

# O fingimento na lida biográfica: Mario Claudio e a vida de Amadeo de Souza Cardoso

## RESUMO

Este artigo procura oferecer elementos para que, a partir do estudo da biografia do escritor português Mario Claudio sobre o pintor modernista Amadeo de Souza-Cardoso, observem-se as estratégias de que se vale o biógrafo na urdidura de uma refinada intertextualidade entre o seu relato e as obras de seu biografado. Nosso interesse é perceber como, a partir dessa entrevisão entre a sua escrita literária e a plasticidade dos quadros de Souza-Cardoso, o autor estabelece suas estratégias narrativas, valendo-se de elementos marcadamente ficcionais na composição biográfica.

Palavras-chave: *Mario Claudio. Amadeo. Biografia. Pintura.*

## ABSTRACT

This article seeks to provide elements so that, rough the study of writer's biography Portuguese Mario Claudio on the modernist painter Amadeo de Souza Cardoso, the strategies can be understood. The biographer's work means the warp of a refined intertextuality between his books and the paintings of Amadeo. Our interest is to understand how, trough this cross observations between his literary writing and the plasticity of the pictures of Souza- Cardoso, the author establishes his narrative strategies, taking advantage of markedly fictional elements in biographical composition.

Keywords: *Mario Claudio. Amadeo. Biography. Paintings*

# Mozahir Salomão Bruck

Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC- Minas. Pós-doutorado na Universidade Fernando Pessoa. Professor do Programa de Pós-graduação da PUC – Minas. [mozahir@uol.com.br](mailto:mozahir@uol.com.br)

## Considerações táticas

De modo sucinto, poder-se-ia dizer que o pintor futurista português Amadeo de Souza-Cardoso teve uma carreira curtíssima em função de sua morte ainda bem jovem, aos 30 anos. Originado em uma abastada família do norte de Portugal, passou boa parte de sua mocidade em Paris, onde foi estudar desenho e pintura e dividiu ateliê com outro Amadeo, o Modigliani (considerado a principal influência da obra de Souza-Cardoso). Por causa da I Guerra, voltou para Portugal em 1914. Morreu em 1918, como uma das dezenas de milhões de vítimas da gripe espanhola (estima-se que entre 20 e 40 milhões pessoas morreram nos anos 1918-1919).

Já a biografia escrita por Mário Cláudio sobre Amadeo descola de relatos objetivos e qualquer pretensão de coerência e linearidade – características tão próprias das biografias – e destaca-se por buscar revelar o pintor, pela obra, mas sem quase nunca explicitamente mencioná-la. Uma sofisticada urdidura textual faz com que descrições de alguns dos quadros do pintor emergem como cenas e circunstâncias do próprio livro, numa rica intertextualidade que entrelaça o relato biográfico à obra do pintor. Em puro fingimento.

A leitura de *Amadeo* revela a perspectiva romanesca assinalada por Mário Cláudio. A narrativa está organizada em, no mínimo, dois níveis: o do “mundo” do biografado e o do(s) próprio(s) biógrafo(s), que, em *Amadeo*, tem Frederico como narrador / personagem. É interessante perceber que a biografia apresenta-se como metaliteratura. Uma metatextualidade que expõe comentários e reflexões sobre a construção do trabalho biográfico e romanesco. Os caminhos pelos quais optou o autor apontam, entre outras coisas, para o reconhecimento de que a biografia situa-se no campo da verossimilhança, sendo de

Artigo recebido em: 10/12/2015.  
Aceito para publicação em: 30/03/2016.

acentuada opacidade as fronteiras entre o real e a ficção. Além disso, a leitura de *Amadeo* sugere uma narrativa rica na abordagem da cultura e da identidade portuguesa. “O camaleão de Amarante” é como se refere ao pintor uma das biografias sobre Amadeo de Souza-Cardoso. E, para muitos, a busca e, mais até, a falta de um estilo pautaram a trajetória artística de Amadeo. Em *Amadeo*, Mário Cláudio não sintetiza a questão. Pelo contrário, cuida o autor da fazer com que, no transcorrer da narrativa, os caminhos e descaminhos do pintor em busca de sua arte surjam dos aspectos da vida de Amadeo que ali são relatados. Cabe ao leitor, e só a ele, essa percepção que é, no máximo, sugerida por Mário Cláudio, como na referência à pintura “Auto-retrato”.

Em sua terceira edição, ainda pela Casa da Moeda / Imprensa Nacional, datada de 1986 (Mário Cláudio passou a publicar pela Editora Dom Quixote a partir de 1993), *Amadeo* traz fotografias do pintor quando criança, jovem e já adulto, pouco antes de sua morte prematura, aos 30 anos. O livro apresenta também fotografias de parentes e amigos do pintor. Merecem destaque, no entanto, os desenhos e, principalmente, as pinturas selecionadas para a edição.

Intencionalmente ou não, a decisão de articular três biografias de artista portugueses em uma “trilogia da mão” parece também corroborar o sentido geral da obra biográfica construída por Mário Cláudio – pautar também uma reflexão sobre a (im)possibilidade de resgatar a história de uma vida, dentro de sua singularidade e complexidade. Sem dizê-lo de maneira explícita, o autor deixa pistas de sua incredulidade em relação à reposição da vida dos biografados, até porque, como ele mesmo assinala, “a vida real não existe” (CLÁUDIO, 1986b, p. 17).

### Atos de *ingere*

A incursão de Mário Cláudio pelas biografias iniciou-se na década de 1980, quando escreveu *Amadeo*, biografia do pintor futurista Amadeo de Souza-Cardoso – uma “psico-sócio-biografia”, nas palavras do autor. Foi com *Amadeo*, assim, que teve início a *Trilogia da mão*, na qual o escritor abordou a vida e obra de outras duas figuras artísticas portuguesas: a violoncelista Guilhermina Suggia (*Guilhermina*) e a barrista Rosa Ramalho (*Rosa*). Com os três artistas, tipificou distintos estratos sociais (aristocracia, burguesia, povo) e o “imaginário nacional”, entre o final do século 19 e meados do século 20. Nessa trilogia, o autor romanceia o próprio processo de biografar, por meio de uma escrita fragmentada – mais sensorial do que exatamente objetiva. *Amadeo*, *Guilhermina* e *Rosa* foram publicadas separadamente (1984 – a primeira edição, 1986 e 1988, respectivamente), mas depois reunidos em um único volume na *Trilogia da mão* (de 1993). A biografia *Amadeo* foi reeditada já por duas vezes e *Guilhermina*, relançada, pela primeira vez, em 2007.

Ao construir a *Trilogia da mão*, Mário Cláudio se detém sobre aspectos da vida de três artistas portugueses – figuras que ganharam destaque na sociedade portuguesa por habilidades distintas em criar com as mãos a partir do nada, do vazio: um pintor futurista, uma violoncelista e uma ceramista. O biógrafo, no entanto, nem de longe parece colocar para si o objetivo de apresentar e ordenar detalhada e coerentemente fatos e circunstâncias das vidas dos biografados. Mário Cláudio, pelo contrário, opta por estruturar uma simbiose de estampas, fragmentos, insinuações e referências opacizadas a partir de uma linguagem que parece dedicada, prioritariamente, a cortejar o lírico, o poético. Mais que isso, talvez, uma

narrativa que se institui a partir de uma linguagem cuja operacionalização estética parece revelar uma intencionalidade do autor em transformar sua obra em um pleno e assumido exercício de uma refinada escrita que se estabelece como um elemento a mais a ser percebido pelo leitor, tão vivo e instigante quanto qualquer uma das personagens – sejam elas biográficas ou ficcionais. Tal postura fica evidenciada a partir da própria forma como o escritor decide apresentar as biografias, ou seja, estabelecendo, paralelamente a elas, um texto narrativo ficcional.

Wolfgang Iser (1996) destaca que o fictício é caracterizado como uma travessia de fronteiras entre o mundo real e o alvo a que se vise, que são os atos de fingir. Para Iser, a linguagem não pode ser mimética, porque ela sempre ultrapassa as determinações do real. A noção de fingimento tem lugar especial de atenção e referência nos estudos sobre a literatura. Para Iser, os leitores, em geral, gostam de ficção, daí o seu caráter antropológico – está ligado à formação humana. A criação institui outro mundo possível. E o homem necessita encontrar esse fingimento na literatura para suplementar e permitir que olhe e veja o outro, se aventure no lugar do outro. Daí, encontrar-se, por isso, textos autoconscientes do papel da ficção e da função do distanciamento para levar o autor para outro mundo, possibilitando que se insinue *como cúmplice da existência humana*.

Etimologicamente, a palavra ficção vem do verbo, no latim, *ingere*, no qual se podem observar três significados principais: fingir, formar, imaginar. José Pedro Machado, no seu Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, apresenta o verbete da seguinte maneira:

**Fingir**, v. Do lat. *Fingere*, modelar, afeioar; fabricar; esculpir; fig., modelar adaptar; imaginar; inventar; apresentar a alguém (uma imagem, uma ideia), representar; inventar falsamente, forjar, caluniar, mentir. A mais antiga forma era *finger*, no séc. XIV: e fyngeu que querya essa noite dormyr enna câmara... Crônica Geral de Espanha de 1344, II.p. 121 (Lorenzo). Com base no latim, *ingere*, houve a forma *enfengir*, documentável no séc. XV: de lhe mostrar por jeito, dicto ou mostrança, que nos enfangiamos ou nos arrufávamos, nem triste contenença..., L. Cons., cap. 98, p. 362; *enfi(n)ger* no séc. XIII: Ca mi non Tolh a mi ren, nem mi da. / De ss enfinger de mi mui sem razon, D. Dinis, no C.B.N., N° [526]. (MACHADO, 1977, p. 54).

*Fingere* significou, inicialmente, modelar. *Figulus* é o oleiro, o artesão. *Fictor*, o escultor. Daí o uso do verbo se generalizou para qualquer ato de manipular, por exemplo, uma figura, ou modelar, seja externa, seja internamente. A ficção se torna, verificando a palavra na etimologia, algo real e verdadeiro. Ainda sobre o termo, muitos autores apontam que “Deus” fingiu, ficcionou o ser humano a partir da argila (Terra). Pode-se perceber na *Trilogia*, enfim, essa possibilidade de que, para construir as biografias desses “artistas do *ingere*” que, com as mãos, criavam do nada, Mário Cláudio decide também ele estabelecer uma narrativa que nasce ambigualmente da vida desses “criadores”, também eles *figulus* e *fictores*. Empreende o autor também, no caso do plano ficcional, uma história livre de quaisquer compromissos com a representação de aspectos e personagens do mundo real. Um texto que nasce do nada. Pura ficção, fingimento.

Matos (2004) se refere ao autor como um escritor que adota uma “estética de transgressões” em toda a sua obra. Uma narrativa que “não dá tréguas aos nossos hábitos de leitura, sacudindo-nos, acordando-nos, agredindo-nos”:

Em algumas obras que surgirão, Mário Cláudio enveredará por caminhos confeccionalmente opostos, aproximando as personagens do mito, pelo seu travejamento semiológico tipológico, pela paradigmática das existências. Porque, em Mário Cláudio, há uma “meta-narrativa” de motivação humana que transparece no Autor, portador de testemunhos de uma odisseia de contornos trágicos que se projetam num niilismo, a que renuncia, simultaneamente, nos espaço que abre à sátira social e histórica (MATOS, 2004, p. 50).

Uma tentativa de caracterizar a obra biográfica de Mário Cláudio (qualidades que também estão bem presentes nos demais romances do autor) apontará, certamente, para aspectos como um forte investimento na plasticidade do texto com que se edifica a *Trilogia*. Uma das estratégias frequentes de Mário Cláudio é estabelecer o que alguns autores denominam de planos verticais na sua obra. O leitor, todo o tempo, é assaltado por diferentes perspectivas e por diversos operadores narrativos que o envolvem em um intenso movimento que promove, vez ou outra, no caso das três biografias, o encontro dessas narrativas autônomas. Em *Amadeo*, o que se observa é uma narrativa que se tece com passagens da vida do pintor, a vida social nos cafés de Lisboa e, depois, em Montparnasse, em Paris, onde instala-se Amadeo, e descrições de alguns de seus quadros, além, é claro, da trama que envolve o biógrafo Papi e as outras personagens ficcionais. Já em *Rosa* – como se verá à frente –, essa tessitura incorpora elementos apresentados ao leitor como notas esparsas e descontínuas e com uma intencional ausência de uma sequência, seja cronológica, seja formal. Em *Amadeo* e *Guilhermina*, Papi, Frederico e o incorpóreo Álvaro (que sempre surge citado, pontuado, mas nunca efetivamente assume uma voz narrativa) dão o tom do plano ficcional, e em *Rosa* a eles se soma um casal de ingleses, Robert e Maud, que, pela região de Barcelos, passam a coletar informações sobre a

vida da ceramista. E é por meio desse romance que se desenha, mas não efetiva, de uma narrativa que se soma, mas não se completa, que o autor constitui sua empresa biográfica – de natureza fortemente aberta e assumidamente despretenhiosa em relação à recuperação de uma verdade sobre a vida dos biografados, como parece nos querer dizer o próprio Mário Cláudio, em *Amadeo*:

A legitimação dos factos assim tão-somente depende do alfabeto que tivermos para os ler, numa do curso que levarem nas calhas retilíneas da odisseia humana. São todos os relatos um relato, os homens todos eles outro homem, deles apenas e de cada um a morte que for de todos (CLÁUDIO, 1986a, p. 92).

Aliás, esta é uma característica importante da *Trilogia*: ela escapa peremptoriamente, até em função do que parece (des)acreditar o autor de estratégias e formatos geralmente presentes nas biografias em geral. Foge, geralmente, de enquadramentos e sínteses – condensação de perfis das personalidades biografadas (os biografemas) –, que têm como objetivo e resultado que as trajetórias de vida dos biografados tenham coerência e linearidade. A *Trilogia* institui-se, antes, por assim dizer, como um agrupamento de instantes e circunstâncias de seus biografados, sem que a narrativa estabeleça dosagens, rotulações, enfim, sínteses da história de cada um deles.

Ressaltem-se também as estratégias de que se vale Mário Cláudio na composição de sua narrativa. Não é exagero dizer que, de modo ousado, o biógrafo português se vale da essência dos artistas biografados para inspirar-se na composição das próprias biografias destes, como que a nos querer dizer que, ali, a vida biografada só faz sentido pela arte a que se dedica, Cláudio invoca os elementos da arte de Amadeo, Guilhermina e Rosa e deles se utiliza em sua tessitura narrativa.

Trata-se, enfim, de três biografias, três obras distintas, mas entrelaçadas por uma narrativa outra, paralela, de natureza ficcional, que as aglutina. E Mário Cláudio, ao retratar a vida do pintor *Amadeo*, da violoncelista *Guilhermina* e da ceramista *Rosa*, opta por criar um paralelismo entre dois mundos – o primeiro, memorialístico e, a princípio, fundado no real, e o outro de caráter romanesco, ficcional. O primeiro é nutrido pela sua intenção e condição de verossimilhança, na medida que se auto-intitula como biográfico. O segundo é assumidamente ficcional e torna-se privilegiado espaço de metatextualidade.

Como bem destacou Maria Alzira Seixo (1986), se, para o leitor de *Amadeo* (a obra da *Trilogia da mão*, analisada por ela), fica a dúvida se Mário Cláudio “escreveu foi rigorosamente um romance ou se tinha escrito uma biografia”, esse é um falso problema. “Mário Cláudio”, assinala, “escreveu foi rigorosamente o romance da escrita de uma biografia. (SEIXO, 1986, p. 25). Seixo destaca que a autorreferencialidade do texto é “evidente e imediata”. É, como diz a autora, um texto sobre um texto, em que justamente se ficcionam as dificuldades da constituição do texto. Para a autora, o texto de Cláudio se assenta na escrita de um texto que é ele mesmo repartido por três planos – que envolvem as notas que se tomam para a redação da pretensa biografia, a “explicação que se dá das circunstâncias que envolvem estas notas complexas”, que só após uma primeira leitura se tornam perfeitamente apreensíveis”, entre as personagens detentoras do poder de narração: Frederico, Papi e Mário Cláudio.” (*Ibidem*, p. 25).

### **Obras entrelaçadas**

No caso das pinturas, indicadas no Apêndice A, todas receberam citação no correr do texto

biográfico. A leitura cuidadosa do texto pode apontar a referência a outras pinturas, como *Marina de Pont-l’ Abée* e *Os cavaleiros*, que não são apresentadas nessa edição. Importa, no entanto, refletir sobre como Mário Cláudio se utiliza das obras e, a partir delas, busca perspectivas que se integram à narrativa sobre a vida de Amadeo. E não faz o autor apenas delas menção, mas procura integrar as cores das pinturas futuristas a esse mosaico biográfico que tece Mário Cláudio. Tenta ainda escapar da armadilha – que em nada estaria em sintonia com a proposta da narrativa biográfica – de se utilizar das pinturas para estabelecer, por meio delas, uma crítica de arte, qualificando ou enquadrando a trajetória artística do pintor. Pelo contrário, mesmo nos casos em que a referência às obras é feita explicitamente, a narrativa faz delas objeto e recurso de envolvente fluidez literária, não produzindo para o leitor nenhuma ruptura na narrativa que, até poucas linhas atrás, se dedicava a relatar aspectos da vida de Amadeo.

Corroborando a perspectiva de que a *Trilogia* é uma obra de narrativa marcadamente literária e plurissignificativa, cabe observar que, de modos distintos, utiliza-se Mário Cláudio das referências às pinturas de Amadeo de Souza-Cardoso. Se na referência as pinturas como *Entrada* e *Pintura*, ambas de 1917, já no ano anterior da morte do artista, Mário Cláudio trata direta e objetivamente das telas, comentando-as e situando-as em relação à trajetória artística de Amadeo, em outras citações de telas a estratégia é bem distinta. Como apêndice deste artigo, encontram-se os entrecruzamentos entre as pinturas de Amadeo e as passagens verificáveis no texto de Mário Cláudio (Apêndice A). Ao referir-se a *Procissão de Corpus Christi em Amarante* (Ver Apêndice A), a narrativa parece detalhar o próprio evento religioso que se dá na cidade onde viveu Amadeo.

Assim também se dá quando Cláudio se vale da descrição da *Casa do Manhufe* para abrir o livro ou, mais ainda, na preciosa descrição que faz a partir da tela *Paisagem Belleuve*, se não a primeira, uma das primeiras da fase menos amadora de Amadeo, produzida no atelier da Cité Falguière, onde trabalhava ao lado de Modigliani. A descrição da tela (*Ibidem*, p. 60) corre em meio à narrativa que dava conta de sua recente visita a Manhufe. O texto, em passagens como essa, parece ganhar um aspecto labiríntico. A *Trilogia da mão*, de Mário Cláudio, apresenta-se, em muitos momentos, como um jogo de muitas chaves, sendo que muitas delas não abrem as diversas fechaduras que se insinuam ao leitor – e que, muitas vezes, sequer fechaduras realmente o são.

A maneira como se vai tecendo a narrativa sobre a vida de *Amadeo*, de algum modo, explicita o entendimento de Mário Cláudio e as essenciais questões que a própria narrativa enceta sobre a (im)possibilidade de biografar. Aliás, como já assinalamos, das três biografias da *Trilogia*, é em *Amadeo* que mais aparecem apontamentos sobre o exercício biográfico, fazendo que este seja recorrente – em diálogos que nunca se efetivam – das diversas vozes narrativas que compõem a parte ficcional do livro. No caso das referências às pinturas de Amadeo, talvez a passagem em que isso se evidencie seja a forma como o texto incorpora a pintura “Auto-retrato”, de 1914.

“O auto-retrato como pedinte é uma mentira infame.” (*Ibidem*, p. 105) denuncia-se na narrativa. O retrato, em tons escuros, mostra um homem adulto, com gorro e roupas maltrapilhas e, na visão de Mário Cláudio, “cozida de suores”. O texto faz a descrição do retratado como um “pobre-diabo cinzento e verde”, “pobretanas” e “mendigo”. Uma visão construída que, radicalmente,

contrasta com o Amadeo que é apresentado ao leitor durante o percurso biográfico. Em oposição ao “pobretanas” e “enjeitado dos trilhos rurais”, o Amadeo que emerge da biografia aqui em análise é um homem orgulhoso, com uma forte, apesar de dissimulada, aspiração de reconhecimento ao seu talento, e consciente da sua condição social e financeira.

Mas é prudente, antes, tentarmos avançar nessa “entre-visão” de Mário Cláudio sobre Amadeo e o que do autorretrato afirma o biógrafo. Partindo da sentença que faz o autor sobre a “visão de si” que registra Amadeo, Mário Cláudio avança em tecer impressões que tem sobre o pintor. Por toda a biografia, sem enquadramentos sintéticos e exatamente explícitos, mas por meio de rápidos e esparsos comentários a respeito do biografado, vai traçando Mário Cláudio o retrato de um jovem aristocrático, arrogante, *buon vivant* e sem o menor incômodo de viver exclusivamente à custa da família em Paris, onde não escondia o desprezo pelos compatriotas:

Paris mais e mais se lhe distanciava das coutadas de Manhufe, se corrompia numa cidade enorme onde à sinceridade repugnava matricular-se. Havia a sua arte, é certo, que dela apenas se esperava a cura, mas era pouco para quem ardia no cio de si mesmo, aspirava a deixar no vale-de-lágrimas não apenas o padrão do que realizara, mas esse outro, inerigível, da essência que era. Ao nomear a “colônia portuguesa” não podia reprimir um esgar. Essa comunidade, doentamente trucidada pela ânsia de se apagar, era algo como de elementos de sua guarda pretoriana que se formava (*Ibidem*, p. 54).

Ou ainda:

Um pintor assim, que de todas as poses selecionou a sua como mais convincente, não conseguirá transferir-se, nem por pose, a esse pobre diabo cinzento e verde, de camisa engoleirada e cozida de suores, onde as pulgas deixaram um picotado de caganitas. (*Ibidem*, p. 105);



Apesar de não se referir diretamente a esse aspecto, Mário Cláudio não deixa de sugerir que, nos últimos anos de vida de Amadeo de Souza-Cardoso, o pintor, claro, sem sequer imaginar sua morte precoce, acelerou, inconscientemente, sua produção de quadros. Pouco antes de morrer, vitimado pela gripe espanhola em 1918 – ano em que chegou ao fim a Primeira Guerra Mundial (voltaria ele para Paris?) –, Amadeo dedicou-se intensamente à pintura, e dessa última fase saíram telas como *Casita Clara*, *Paisagem* etc. Mesmo com críticas à falta de uma linha e coerência estilística ao trabalho do pintor, os historiadores da arte não deixam de reconhecer nele uma rapidíssima evolução, principalmente nos seis últimos anos de sua vida.

#### REFERÊNCIAS

CLÁUDIO, Mário. *Amadeo*. Porto, Casa da Moeda, 1986a.

CLÁUDIO, Mário. Guilhermina. Porto, Casa da Moeda, 1986b.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo, Editora 34, 1996.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa, Livros Horizonte, 1977.

MATOS, Joaquim. *Mário Cláudio: ideário e ficção*. Porto, Editora Caixotim, 2004. SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.



## APÊNDICE A

### Quadro 1 – Traduções textuais de pinturas em *Amadeo*

Com base em nossa leitura, esta foi a relação percebida entre texto e as pinturas presentes nessa terceira edição de *Amadeo* (CLÁUDIO, 1986):\*

Pintura	Representação na biografia sobre Amadeo
Paisagem Belleuve, 1910	Há, então, casais corridos por arvoredos, manchas de verde que descansam para que se estendam de alto a baixo as mortalhas da caliça. E a folhagem se destaca num vapor muito denso, mas não é a impressão que se trata, do concreto apenas do conceito dela. Acrescentam-se corgos de frescura por onde se passa rebentado de lidas, e é uma espessa tonalidade formando um depósito no fundo do ouvido. Em tal cegueira de direcções, tudo é possível. E sobre si mesmas se fecham as cores, incansáveis ventarolas.
Casa de Manhufe 1911-1912	A Casa é uma teoria volumétrica, por entre a vegetação, maior do que o Mundo, impossível de arrumar. Por torres e telhados se levanta, paredes de cal alternando com panos de muralha. (p.11).
Cozinha da Casa de Manhufe 1913	Reconhecerá isto Amadeo quando pinta a “Cozinha da Casa de Manhufe”. [...]. O ocre terno do reboco, que o castanho húmido das madeiras povoa de uma confiança temperada de seriedade, a negra crosta dos potes de três pés, onde se confeccionam riquíssimas substâncias ora gomosas ora enxutas, ora papudas, ora rechinantes de gordura que a si mesma rapidamente se come, tudo faz parte desta geografia vital. (p. 62).
Procissão de <i>Corpus Christi</i> , em Amarante 1913	Assim era na vila de Amarante e seus arredores, com uma economia gizada para a utilização qualitativa do talento e da frugalidade. O Diabo e a Diaba, negros de piche, escapavam-se sazonalmente de suas grutas oleosas que os tições acendiam de um bronze avermelhado. Saracoteavam pelas ruas, a todos se pedindo que os seguissem em cortejo, para que pudessem voltar enfim a suas furnas secretas, os trabalhos e os dias se retomassem com acerto. (p. 67).
Auto-retrato 1914	O auto-retrato como pedinte é uma mentira infame. Esse enfeitado dos trilhos rurais, da ralé dos que se quedam lamuriando um padre-nosso às terças-feiras, por detrás das grades do portão, eis o que nunca Amadeo se quis. Um pintor assim, que de todas as poses selecionou a sua como mais convincente, não conseguirá transferir-se, nem por pose, a esse pobre diabo cinzento e verde, de camisa engoleirada e cozida de suores, onde as pulgas deixaram um picotado de caganitas. (p. 105).

\*(Observação: as páginas das ilustrações não têm numeração. Mas estão, seguidas, a partir da página 80 da edição referenciada.)

Pintura	Representação na biografia sobre Amadeo
<p>Oceano Vermelhão Azul Cabeça Azul 1915</p>	<p>Máscaras como esta, de “Oceano Vermelhão Azul Cabeça Azul”, de mil novecentos e quinze, presidiram a rituais de que sugaram a magnética pulsação, dádivas de pomos fermentados e cordeiros sacramentais que neles acabaria por se reflectir. O mar é todavia a divindade perfeita, com sua face impalpável e desmedida onde o disco solar vai crescer. E às funduras nenhum eco chega, nela moram só as promessas incumpridas. (p.95).</p>
<p>Expositions Mouvantes Corporation Nouvelle- 1915</p>	<p>“La Coporation Nouvelle” ficaria vago lugar de conversação, empenhamento e troca, espécie de cortes-de-amor dos acossados da peste, que sempre aparecem como primeira iluminura de certas obras antigas. Ser membro dela corresponderia a adiar o fim, como quando juramos preparar a circum-navegação a bordo de um veleiro, ou nos comprometemos a estudar em toda a minúcia as óperas de Meyerbeer. O que revela é o que denomina “fúria” ou “ardência” que no puro facto de existir tem a corporação assegurado um público e a eficácia bastante a sobreviver. (p. 100).</p>
<p>Pintura – 1917 Entrada – 1917</p>	<p>Sobe-se os grandes patamares de mil novecentos e dezessete, “Entrada” e “Pintura” com a magna serenidade da quase perfeição. Sinal disso é a assinatura da conquista por um carimbo de mester oficializado, no que deságuam variados tentames da firma que se demanda. Arrumam-se em distintivos as certezas, peras ou aracnídeos, cigarros ou espelinhos de bolso, siglas de um pacto com a criação. E a paz se espraia por lâminas de tinta rugosa, madeiros de instrumentos de corda, verberações do giz do giz sobreposto. Descalçadas, desenham as letras o rótulo da verdade total, e nada falta senão o repouso, nada existe, nem o sofrimento nem o prazer, nem o instinto de articular palavras, que é por si só alfabeto a interpretar. Agora, com a guerra atingindo o auge, vai o ano chegar a seu termo. (p. 107).</p>