labirinto faz com que o sujeito embrenhe-se por seus meandros meio que às cegas. Em seguida a cidade começa a se revelar como o “espaço do grande maravilhoso da Europa” (*Gêmeos*, p.47),¹⁰⁶ e apresentando-se como “grande maravilhoso”, já começa a se denunciar enquanto labirinto, pois, como nos ensina Calabrese, as idéias de agudeza, astúcia, entrançamento e maravilha são todas relativas aos labirintos e nós. A cidade enfim começa a se desvelar para o pesquisador, há inúmeras pistas de que ela se produz enquanto um espaço que é percorrido por vários tipos sem rumo, vagabundos que se abandonam nos caminhos do labirinto: as mulheres fúteis “que mantinham até à

¹⁰³ Tendo em vista que essa biografia/autobiografia é também ficção, como já expusemos anteriormente.

¹⁰⁴ E nesse ponto entendemos *Gêmeos* como uma criação vagabunda, lembrando que para Calabrese, a criação vagabunda é aquela que se configura labirinticamente, que retém na sua essência o espírito de perder-se.

¹⁰⁵ Grifos do autor

¹⁰⁶ Calabrese explica que a idéia do maravilhoso e do labirinto são intrínsecas: “Pierre Rosenstiehl, um dos mais famosos labirintólogos do mundo, observou, aliás, que a língua inglesa possui um vestígio evidente do aspecto de agudeza intrínseco à figura do labirinto. O seu sinônimo mais imediato é, de facto, *maze*, isto é, maravilha” (CALABRESE, 1987, p.146)

morte um casaco de peles, que visitavam as igrejas e que jogavam ainda à canastra” (*Gêmeos*, p.48); “os cauteleiros cegos” (*Gêmeos*, p.48), portanto, os vendedores ambulantes, que não têm lugar fixo e perambulam pela cidade; os “chicos em busca de protecção” (*Gêmeos*, p.48), ou seja, as crianças, que correm por todos os lados da cidade atrás de esmola; “bebedores de orchata” (*Gêmeos*, p.48), os bêbados; e os “turistas americanos” (*Gêmeos*, p.48), que vagueiam pela cidade, “descem a uma fonda com a idéia difusa de ir assistir a uma rixa de almocreves, medindo-se numa dança de navalhas despontadas” (*Gêmeos*, p.48).

O texto ainda alude a uma outra condição dos freqüentadores dos labirintos, a cegueira e a difusão das idéias. Apesar de contemplar toda aquela movimentação, “o bolseiro recém-provado” (*Gêmeos*, p.48) não sabia que diante de si “testemunhara a primeira das aparições do rosto de Medusa”¹⁰⁷ (*Gêmeos*, p.48) e que, muitas outras vezes, “em variados lugares” (*Gêmeos*, p.48), ou seja, durante sua estada dentro do labirinto - enquanto ele, o pesquisador, percorresse as ruas da cidade em busca de uma solução para suas questões, que compõem o labirinto mental que o atormenta -, o mesmo fenômeno se repetiria, “reduzindo-lhe a existência a um itinerário, permanentemente perseguido, senão ameaçado, pela máscara do desastre e da morte” (*Gêmeos*, p.48).

Há ainda outras figurações do labirinto no romance, a Quinta em que vive Dom Francisco, o jardim pelo qual o pintor tem verdadeira paixão, e os caminhos que circundam a propriedade parecem desenhar um labirinto, e se o pesquisador está perdido nos labirintos figurados pelo museu e pela cidade, as outras estrelas da constelação estão inseridas nesse labirinto sugerido pela Quinta, cuja imagem vai sendo

¹⁰⁷ Por meio as figura da Medusa – figura mitológica cujos cabelos são cobras, e que petrifica aquele que lhe dirigir o olhar – o texto já adianta que o pesquisador, diante do labirinto que é a cidade, entrará em pânico, e muitas vezes se sentirá petrificado.

construída no decorrer da narrativa, na medida em que Dom Francisco pinta as paredes da casa e investiga Rosarito. Em frente à casa há um poço, um jardim e uma fonte. A construção que conta com “várias câmaras” (*Gêmeos* p.18), divisões, quadras e corredores e que por Dom Francisco é descrita como uma “moradia de duas águas, poços e álamos, um jardim que haveria de se desenvolver” (*Gêmeos* p.19) é circundada por vários caminhos onde barrancos se precipitam e sebes de espinheiros se torcem (*Gêmeos*, p.30). Rosarito em suas traquinices embrenha-se por esses “carreiros” (*Gêmeos*, p.44) e através deles é que ela descobre o mundo e se descobre mulher, fato que enlouquece Dom Francisco de ódio e ciúmes. Mas o velho pintor tem um alento, seu jardim, cuidado por Simón, que também o acompanha pelos labirintos da cidade em guerra. É o pintor quem desenha a forma labiríntica do jardim:

Eu dedicava ao meu Jardim o coração de silêncio que ninguém pressentia. Desenhara-lhe a geométrica estrutura, o lugar que caberia a cada espécie floral, porfiava por ver na sua realização o decalque do único sonho que me visitava entre a insónia e o pesadelo (*Gêmeos*, p.61).

O jardim é, portanto, cheio de subdivisões e geometricamente planejado. Ele representa os momentos em que Dom Francisco perde-se em si mesmo, é a representação do espaço do sonho, aquele que está entre a “insónia e o pesadelo”. O pintor declara a maravilha que é o jardim “abençoado pelos poços que lhe anunciavam a fertilidade” (*Gêmeos*, p.62), aquele era realmente um lugar de perda “sem tamanho inteligível” (*Gêmeos*, p.62).

Porém, o labirinto em *Gêmeos* não aparece só figurado no texto, ele é também elemento estrutural do romance. Calabrese explica que “onde quer que ressurgja o espírito da perda de si, da argúcia, aí reencontramos pontualmente labirintos” (CALBRESE, 1988, p.146), e no texto de Mário Cláudio esse “espírito” ressurgue por

meio de alguns elementos formais da narrativa. Além da rede de citações¹⁰⁸, toda a estrutura organizacional da narrativa – sobre a qual já nos debruçamos no primeiro capítulo – pode ser entendida como composta labirinticamente: a organização das vozes narrativas e dos capítulos em saltos; os pensamentos de Dom Francisco também expressos em saltos, a organização especular¹⁰⁹ das personagens, a composição dos duplos, pesquisador-Dom Francisco e pesquisador-Mário Cláudio.

Em *Gêmeos*, os períodos longos organizados tanto por meio da coordenação quanto por subordinação, a justaposição das orações, as longas descrições e a enumeração, o uso excessivo da conjunção aditiva, o jogo com a sonoridade das palavras concorrem para a construção de uma escrita que pode ser definida como labiríntica, como podemos observar no excerto a seguir:

Tornara-se me insustentável a Quinta depois da morte de Simón. Fosse porque se adiantara ele ao resultado de um propósito que há muito convivia comigo, fosse porque simplesmente preludiava o trânsito a acto do meu antigo projecto, não me sentia capaz de aguentar dias e dias na observação daquelas vistas, sempre as mesmas. Mandava portanto aparelhar a caleche, e se não ousa dizer que me repimpava nela, seria isso porque apenas me acomodava de lado, a evitar a maceração do eterno hemorroidal. Lá ordenava que se batesse para a Cidade, e divertia-me a consternação que se fazia frequente na catadura e nos gestos de Dona Leocádia, supeitosa das pessoas que viesse eu a frequentar, dos excessos em que não deixaria de incorrer, do confronto que era fatal que estabelecesse entre as delícias que os estranhos me proporcionavam e as agruras a que me condenava a família
Encaixava-me então numa das mesas do fundo de um determinado café, bem protegido pelo véu que produziam

¹⁰⁸ “o labirinto é no texto, uma rede de citações” (COMPAGNON, 1996.,p.33)

¹⁰⁹ Gustav Hocke, em *Maneirismo: o mundo como labirinto* explica que “após o apogeu do renascimento, a metáfora do espelho quase se transforma em obsessão e em substrato da angústia, da morte e do tempo” (HOCKE, 1974, p.14), e, no sentido de exemplificar uma atitude obsessiva em que a metáfora do espelho e a idéia de labirinto se coadunam, Hocke conta que durante a estada de Leonardo da Vinci em Roma, ele decidiu construir “um labirinto óptico formado por uma câmara octogonal, cujas paredes seriam todas revestidas por espelhos. Assim se pode dizer que os reflexos intermináveis são o prelúdio do labirinto abstrato da irrealidade total” (HOCKE, 1974, p.14). O crítico também aponta para o fato de que são inúmeras as verdades que se perdem nos meandros do labirinto, e diante disso, mais uma vez, entende-se o labirinto como o espaço de perda.

os fumadores, e regojizava-me por não ouvir o chinfrim dos filósofos e dos boateiros, entremeado pelo toque das pedras do xadrez, e pelo deslize dos dados do gamão. Não demorava para que avançasse uma tal que dançara num botequim, e que me implorava agora ajuda para o filho que vomitava os pulmões, ou que fora toureiro, e que ficara coxo da perna direita, e que seguia afogado num tinto espessíssimo, tentando esquecer a puta da vida. Eu acolhia-os com o silêncio que supunham derivar da minha surdez, isto como se a impossibilidade de os escutar me convertesse em impotente para lhes descrever as mágoas sem fim. Abria então para eles os cordões da bolsa, e experimentava, ao alegrá-los com as minhas esmolas, o incomparável prazer de conspirar contra Dona Leocádia, subtraindo-lhe ao futuro os capitais com que planeava acomodar-se na minha ausência (*Gêmeos*, p. 68/69).

Por meio da leitura do excerto é que percebemos que o leitor também se perde nesse processo. Muitas vezes é preciso parar e reler o trecho, ou começar do início para retomar alguma idéia que tenha ficado perdida. A sensação é de que lemos em círculos, elipticamente, de que estamos sempre voltando ao mesmo ponto. Tal efeito é possível ou pelo uso das orações coordenativas alternativas ou pelo uso da conjunção aditiva “e”. Com a enumeração das orações, temos a sensação de que o texto ganha velocidade, a impressão é que estaríamos quase na porta de saída do labirinto, mas não demora para que as orações voltem a ser acompanhadas de outras que as explicam e explicam incansavelmente, de maneira que retornamos ao labirinto, que novamente parece sem saída, e são tantas as explicações dadas que novamente nos perdermos e mais uma vez precisamos retomar a leitura de um ponto bem anterior. A extensão da citação acima justifica-se, porque entendemos que não há descrição que dê conta do processo que se desenvolve, somente a leitura de um bom trecho do livro poderá fazer com que aqueles que se interessam pelo nosso trabalho possam experimentar a mesma sensação que nos fez ver que também pela escrita, pelo ritmo com que ela se desenvolve, se encenam labirintos.

3.2.4 – Distorção e perversão

A ordem das coisas e a ordem dos discursos não são banalmente desordenados, mas tornadas perversos. Não são derrubados, opostos, invertidos: transformados na sua ordem de um modo que as lógicas precedentes não os conseguem reconhecer sequer como <<outro diferente de si>>.

Omar Calabrese¹¹⁰

Os dois últimos procedimentos, com os quais encerramos nossa análise, em geral, servem como ferramentas para que o texto se construa enquanto um universo multissignificativo e pluridimensional, que não possa ser reduzido a qualquer dimensão linear, pontual ou una. Por meio das constantes de distorção e perversão, combinadas com as demais aqui apresentadas, é que a escrita pode encenar a condição fragmentária e instável das subjetividades contemporâneas. Tanto a distorção, quanto a perversão parecem subjazer a todas as demais constantes apresentadas por Omar Calabrese em seus estudos sobre o neobarroco, ambas parecem surgir como uma condição intrínseca das demais.

No caso da distorção, entendemos que ela se aplique de maneira que os espaços que manifestam as representações culturais do mundo contemporâneo, tendo sempre em vista que o texto é um deles, configurem-se exatamente segundo a combinação de forças, internas e externas a eles, que os flectam e os dobrem, de forma que os sentidos se produzam nas regiões relativas aos vértices das curvas que se combinam elípticamente para compor esses espaços. As significações manifestam-se, portanto, tendo como princípio uma espécie de elasticidade que é proveniente dos espaços que as abrigam e as produzem. Diante disso é que podemos pensar na curva espaço-tempo do romance como algo similar àqueles conceitos desenvolvido por Einstein na

¹¹⁰ CALABRESE, 1987, p.186.

sua Teoria da Relatividade. Não pretendemos aqui desenvolver essas equações físicas, no entanto é interessante notar que tais conceitos relativizam o entendimento tradicional sobre o espaço, o tempo e a percepção de eventos a partir dessas duas dimensões. Por exemplo, o que para um observador em repouso em um determinado ponto referencial é apenas direção temporal, para o outro, em movimento relativo a este ponto, o que era compreendido apenas a partir da dimensão de tempo, passa a ser uma mistura de espaço e de tempo. Este é um dos pontos fundamentais das teorias da relatividade, ou seja, a curvatura espaço-tempo não pode ser um fundo fixo onde os movimentos se descrevem, mas, sim, uma rede de relações em evolução, constituída por curvas de tempo que são *loops*, e que violam a noção de causalidade tão cara aos físicos. Diante de tal concepção sobre a mistura entre espaços e tempos é que nos filmes de ficção científica se constroem máquinas do tempo. Contando com as distorções provocadas pela curvatura espaço-tempo, os passageiros dessas máquinas viajam exatamente no limite dos vértices dos *loops*, saltando de uma dimensão para outra, sem que nenhuma linearidade seja respeitada, numa espécie de comportamento intermitente.

Por analogia, entendemos que em *Gêmeos* o leitor comporta-se um pouco assim, pois a organização dos capítulos obriga-o a saltar de uma dimensão temporal a outra sem aviso prévio, ele viaja entre o tempo passado e o futuro – que também precisam ser relativizados, pois na medida em que algo se configura enquanto futuro para Dom Francisco e o grupo que com ele convive, configura-se enquanto presente para o pesquisador e enquanto passado para o leitor, já que este último lê relatos de fatos que já ocorreram. Por outro lado, tais fatos, para o leitor, estão também presentificados pelo ato da leitura, ocorrendo agora, exatamente no presente da enunciação. O leitor, portanto, em saltos intermitentes, vai da contemporaneidade para o passado e, deste, de

volta para a contemporaneidade, sem prejuízo para a construção de sentidos do texto. Diante disso, intermitentemente, misturam-se os fatos ficcionais e os históricos, os conceitos de biografia, autobiografia, e ficção – “os modelos se confrontam e competem entre si” (CALABRESE, 1987, p.185) e o sistema se constrói “múltiplo e fragmentário” (CALABRESE, 1987, p.185). Em *Gêmeos* essa distorção culmina com as duas versões da morte de Dom Francisco, ocorrendo em dois tempos e narradas por duas diferentes vozes, a dele no passado, e a do pesquisador no futuro¹¹¹: a morte ocorre na dobra do tempo, no entre-lugar entre uma suposta biografia/autobiografia – na ficção.

Dom Francisco está no seu estúdio a imaginar o futuro de Rosarito, vê o tempo a corroê-la, profetiza a degradação da moça até o momento em que a morte começa a espreitá-la. Perdido em seus devaneios, o pintor adormece e tudo indica que não desperta mais:

Eu conservaria de Rosarito aquela imagem que com ninguém, ninguém iria partilhar. Adormecera entrementes na oficina, imaginando que se me enroscava ainda Dom Beltrán aos pés. Mas eis que senti levantar-se o ferrolho, e penetrar aquele perfume a violetas que envolvia a inocência da menina. Fingi permanecer dormindo colocando-me astuciosamente à espreita pelas pálpebras semicorridas. Aproximou-se de mim a miúda, e a florou-me a fonte com o ramalhete de flores bravias, rindo silenciosamente enquanto executava o breve cerimonial. E como se lhe houvesse atravessado o espírito a idéia de que rendera Dom Francisco entretanto a alma ao Criador, desatou a cantarolar em surdina, usando a melodia de uma jota da minha infâncias, <<De profundis clamavi...>> Implorei ao

¹¹¹ Convém destacar que a tentativa de uma definição das funções temporais se dará em relação a um determinado referente, por isso, assim como no caso de outros procedimentos, observa-se também neste ponto uma insistência na relativização de conceitos, espaços e limites. A relativização do tempo, portanto, corrobora para que o romance se construa, tal como temos procurado mostrar, como um *tópos* de problematização das certezas. Dessa maneira, se nosso referente é o leitor, a figura de Dom Francisco situar-se-á no passado, enquanto a do pesquisador no presente, já que este é contemporâneo do leitor. Entendemos que, para o leitor, toda a narrativa se dá num tempo passado, porém presentificado pela leitura, ou seja, no presente do texto e no nosso presente histórico. No caso de uma mudança do referente, esse esquema temporal altera-se completamente. Usando vários focos narrativos o autor propositalmente distorce esses esquemas. Mudando a percepção de tempo intermitentemente o autor constrói também um labirinto temporal.

Altíssimo que me amparasse no milagre que me devolvesse o ouvido, que não consentisse que viesse eu a despertar (*Gêmeos*, p.132).

Da passagem podemos destacar vários momentos que corresponderiam aos rituais prestados ao morto antes de ser definitivamente enterrado. Os comentários que os possíveis enlutados fariam remetendo aos bons tempos do morto estão associados às lembranças da meninice de Rosarito e à companhia de Dom Beltrán; “o ramalhete de flores bravias” posto na frente do pintor num “breve cerimonial” remete às oferendas de flores dedicadas ao falecido; a cantoria¹¹² empreendida por Rosarito, ainda que “usando a melodia de uma jota” infantil pode servir de metáfora para os cânticos entoados durante o enterro. Tudo isso acontece numa atmosfera de silêncio – a menina está “rindo silenciosamente” e cantarolando “em surdina” –, condizente com a necessidade da ocasião e com a surdez do velho, que antes já não podia identificar os sons e agora não pode mais tentar adivinhar os ruídos que o cercam, por isso, numa atitude de contrição, ele implora a Deus que lhe devolva a audição, para que ele pudesse morrer ouvindo Rosarito.

A segunda versão da morte do pintor se constrói muito mais dramática, sem o intimismo da versão anterior, resultado do sentimento que ele ainda guardava por Rosarito. Nessa versão da morte de Dom Francisco que, como vimos anteriormente, cita quadros de Goya, numa atitude muito particular do ficcionista, o pesquisador poeticamente relata que uma das parcas pintadas pelo artista desprende-se do mural que está impresso na parede e corta o fio que ata o velho à vida:

¹¹² Rosarito cantarola as palavras do *De Profundis Clamavit*, salmo 129 (hebraico - 130), que é um salmo de penitência, porém, mais ainda de esperança. A liturgia cristã dos mortos usa-o bastante, não como uma lamentação, mas como a prece em que se exprime a confiança em Deus. Na liturgia da Igreja Católica o *De profundis*, cuja composição é atribuída a Davi, é rezado em funerais, missas de sétimo dia e de corpo presente.

Numa das paredes do corredor, e no silêncio abafado, luta Dom Beltrán, o cão, com o terrível pesadelo, porfiando por se libertar daquela duna imensa onde mais e mais vai se enterrando. Batem-se numa outra superfície os dois campônios obstinados, tentando escacar-se mutuamente os redondos crânios de idiotas sem remissão. Volta Dom Francisco a respirar muito fundo. Movem-se as três parcas no painel de tintas lúgubres, trocam risos entre si, e avança a mais implacável, vogando na extrema ligeireza. Estremece numa gargalhada, corta certamente o débil fio de prata (*Gêmeos*, p.134).

São três os quadros citados para que se construa essa versão da morte do pintor. O cão Dom Beltrán que luta contra uma duna que o cobre, é a citação do mural *Perro semihundido*¹¹³, que, como sabemos, ilustra a capa do romance; “os dois campônios obstinados” que se batem, podem ser a recriação de *Duelo a garrotazos*¹¹⁴, e, por último, há a referência explícita ao mural *Las Parcas*¹¹⁵. Algumas associações entre as duas versões da morte podem ser desenhadas. Uma delas diz respeito à presença do cachorrinho acastanhado em ambas: na primeira, ele se enrosca nos pés do pintor, trazendo o conforto para aquele que pressente o final da sua vida. Na segunda, ele transmite as sensações que o próprio pintor poderia estar sentindo em seu leito de morte: o esforço para se libertar da duna pode servir de metáfora para uma possível luta que o pintor empreende contra a morte, a quem é impossível vencer: por isso, o cachorro se afunda mais e mais, o que, por sua vez, representaria o processo pelo qual o pintor se entrega à morte. Logo em seguida, os dois homens lutam, mais uma referência à tentativa de Dom Francisco de resistir à morte, que ele vê a sua frente metamorfoseada em “crânios de idiotas sem remissão”. Nessa dobra do tempo também vemos a possibilidade de fazer uma ponte entre Rosarito e a parca que gargalha enquanto ceifa a vida do pintor. Na primeira morte de Dom Francisco, a menina ria e cantava em surdina,

¹¹³ Ver figura 4

¹¹⁴ Ver figura 35

¹¹⁵ Ver figura 27

na segunda, temos o “silêncio abafado”; no entanto, assim como a menina ria, as parcas “trocaram risos entre si”, e a mais implacável de todas “estremece numa gargalhada”. Rosarito posta flores na testa do pintor, a parca “corta certamente o fio débil de prata”. Na primeira versão, temos a Rosarito doce e faceira que iluminava os dias do pintor; na segunda, a parca pode representar a Rosarito sedutora que o infernizou e o conduziu à morte.

Se o pesquisador se propunha a escrever uma biografia, com a segunda narração da morte de Dom Francisco o caráter ficcional de seu trabalho revela-se de uma vez por todas. A dobra do tempo, figurada nas duas versões para a morte do velho pintor espanhol, explicita a relativização dos gêneros e aponta para o fato de que as supostas biografia e/ou autobiografia só são possibilidades enquanto se realizarem por meio da escrita ficcional.

No caso do discurso elaborado por meio da perversão o que ocorre é que sua construção efetiva-se a partir da transformação de outros discursos segundo uma desordenação e reordenação – a desordem calculada - de maneira que no sistema, ou no discurso, perverso, não se possa mais identificar fundamentos lógicos concernentes aos discursos que o precederam, ou seja, relativos àqueles que foram tomados para engendrá-lo. Portanto, dizer que determinados sistemas são perversos, não quer dizer que aqueles que lhes serviram como fontes simplesmente foram aniquilados. O discurso por perversão não anula o outro, nem surge apenas como oposição ou inversão, ele corrompe o outro, desvia o que no outro era fato ou assunto, altera-lhe as interpretações e explicações, arruína os princípios originadores desse outro, deslocando-os¹¹⁶, de

¹¹⁶ Como veremos a seguir, Calabrese aponta para o fato de que a citação seria o principal fator para a perversão dos discursos. O autor mostra que a citação utiliza materiais do passado para constituir-se enquanto discurso perverso e o faz por meio de deslocamentos. Na medida em que esses deslocamentos são provocados surgem “distopias do passado”. O autor explica que por meio dos deslocamentos o artista

maneira que o outro, o precedente, ao deparar-se com aquilo que é o seu perverso, nem ao menos consegue reconhecê-lo como alguma coisa diferente de si. Calabrese apresenta a citação neobarroca como a grande ferramenta capaz de elaborar sistemas e discursos perversos. O autor mostra que só a simples citação não é suficiente para provocar a perversão de um discurso, pois ela é um procedimento tradicional, e que inclusive é muito utilizada nos textos clássicos com o objetivo de autenticar os discursos, imprimindo-lhes o status do verídico. Para que a citação seja perversa, ela precisa provocar a incerteza quanto à autenticidade da fonte, a “dúvida sobre a autenticidade ou a contrafacção da verdade” (CALABRESE, 1987, p.191). A citação neobarroca é aquela que provoca a escrita por puro gosto fabulatório, e que na dúvida suspende toda a distinção entre o verdadeiro e o falso; ela é ambígua porque “constrói efeitos de verdade, mas nega o seu controlo” (CALABRESE, 1987, p.191), ou porque “constrói efeitos de falsificação, mas leva a verificá-los como falsos” (CALABRESE, 1987, p.191), ou ainda porque “cita a verdade, mas elimina os vestígios citados” (CALABRESE, 1987, p.191). Num discurso por perversão tudo se torna indecível. Não há certezas, mas o desejo de desestabilizar tudo aquilo que se acreditava seguro, invariável e inalterável. O discurso perverso provoca a instabilidade, nele o conceito

pode “atribuir ao que foi desvelado do passado um significado a partir do presente, ou proporcionar ao presente um significado a partir do que foi desvelado no passado” (CALABRESE, 1987, p.193). Portanto tanto no discurso por distorção, quanto no discurso por perversão o artista tem a possibilidade de renovar o passado, o que é bem diferente de simplesmente reproduzi-lo. Por meio de um trabalho de recriação são retirados do passado formas – a pintura de Goya – e conteúdos – as possíveis relações do pintor, a significação de sua arte – de maneira a tornar o passado ambíguo, denso, opaco, e de “relacionar os seus aspectos e significados com a modernidade” (CALABRESE, 1987, p.193).

A citação, portanto, exerce um papel importante nessas operações porque mediante a atividade citacional pode “autorizar-se uma interpretação do presente (passado tem autoridade) ou valorizar o presente para reformular o passado” (CALABRESE, 1987, p.193). Desse movimento resulta que os deslocamentos podem provocar dois tipos de distopias: na primeira, desloca-se para estabilizar, ou normalizar, tanto a idéia de presente como a de passado: “recurso ao passado para me referir a valores e modelos que me parecem faltar na actualidade” (CALABRESE, 1987, p.193); e na segunda, aquela que caracteriza a citação neobarroca, desloca-se para desestabilizar o passado/presente; para reelaborar os fatos tornando-os ambíguos; para desestabilizar a tradição “fruto do explícito de fingimentos” (CALABRESE, 1987, p.194), pois o passado só existe enquanto forma de discurso, ou seja, é sempre simulacro gerado no discurso atual, e por isso tudo passa a ser contemporâneo.

tradicional de citação fica suspenso, uma possível poética da autenticidade – cara tanto aos valores tradicionais da citação como aos inversos desses valores – fica distorcida, porque se perverte a relação entre o verdadeiro e o falso e vice-versa.

Há em *Gêmeos* inúmeros exemplos que serviriam para ilustrar o discurso por perversão, muitos deles já comentados em outros momentos desse trabalho, no entanto convém retomar alguns deles. Observa-se que o próprio Dom Francisco é resultado da perversão. O pintor não tem nada do caráter heróico próprio das personagens biográficas, ele denuncia as mazelas do seu corpo e da sua mente, deixando transparecer seus desejos obscuros por Rosarito, por exemplo; parte de seu nome remete à provável fonte que o inspirou, mas nada que dele é falado pode ser usado como comprovação de que Goya é Dom Francisco. Ao mesmo tempo, uma gama enorme de indícios – nomes, telas, lugares, situações que constam da biografia de Goya – levariam o leitor a crer que Dom Francisco é Goya. Outro exemplo diz respeito às incursões do pintor pelos cenários de guerra, que na diegese parecem servir para mostrar a relativização da relação entre a verdade e a mentira por meio da citação. Como vimos, são citadas as telas de Goya que, segundo as biografias oficiais afirmaram, não participou dos conflitos. Mas em *Gêmeos* esse dado biográfico é pervertido e o pintor é colocado no cenário das guerras exatamente por meio da citação de obras – que servem para autenticar a presença do pintor nesses locais – que são também resultantes da ficcionalização de fatos. Autentica-se a presença de Dom Francisco nesse cenário por meio de objetos que são ficcionais. A função da pintura também é pervertida: em *Gêmeos*, as telas de Goya, não funcionam como adorno e nem aparecem descritas por meio de simples atitude explicativa. No romance de Mário Cláudio, a recriação dos cartões, telas, iconografias e murais é a mola da diegese. Portanto, a função tradicional e

primeira da pintura, a de adornar ou embelezar um espaço, no texto marioclaudiano é totalmente pervertida, pois a pintura é reelaborada transformando-se no tecido narrativo de *Gêmeos*.

A pintura de Goya, suas relações, os lugares em que viveu e pelos quais passou, sua história, enfim, constitui-se em “material proveniente da tradição como depósito formal para uma nova paleta” (CALABRESE, 1987, p.194), Em *Gêmeos*, o material histórico, antes de ser citado, é reelaborado, relido, distorcido, pervertido e, diante de tais ações, reatualizado, não para anular a história da qual fizeram parte, mas no sentido de revalorizá-la. Mário Cláudio, portanto, perverte “os vetores conectivos da história” (CALABRESE, 1987, p.195), eliminando suas conexões de causa e consequência e debruçando-se sobre “a mais moderna das tentativas: a conexão improvável, a sintaxe meta-histórica, eliminando o valor da crono-logia em favor da unidade das partes do saber” (CALABRESE, 1987, p.195). Diante do fato de que por meio da escrita de Mário Cláudio o passado é reatualizado, e que a cada leitura do romance os dados históricos reelaborados sofrem novas reatualizações, entendemos que a história de Dom Francisco não diz mais respeito a um tempo outro, separado do presente, ela se realiza enquanto presente, já que o passado “não existe, a não ser com forma de discurso” (CALABRESE, 1987, p.194)¹¹⁷. *Gêmeos*, portanto, a cada leitura, é o agora, e está “sempre aqui” (CALABRESE, 1987, p.195), configurando-se enquanto objeto neobarroco, adquirindo, por meio dos deslocamentos através dos quais se construiu, o “caráter da deriva” (CALABRESE, 1987, p.195), pois, como nos ensina Omar Calabrese, o aqui e agora dos objetos neobarrocos se constituem em virtude exatamente desse “caráter de deriva”, ou seja, da sua capacidade de incluir em seus discursos,

¹¹⁷ Lembramos que Linda Hutcheon também trata o passado enquanto algo atual, que só existe enquanto discurso.

indefinidamente, a história e a atualidade, concomitantes, em todos os tempos, e tal deriva só se fará tangível por meio das leituras que *Gêmeos*, também indefinidamente, receberá, pois o sentido da duração desse processo é subjetivo: “as durações da história dependem, efectivamente, da colocação da contemporaneidade, decidida por um sujeito actual” (CALABRESE, 1987, p.195). Na diegese, o pesquisador é esse sujeito atual que decide sobre a duração da história de Goya. No presente da enunciação, serão os leitores que definirão a duração da história de Dom Francisco, e como não há controle sobre quantas ou quais leituras o romance receberá, essa duração fica indefinida.

4. Conclusão

Ficção: ténue desligamento, ténue deslocamento que forma um quadro completo, colorido, como uma decalcomania.

*Roland Barthes*¹¹⁸

Este momento, tradicionalmente, seria aquele em que os resultados da pesquisa que possibilitou a produção deste trabalho apresentar-se-iam. Porém, nossa conclusão fugirá um pouco ao modelo convencional por dois motivos principais: primeiramente, porque durante o caminho percorrido para a realização deste texto fomos disseminando pequenas reflexões derivadas dos nossos estudos. Em segundo lugar, porque a leitura do romance *Gêmeos*, bem como a leitura de outros títulos da obra de Mário Cláudio e dos teóricos com os quais dialogamos para procurar compreender melhor de que forma se empreende a palavra literária, levaram-nos a perceber que quando falamos sobre literatura não podemos chegar a resultados definitivos ou permanentemente conclusivos. Entendemos que o texto literário não é como um círculo que se fecha numa equação perfeita. Se precisássemos escolher uma imagem para tentar expressar o que aqui depreendemos ser a palavra literária de Mário Cláudio, essa imagem seria algo como a conjunção de várias elipses, abertas, numa dança espiralar. Portanto, a primeira grande conclusão a que chegamos, e que provavelmente não será novidade para aqueles que se debruçam sobre os textos da literatura, é de que a ficção é um espaço móvel – lugar de deslocamentos, que revoluciona o leitor, impelindo-o a trocar sua condição estável por uma outra de inesperada instabilidade –, é uma fala que diz silêncios, espaço de uma palavra que desagrega para compor um mundo imprevisível, porém totalmente plausível e inteligível na sua desordenação.

¹¹⁸ BARTHES, 2003, p.105

As leituras exigidas para que se realizassem os estudos sobre *Gêmeos* foram especialmente desestabilizadoras e nos fizeram sentir exatamente como aquele leitor revolucionado sobre o qual falamos em alguns pontos do nosso texto. Os dois anos de pesquisa, além de nos proporcionarem o crescimento acadêmico desejado, apresentaram-nos novas perspectivas: proporcionaram o contato com a obra de Goya, sobre a qual pouco sabíamos; possibilitaram o mergulho no mundo da arte, principalmente o da pintura e o da literatura, em função do diálogo que em *Gêmeos* se estabelece entre estes dois sistemas expressivos; e, sobretudo, permitiram-nos conviver com a obra de Mário Cláudio – que não conhecíamos e sobre a qual pretendemos realizar novas investidas, principalmente depois da leitura do novo livro do autor, *Camilo Broca*.

Sabemos que ainda há muitas vias interpretativas em *Gêmeos* a serem exploradas, tanto que, ao longo do caminho, em função do curto tempo em que se deve concluir o curso de mestrado e dos limites a que o trabalho de dissertação deve obedecer, tivemos que fazer algumas escolhas e vimo-nos obrigados a excluir algumas dessas vias. Portanto, dois itens que constavam do projeto tiveram que ser suprimidos. Um deles pretendia tratar do diálogo entre *Gêmeos* e o filme de Carlos Saura, *Goya em Bordéus*, e o outro seria dedicado a discutir as figurações do silêncio, da morte e da solidão, tão constantes no romance, como espaços de gênese criativa. Há ainda outras possibilidades que nem foram cogitadas: a possibilidade de se empreender uma reflexão profunda sobre os jogos de poder que se estabelecem entre as personagens e que, como explicamos na introdução, é o fio de Ariadne que conecta os três romances da *Trilogia das Constelações*; procurar compreender o panorama cultural que se tece no percurso do romance, percebendo de que maneira tal panorama se comunica com aquele traçado por

Goya em suas telas, murais e iconografias; buscar perceber de que forma se constrói uma subjetividade feminina no romance – e uma masculina em oposição a esta – principalmente por meio das personagens Dona Leocádia e Rosarito, analisando o quanto dessas subjetividades resulta das realidades social e cultural próprias do tempo em que se passa a história de Dom Francisco, fazendo ver o quanto desses comportamentos foram recriados a partir das telas de Goya, de maneira que se procure desenhar o perfil da mulher ibérica daquele tempo, sendo possível também que se tracem as linhas desses comportamentos que se prolongam até a contemporaneidade; e ainda outras que, nós, provavelmente, não fomos capazes de vislumbrar mas, que lá estão para serem perscrutadas.

A partir das duas principais propostas iniciais para a escrita deste trabalho, que eram a de analisar os procedimentos estéticos empreendidos no texto que concorreriam para a diluição das fronteiras entre o real e o ficcional, e a de investigar os recursos que possibilitaram a reelaboração da obra de Goya por meio da escrita, procuramos construir um diálogo próprio com o texto marioclaudiano. Acreditamos que por meio do jogo de espelhamento empreendido pelo autor, incluindo-se nesse jogo o diálogo entre literatura e pintura, tenha ficado evidente a vontade de se negar o caráter absoluto do autor, concedendo-lhe um valor relativo e o eximindo da sua pretensa autoridade sobre a obra.

Além disso, o jogo com a biografia, a autobiografia e a ficção relativiza a questão de que os gêneros textuais seriam bem definidos e delimitados, evidenciando também a fragilidade dos textos biográficos que se desejam como as bocas que comunicam verdades totalizadoras. Da mesma forma, a recriação da pintura pela literatura mostra que os sistemas expressivos também não se encontram mais

determinados por limites, regulamentos e imposições gramaticais absolutas. Deste modo, o romance nos faz ver que as fronteiras entre gêneros e sistemas expressivos encontram-se cada vez mais fluidas, diluídas e porosas, prontas a se interpenetrarem, ou melhor, já estão se comportando segundo movimentos que surgem promovidos por interações, ou interações. Além disso, *Gêmeos* evidencia que a busca por objetos fundamentados pela fixidez e pela imutabilidade já não serve para expressar, por meio da arte, a múltipla e fracionada subjetividade contemporânea.

Na sua corporificação, o texto expressa toda essa relativização de autenticidades, veridicidades e realidades completas, perfeitas e absolutas. Entendemos que os procedimentos estéticos que caracterizam uma cosmovisão neobarroca evidenciam no texto as diluições e apagamentos que se empreendem no sentido de não produzir, nem reproduzir, modelos unificados e simplificados. Assim sendo, a subjetividade que irrompe deste texto caracteriza-se enquanto um múltiplo que não se deixa reduzir ao uno, porque é antes de tudo fragmentada, composta por inúmeros modelos, concepções e sistemas que se confrontam entre si e, portanto, instável. Por isso o jogo especular pretendendo o apagamento do lugar autoral; a construção do discurso por meio de fragmentos pressupondo a ausência dos inteiros; as lembranças esparsas, os sonhos perturbadores, os pesadelos assombrosos de Dom Francisco, bem como o pânico do pesquisador, encenando a instabilidade do indivíduo; o discurso construído por detalhes expressando a insignificância do todo; a estrutura labiríntica instaurada pela presença das três instâncias narrativas, pelas intermitências dos narradores, pela aparente desorganização dos capítulos, reapresentando o gosto pela perda e a situação caótica dos sistemas e, por consequência, dos sujeitos; a citação relendo, recriando, reelaborando concepções, gêneros e sistemas.

Tudo isto nos leva à nossa segunda, e derradeira, grande conclusão (e que também não é inédita): por meio de todos esses procedimentos, Mário Cláudio, possivelmente, pretendeu, antes de tudo, empreender algumas indagações sobre a criação estética. Tais indagações, tanto em *Gêmeos* como em outros romances, encenam-se, principalmente, no trabalho ekphrástico desenvolvido pelo autor e nas considerações da personagem principal, que resulta da recriação de uma figura histórica, sobre o seu próprio fazer estético. Em *Gêmeos*, há ainda o pesquisador que, enquanto alter-ego do autor, expressa muitas das dúvidas, questões, constatações e efeitos referentes ao processo de escrita. O autor de *Gêmeos*, embora parta de um lugar português, que se configura principalmente pelo léxico e pelo ritmo da linguagem, elegendo como matéria-prima de seu romance o pintor Francisco Jose de Goya y Lucientes e sua obra, lança um olhar sobre a cultura ibérica, realizando um trabalho de reelaboração desta figura e de sua arte, empreendendo, ao mesmo tempo, reflexões sobre a sua atividade – a escrita e, sem deixar de ser português, é universal, pois traz à tona, por meio da palavra literária, questões concernentes à contemporaneidade e ao fazer estético.

5. Anexos

Figura 1



Figura 2**Figura 3**

Figura 4

Figura 5



Figura 6



Figura 7**Figura 8**

Figura 9**Figura 10**

Figuras 10a e 10b (respectivamente)

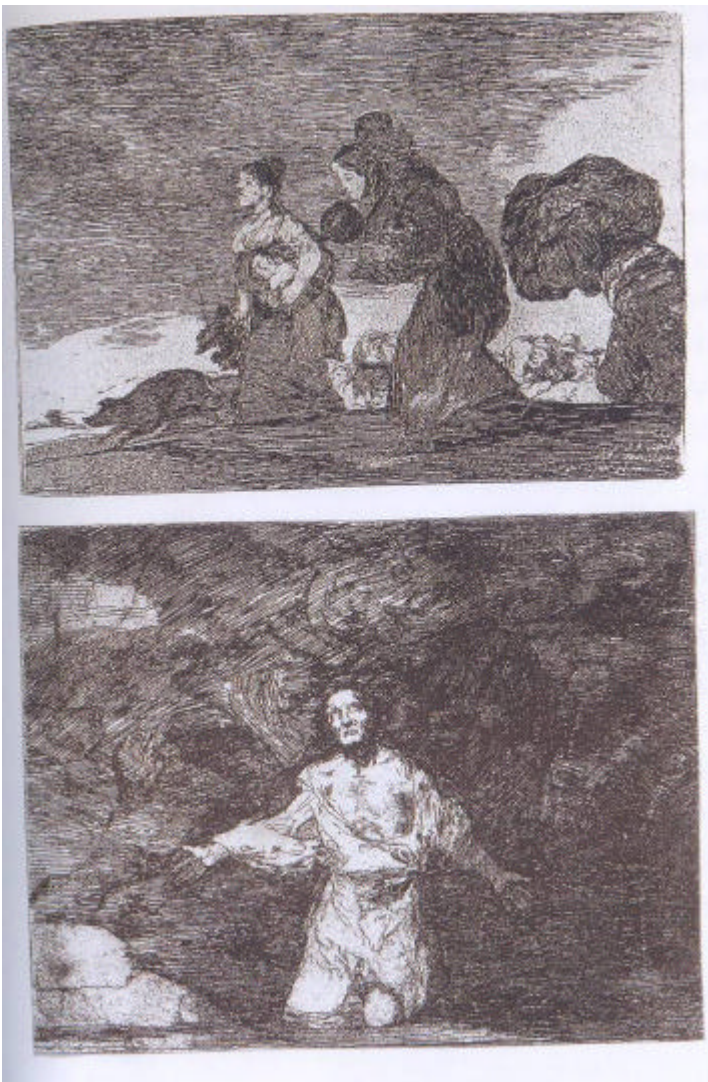


Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16

Figura 17

Figura 18

Figura 19**Figura 20**

Figura 21**Figura 22**

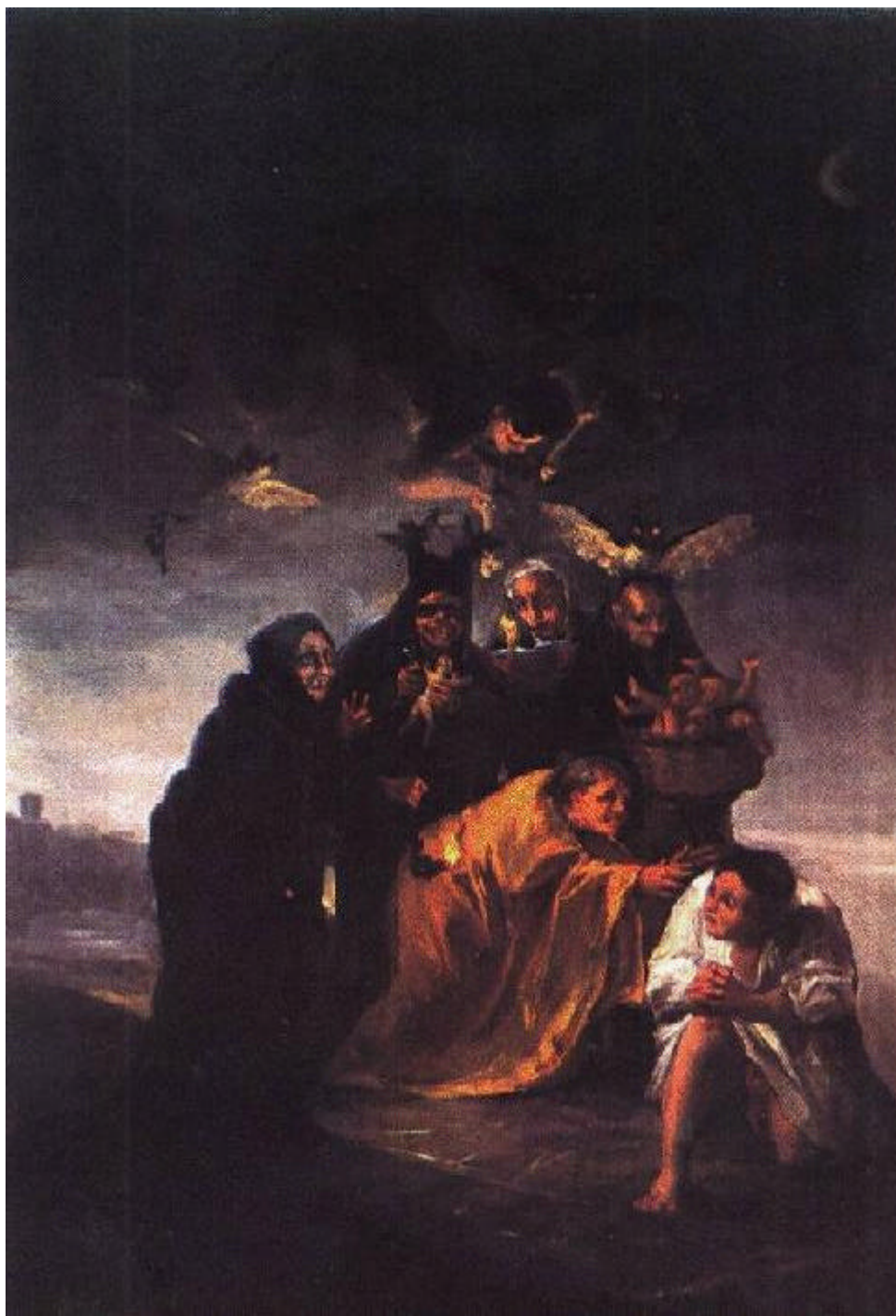
Figura 23

Figura 24

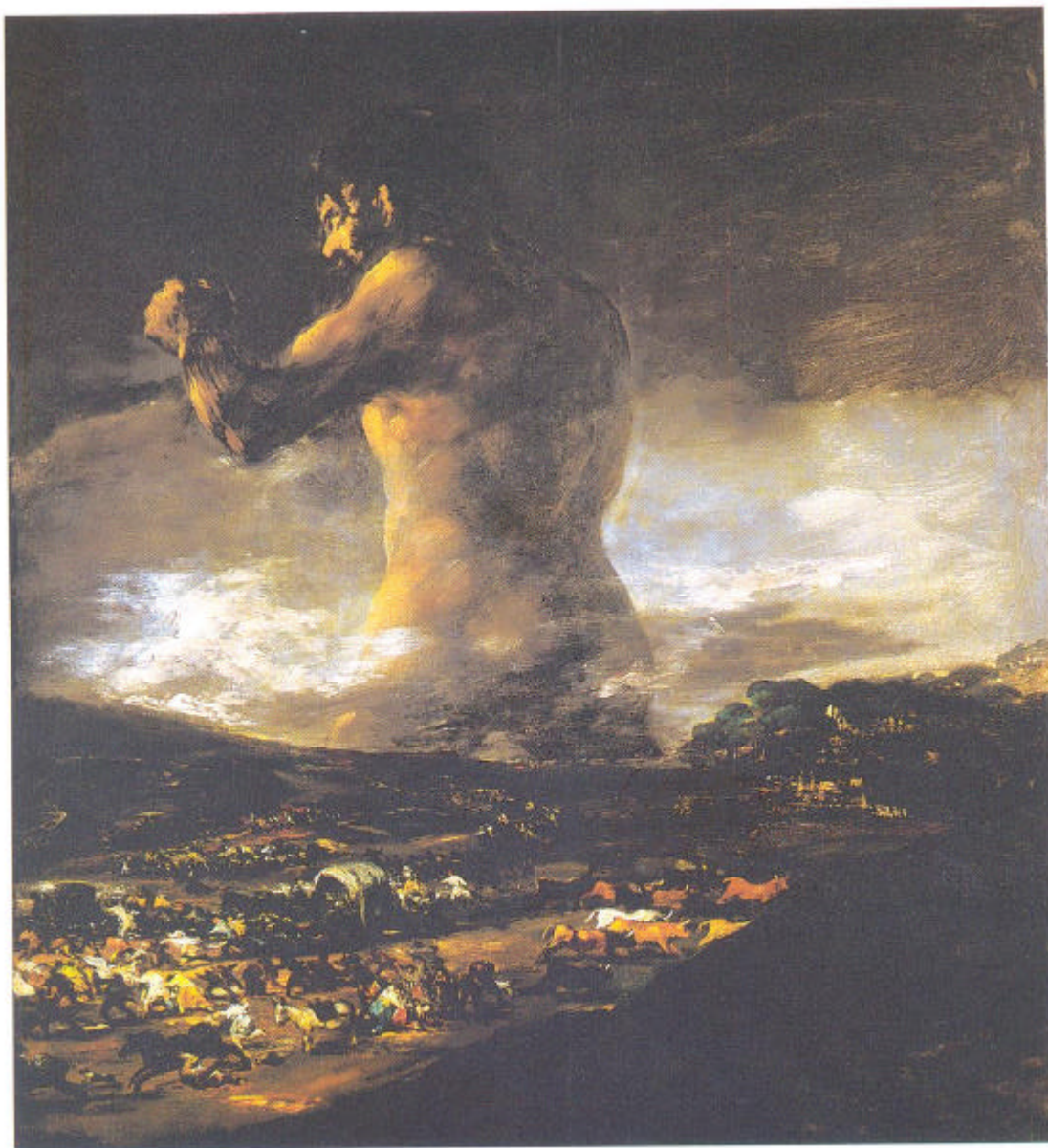


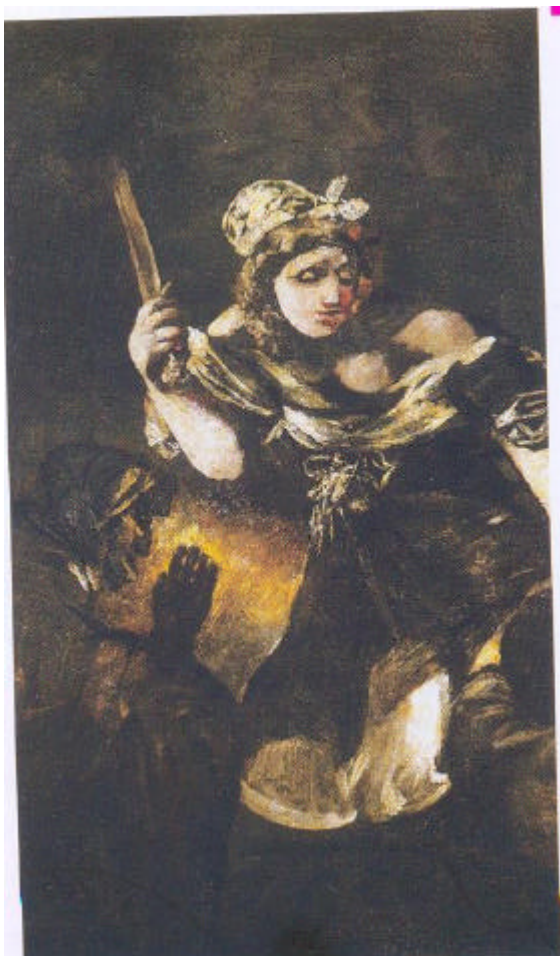
Figura 25**Figura 26**

Figura 27**Figura 28****Figura 29**

Figura 30



Figura 31



Figura 32



Figura 33**Figura 34**

Figura 35



Figura 36



6. Bibliografia

6.1 – Bibliografia do autor

1. CLAUDIO, Mário. *Gêmeos*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
2. _____. *Amadeo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
3. _____. *Guilhermina*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.
4. _____. *A Fuga para o Egito*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.
5. _____. *Rosa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988.
6. _____. *Tocata para dois clarins*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
7. _____. *As Batalhas do Caia*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
8. _____. *Peregrinação de Barnabé das Índias*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.
9. _____. *Ursamaior*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
10. _____. *Oríon*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2005.

6.2. Bibliografia sobre o autor

1. ALVES, Maria Theresa Abelha. *Tocata para dois clarins – a fotografia da memória*. In: *Boletim CESP/FALE/UFMG*. v. 14, n. 16. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, jul./dez. 1993. p. 13-20.

2. _____. Quem escreve se descreve: uma apresentação de Mário Cláudio. In: *Boletim do SEPESP*. v.5. Rio de Janeiro, UFRJ, nov.1993, p. 211-225.
3. _____. De António Nobre a Mário Cláudio: a viagem poética do *Só*. ACTAS DO 4º CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS. Hamburgo, 1993. Lisboa, Porto, Coimbra, 1995. p. 295-300.
4. _____. Arte e história: as virtudes de uma quinta. 4º SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS. Assis, UNESP, 1994, II v. p. 148-152.
5. _____. Para tão longo amor... In: SANTOS, Gilda; SILVEIRA, Jorge Fernandes da; SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da (org.) *Cleonice, clara em sua geração*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1995, p. 515-522.
6. _____. Gémeos, 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).
7. CALVÃO, Dalva. *Da narrativa biográfica a outras artes: reflexões sobre escrita literária e criação estética na Trilogia da Mão, de Mário Cláudio*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ – Faculdade de Letras, 2000. Mimeo, 296 fls.
8. _____. Modos de ser/modos de criar: percursos da reflexão sobre a arte na *Trilogia da mão*, de Mário Cláudio. In: *Boletim do Centro*

- de estudos Portugueses*. Belo Horizonte, v. 20, n.27, p.201-219, 2000.
9. _____. A memória inscrita em arte: a permanência de um percurso na ficção de Mário Cláudio. In: *Anais do VII Congresso da ABRALIC – Terras e Gentes*. Salvador, UFB, 2000. CD-ROM.
10. _____. Linguagem sobre linguagem: a pintura de Tiepolo no texto de Mário Cláudio. In: DUARTE, Lélia Parreira; OLIVEIRA, Paulo Motta e OLIVEIRA, Silvana Pessoa (org.). *Encontros prodigiosos - Anais do XVIII Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa*, v. 1. Belo Horizonte: FALE/UFMG; PUC/Minas, 2001, p. 214/219
11. _____. Antônio Nobre em cena: biografia e intertextualidade em *Noites de Anto*, de Mário Cláudio. In: SACARPELLI, Marli Fantini, OLIVEIRA, Paulo Motta (org.). *Os Centenários: Eça, Freyre e Nobre*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2001.
12. _____. Da alienação à crítica: um duplo olhar sobre o passado. In: JORGE, Silvio Renato (org.). *Literaturas de Abril e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.
13. _____. Margens do poder, margens do real: Ursamaior, de Mário Cláudio. In: HELENA, Lúcia, PIETRANI, Anélia (org.). *Literatura e Poder*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ CNPQ, 2006.
14. _____. Oríon, de Mário Cláudio: ruína e escrita. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *As máscaras de Perséfone: figurações da morte*

nas literaturas portuguesa e brasileira contemporânea. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Bruxedo/Editora PUCMINAS, 2006.

15. _____. Gémeos. In: *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, n. 7, p.369-371, 2006.
16. CASTRO, Laura (coord.). *Mário Cláudio: 30 anos de trabalho literário 1969-1999*. Porto: Fundação Engenheiro Antonio de Almeida, 1999.

6.3. Bibliografia teórico-crítica

1. ADAMS, Henry Brooks. *The Education of Henry Adams*. Boston: Houghton Mifflin, 1961.
2. ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1973.
3. ARGAN, Giulio. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
4. ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.
5. ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
6. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
7. _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1993.
8. _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
9. BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

10. _____. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1999.
11. _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
12. _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004a.
13. _____. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
14. _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.
15. BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre Arte*. São Paulo: Imaginário/EDUSP, 1991.
16. _____. *Obras Estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993.
17. _____. *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Veja, 1993
18. BELO, Ruy. *Todos os poemas III*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
19. _____. *Obra Poética de Ruy Belo*. Joaquim Manuel Magalhães e Maria Jorge Vilar Figueiredo (org.) Lisboa: Editorial Presença, 1984. v. 3.
20. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. (v. 1) São Paulo: Brasiliense, 1987.
21. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Edições Paulinas, 1957.
22. _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
23. BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
24. _____. *The Unawowable Community*. Barrytown: Station Hill Press, 1988.

25. _____. *The writing of disaster*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1995.
26. _____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
27. _____. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.
28. _____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
29. BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
30. CALABRESE, Omar. *A linguagem da Arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987
31. _____. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.
32. COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
33. _____. *O demônio da teoria – literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
34. CLÜVER, Clauss. Estudos Interartes: conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e Sociedade – Revista de teoria literária e literatura comparada*. São Paulo, USP, n. 2, p. 37-55, 1997.
35. DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1967.
36. _____. *The Gift of Death*. Chicago: Chicago University Press, 2005.
37. _____. “Eating Well” or the calculation of the Subject. In: *Points... Interviews, 1974 -1994*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
38. EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

39. _____. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
40. ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
41. _____. *Sobre os Espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
42. _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
43. _____. *Sobre a Literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
44. GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações Homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. In: *Literatura e Sociedade – Revista de teoria literária e literatura comparada*. São Paulo, USP, n. 2, p.56-68, 1997.
45. _____. *Museu movente: o signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
46. GUDIOL, José. *Goya*. Barcelona: Ediciones Polígrafa S/A, 1986.
47. HAGEN, Rose-Marie e HAGEN, Rainer. *Goya*. Rio de Janeiro: Paisagem, 2004.
48. HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Floema – Caderno de teoria e história Literária (Especial: João Adolfo Hansen)*. Ano II, n.2, out. 2006. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2006, p. 15-84.
49. _____. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Ed. Unicamp, 2006.
50. HARVEY, David. *A Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

51. HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
52. HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972/1982 (2 v.)
53. _____. *Maneirismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
54. HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva/EdUSP, 1974.
55. HUGHES, Robert. *Goya*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
56. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
57. KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
58. LEVINAS, Emmanuel. *Time and the Other*. Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press, 1990.
59. LEVY, Tatiana Salem. *A Experiência do Fora: Blanchot, Foulcault, Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
60. LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
61. MACEDO, Helder. *Trinta Leituras*. Lisboa: Editorial Presença, 2007.
62. MAGALHÃES, Joaquim Manuel e FIGUEIREDO, Maria Jorge Vilar (org.). *Obra Poética de Ruy Belo*. Lisboa: Editorial Presença, 1984. v. 3.

63. MAGALHÃES, Roberto de Carvalho. A pintura na literatura. In: *Literatura e Sociedade – Revista de teoria literária e literatura comparada*. São Paulo, USP, n. 2, p. 69-88, 1997.
64. MARAVAL, José António. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: EDUSP, 1997.
65. MONEGAL, Antonio (org.). *Literatura y Pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000.
66. OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro preto: UFOP, 1993.
67. OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1984.
68. _____. *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
69. _____. *Goya: artista revolucionário e humanista*. São Paulo: editora Imaginário, 1997.
70. PARKSTONE INTERNATIONAL (EUA). *Goya*. Nova Iorque, 2005.
71. PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
72. _____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
73. PERRONE-MOISÉS, Leila. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
74. _____. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
75. _____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

76. _____. *Altas literaturas – escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
77. _____, Mello, Maria Elizabeth Chaves de (org.). *De volta a Roland Barthes*. Niterói: EdUFF, 2005.
78. ARTHUR, Rimbaud. *Prosa poética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998
79. SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
80. SANT'ANNA, Affonso Romano. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
81. SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Vega, 1989.
82. SCHOLLHAMMER, Karl Erik. As práticas de uma literatura menor. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 5, n. 2, p. 59-70, 2002.
83. _____. Maurice Blanchot: A literatura e/é o direito a morte? In: *Literatura e Filosofia: Diálogos*. NASCIMENTO, Evandro, OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. (org.) Juiz de Fora: UFJF, 2004.
84. WRIGHT, Patrícia. *Galeria de arte: Goya*. São Paulo: Editora Manole, 1995.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)