
O ARTISTA COMO COLECIONADOR DE BENS ROUBADOS: PROCESSOS DE CITAÇÃO E REFERÊNCIA EM *RETRATO DE RAPAZ, DE MÁRIO CLÁUDIO*

Thiago Felipe dos Reis Almeida
Orientadora: Dalva Calvão
Mestrando

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar as relações estabelecidas entre as técnicas de artes pictóricas e de artes da linguagem na composição de *Retrato de Rapaz*, de Mário Cláudio, novela de 2014 que trata da biografia do artista renascentista Leonardo da Vinci. A análise terá como foco o modo como a narrativa se insere e discute o tradicional debate do "Ut pictura poesis", que tem na figura de Da Vinci um dos nomes até hoje mais retomados no que tange à comparação entre as artes. Partindo, assim, da formulação do renascentista de que o poeta é um "coleccionador de bens roubados", afirmação que aponta para o caráter de citação da literatura, investigar-se-á como a novela apresentará a criação estética, tanto nas artes pictóricas como literárias, como um processo de corte e colagem ou uma brincadeira com tesoura e cola, como caracterizado por Antoine Compagnon. Este trabalho, resultado preliminar da pesquisa empreendida durante o mestrado junto à Universidade Federal Fluminense, pretende ainda analisar os processos estéticos utilizados pelo autor português que, através de um jogo de citação, referência e recriação de documentos históricos que confunde os limites entre história e ficção, apresentam a literatura como uma forma de conhecimento tão legítima quanto as ciências, tal como era a pintura para Da Vinci.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa Portuguesa Contemporânea; Mário Cláudio; Leonardo da Vinci; Diálogo Interartes; Citação.

Em um de seus mais recentes livros, a novela *Retrato de Rapaz*, o autor português contemporâneo Mário Cláudio volta a tratar de um dos temas mais caros a sua produção literária: a biografia de artistas. Nesta obra em específico é a vida do gênio renascentista Leonardo Da Vinci que ganha foco, tecendo-se a narrativa em um entrelugar entre citações de documentos históricos, fatos e elementos ficcionais criados pelo autor. A novela acompanha sobretudo a relação entre Da Vinci e um de seus mais lembrados discípulos, Gian Giacomo Caprotti, tratado ao longo de toda a novela pelo apelido dado a ele por seu mestre, Salai, e o livro tem o instigante subtítulo “Um discípulo no estúdio de Leonardo Da Vinci”.

Em se tratando de um autor como Mário Cláudio, em que o diálogo entre as artes sempre ganha espaço entre as páginas de sua produção literária, não se poderia deixar de lado o fato de que é o biografado um dos principais nomes na história do pensamento da relação entre as artes. Esse debate antigo remonta a uma formulação de Horácio, a já bem debatida frase “ut pictura poesis” ou “tal como a pintura a poesia”, que estabelece uma das primeiras tentativas de comparar as artes. Esta fórmula, no entanto, que estabelece a pintura como elemento central da comparação e a poesia como seu elemento relativo, passou a ser lida ao longo da história, da antiguidade à idade média, em um sentido invertido, como em “tal como a poesia a pintura”, reversão que no renascimento adquire um valor retórico importante para a história das artes plásticas. À época a poesia e a música eram consideradas artes liberais, digna de homens livres e frutos de um exercício intelectual, enquanto a pintura e a escultura, entre outras, eram consideradas um trabalho servil, como outros ofícios artesanais, como a sapataria, por exemplo. O argumento de Horácio, em seu sentido invertido, é retomado então em uma tentativa de apontar que também a pintura, a escultura e outras artes plásticas teriam caráter de artes liberais. É nesse momento que a questão da comparação entre as artes e acirra e ganha destaque inclusive o paradigma do *paragone*, que a *stricto sensu* designaria a comparação entre a pintura e a escultura, mas que se alarga para abranger certa espécie de disputa acerca da superioridade de uma das artes sobre as outras.

É nesse contexto de disputa e reivindicação de *status* de arte para a pintura que Leonardo compõe um de seus escritos mais importantes para a história da relação entre as artes. Seu texto sobre a comparação entre as artes, como seria de se esperar, é tecido através de argumentos que apontam a superioridade da pintura sobre as demais artes. Parte de sua argumentação consiste, assim, em desconstruir a ideia de que a pintura

seria uma poesia muda e a poesia uma pintura que fala, o qual caracteriza a pintura por um signo negativo e a poesia por um signo positivo, chegando a declarar, para fim de equiparação, que a pintura seria tanto uma poesia muda quanto a poesia seria uma pintura cega. Seu texto toma como ideias-força dois pontos em específico: a superioridade do sentido da visão sobre os demais sentidos, no que tange à capacidade de dar a conhecer o mundo ao indivíduo; e, derivando desta, a ideia de que a pintura é capaz de produzir conhecimento. Por trás deste argumento jaz claramente a proposta de considerar também a pintura uma arte da razão e é seguindo essa linha de raciocínio que Da Vinci dará seu argumento final quanto à superioridade da pintura com relação à poesia:

E por isso o poeta resta, quanto à representação das coisas corpóreas, muito atrás do pintor (...) Mas esse poeta, se toma emprestado o auxílio das outras ciências, pode-se apresentar nas feiras como os mercadores que trazem diversos produtos inventados por outras pessoas. E faz assim o poeta, quando empresta a ciência de outrem, por exemplo, do orador ou do filósofo, do astrônomo, do cosmógrafo, etc., cujas ciências são completamente distintas da poesia. É portanto como um intermediário que reúne diversas pessoas para fechar um negócio. Se quiseres definir o ofício próprio do poeta, encontrarás que não é outra coisa senão *um colecionador de bens roubados de diversas ciências*, o que o faz um mentiroso composto, ou se quiseres exprimir mais civilizadamente, um compositor fictício; e essa liberdade de criação faz com que se compare o poeta ao pintor enquanto ela é o que há de mais frágil na pintura. (DA VINCI, 2005, p. 22. Grifo nosso)

Desta fala de Da Vinci, há dois argumentos que se faz mister que sejam destacados, sendo o primeiro justamente aquele que caracteriza o poeta como um “coleccionador de bens roubados”, como se poesia fosse ela sempre um processo de recuperação de outros saberes e ideias recompostos através de uma trama fictícia para estabelecer certo nexos. Tal argumento, que visa apontar que a poesia não produz conhecimento por ela mesma e, por isso mesmo, não detém originalidade, aponta, ao mesmo tempo, para seu oposto, indicando que o próprio da arte poética é sua “liberdade de criação”. O segundo ponto que se destaca diz respeito ao fato de que, mesmo tecendo uma defesa da superioridade da pintura, Da Vinci aponta nela uma aparente falha: a fragilidade da arte pictórica, segundo ele, de fazer uso dessa mesma capacidade de composição fictícia. Através desse movimento em que exacerba uma característica de uma arte, mas também aponta suas falhas ante outra, ainda que se inscreva em um contexto ainda de comparação em sentido de disputa entre as artes, já parece apontar no texto de Leonardo certo processo de diferenciação e caracterização das artes em suas especificidades, posto que na visão do renascentista a pintura teria a capacidade de dar a

ver o conhecimento a partir da contemplação da realidade enquanto a poesia se comporia enquanto citação de diversos saberes conglomerados.

Ao longo dos séculos seguintes e até a atualidade a questão da disputa e da relação entre as artes passou por diversas transformações e releituras e o argumento de Horácio foi ainda retomado por diversos outros autores e pensadores da história da arte. Chegou-se mesmo, em tempos recentes, a certas leituras “apocalípticas” acerca da relação entre imagem e palavra, sobretudo após a disseminação das imagens reproduzidas que se viu com a ascensão do cinema e de outras mídias em que o visual ganha destaque sobre o verbal. Como afirma Schøllhammer,

As imagens ocupam, cada vez mais, um lugar dominante na recepção estética contemporânea; vivemos sob o impacto da proliferação de imagens produzidas e sustentadas entre si na reciprocidade entre as redes midiáticas, de imprensa, cinema, publicidade e televisão. Suscitaram-se já variadas advertências críticas acerca das possíveis consequências que o poder desse aparelho acarretaria à nossa percepção da realidade histórica; no entanto, o predomínio da imagem na cultura contemporânea não pode ser entendido defensivamente. (SCHØLLHAMER, 2007, p.7)

O que se percebe a partir da leitura do pensador dinamarquês é uma nova reversão da relação entre imagem e palavra, que aponta um contexto inverso daquele relatado à época da Renascença Italiana. Se então havia o predomínio da palavra, através das artes literárias e musicais, sobre a imagem, no que tange às artes plásticas, na atualidade o que se presenciaria seria a ascensão do visual sobre o verbal, o que explicaria as “advertências críticas” a que se refere o autor como algo similar aos movimentos de reivindicação do *status* de arte da pintura que ocorria durante o período renascentista. A crítica especializada, no entanto, superou e vem superando, ao menos desde Lessing, uma leitura da relação entre as artes por um viés de comparação e disputa. Reconhecidas as especificidades de linguagem de cada forma de expressão artística, o que se percebe na atualidade é o poder significativo que advém da aliança entre as duas formas de linguagem. Em concordância mais uma vez do que diz Schøllhammer, a “tradicional complementaridade entre palavra e imagem é hoje percebida com base na distinção das respectivas qualidades e deficiências de um e de outro meio de expressão” (SCHØLLHAMER, 2007, p. 8), de modo que aquilo que carece à palavra pode ser compensado pela imagem e vice-versa, criando-se na contemporaneidade um novo paradigma de leitura de mundo que, verbo-visual, é estabelecido pela necessidade da presença de ambos os elementos. Ainda segundo o autor, por vezes “a imagem é designada para ‘ilustrar’ a palavra” ou “iluminar algo que

se presume ‘obscuro’ no sentido imanente da palavra”, mas também “a palavra determina o sentido da imagem contra o poder sedutor da representação imediata” (Idem).

Assumindo essa nova percepção acerca da existência de uma complementaridade entre imagem e palavra, não é possível deixar de perceber o quanto, na atualidade, visual e verbal se encontram intrincados, mesmo quando não há a presença explícita de um dos elementos. Muito se tem discutido nos últimos anos acerca de como imagens verbais que parecem ser derivadas do cinema ou de outros regimes artísticos visuais vem se proliferado em textos literários, não apenas em contextos de *ekphrasis*, mas também como procedimentos narrativos ou poéticos. Em uma leitura mais ampla do que seria essa nova cultura visual em que se insere os regimes artísticos na contemporaneidade, podemos pensar que todo gesto de leitura literária é sempre uma operação visual de decodificação de signos em uma folha de papel tanto quanto a presença ou ausência de títulos em uma obra de arte visual passa por um processo de significação verbal. Vågnes, citando um artigo de W. J. T. Mitchell de 2005 para o *Journal of Visual Culture* chamado "There Are No Visual Media", afirma que “ao menos do ponto de vista da modalidade sensorial, das as mídias são mídias mixas” (VÅGNES, 2012, p. 104. Tradução nossa), o que parece uma declaração óbvia, mas que ainda detém muito a crítica a certas descrições coloquiais das relações intermediáticas. E, continuando, o autor afirma que “na maioria do tempo, quando lemos, lemos com nossos olhos. Se não há mídia puramente visual, também não há certamente nenhuma mídia puramente verbal, então um novo conceito de taxonomia midiática é exatamente o que o campo expandido dos estudos literários parece urgir” (VÅGNES, 2012, p. 104. Tradução nossa). Considerando então como válida a colocação de Vågnes, é preciso reconsiderar a colocação de Da Vinci acerca da relação entre poesia e pintura: Não há, então, poesia cega ou pintura muda, ambas se tecendo, tanto na atualidade quanto em nosso olhar diacrônico sobre o passado, como um entretecimento de palavra e imagem.

Todos esses questionamentos acerca da existência de um novo paradigma verbo-visual assumem especial relevo em se tratando da novela marioclaudiana. Em seu próprio título, a obra já aponta para uma leitura pelo viés das mídias mistas, posto que o texto literário é nomeado um *Retrato de Rapaz*.. As relações entre palavra e imagem se alargam ainda mais ao se considerar que toda a novela é preenchida por desenhos, quase todos eles de autoria do próprio artista biografado, Da Vinci, de modo que a cada

capítulo corresponda um desenho ou conjunto de desenhos agrupados. Considerando o contexto da obra do autor português em que seu texto, através da composição de biografias ficcionais, “caminha em direção a uma mais ampla reflexão, da qual fazem parte questões como o diálogo entre as artes, uma determinada valoração da obra de arte e a consciência da tarefa crítica do escritor” (CALVÃO, 2008), não seria de se estranhar que na novela as questões sobre a representação dentro dos regimes artísticos fossem tratadas. Se a novela se estabelece, por seu título, como um *retrato*, é justamente a tentativa de se formular o retrato desse rapaz que é encenada no primeiro capítulo da novela. Logo após a chegada de Salai a seu estúdio para que se torne seu discípulo, Leonardo, ou o Homem, como ele é referenciado em grande parte da novela, deixa de lado a leitura da carta que recebera e se põe em uma primeira tentativa de retratar o rapaz:

Tendo virado do avesso a carta que estivera a ler, o amo pegou na pena que trazia entalada na orelha, e antes de rabiscar o que pretendia atalhou com isto, «Não te quero assim, assenta o joelho no chão, mantém o outro dobradinho, isso mesmo, como se estivesse sentado, e coloca-te de perfil, tal e qual!» E a traços rápidos de tinta foi esboçando o retrato do miúdo, mais preocupado com os caracóis que lhe revestiam o pescoço picado das pulgas, e no qual a lavagem não alcançara remover o sarro acumulado. (CLÁUDIO, 2014, Cap. 1, p. 3)

Esse primeiro gesto do artista, no entanto, de tentar representar a figura do rapaz e dar a ver sua forma pela imagem acaba por resultar em uma falha, motivo porque mais adiante, na mesma folha, essa cena se conclui do seguinte modo:

O azulíssimo olhar do patrão fitou por instantes o negríssimo do criadito, mas logo se assombrou e amachucando a epístola, em cujas costas gatafunhara a figura infantil, genuflectida num místico cenário, descerrou a porta da fornalha, e arremessou-a lá dentro. E possuído por uma irritação, que de imediato amainaria, desabafou nestes termos, «Não vale a pena teimar, meu Menino, nunca mais tentarei espetar-te asas nas espáduas porque o que diz bem contigo, meu Mafarrico, é um bom par de corninhos, e passarás por isso a chamar-te Salai (...)» (CLÁUDIO, 2014, A Lição, Cap. 1, p. 3)

A colocação posta pelo próprio Leonardo ao caracterizar a impossibilidade de representar Salai por uma imagem, o que leva ao fracasso inicial dessa tentativa de retratar o rapaz parece remeter a uma das distinções que Lessing faz entre o poder representativo da imagem e do texto em seu “Laocoonte”. Ao tratar da representação de Vênus segundo os moldes clássicos, o autor aponta que a pintura não seria capaz de representar a imagem da deusa, tornando-a reconhecível a quem admira sua obra de arte, em um momento de fúria ou por uma temática mais guerreira. Para ele,

quando Vênus quer se vingar daqueles que a desprezam, os homens de Lemnos, numa figura aumentada e selvagem, com a face manchada, com os cabelos rebeldes, agarra o archote, lança um vestido preto sobre si e parte

tempestuosamente numa nuvem sombria: então esse não é nenhum momento para o artista, porque ele não pode fazê-la reconhecível através de nada nesse momento. (LESSING, 2005, p. 87)

É possível se considerar que algo similar se dá na tentativa de representação de Salai no retrato que seu mestre intensa fazer. Suas feições e aparência angelical são grandes identificadores de quem é Gian Giacomo, mas em mesma medida não é possível retratá-lo angelicamente, posto que o menino não apresenta qualquer característica angélica. Pelo contrário, são justamente suas diabruras que vão sendo destacadas de sua personalidade. Deste modo, assim como a ambiguidade existente entre beleza/selvageria e amor/agressividade não parecem ser representáveis plasticamente pela pintura, seguindo o raciocínio de Lessing, também a imagem por si mesma não seria capaz de representar a ambiguidade da personalidade do jovem Salai, com suas feições angelicais e suas atitudes dignas de um diabinho, como aponta o apelido dado a ele por Leonardo. E é justamente por tal fato que, retomando as palavras de Schøllhammer, a palavra servirá para determinar o sentido da imagem diante do poder sedutor da representação imediata. O gesto de nomear Gian Giacomo, seu jovem aprendiz, como Salai, o diabinho, impede justamente que a leitura de sua fisionomia pueril e bela permita que ele seja percebido como a pessoa inocente e doce que ele não é. No fechamento desse mesmo capítulo em que a tentativa do retrato se frustra a palavra parece ser novamente convocada para cumprir o objetivo de caracterizar esse rapaz: “Tomando no entanto a pena, o sábio registrou, «Ladrão e mentiroso, obstinado e cheio de ganância», e mais abaixo, «Bem-vindo sejam, meu Patife, e que as labaredas do Inferno te aluminem o caminho!» (CLÁUDIO, 2014, A Lição, Cap. 1, p. 9). E nesse momento, tal qual feito com o apelido dado ao discípulo pelo mestre, as palavras que se aliam à imagem são do próprio Leonardo Da Vinci. Como nos relata o biógrafo Charles Nicholl, à margem das anotações que fazia em seus cadernos de “traições consentidas, e de confessados roubos” (CLÁUDIO, 2014, A Lição, Cap. 1, p. 9) cometidos por Salai e que figuram no primeiro capítulo da novela, o artista renascentista descreveu seu aprendiz com quatro palavras em italiano, “ladro, bugiardo, ostinato, ghiotto” (NICHOLL, 2006, p. 301), cuja tradução para português são justamente os adjetivos através dos quais o Leonardo do texto marioclaudianiano descreve o jovem Salai.

Este trecho, no entanto, é apenas um dentre vários exemplos que se poderia colher de citações feitas por Mário Cláudio de documentos históricos importantes referentes à biografia de Leonardo Da Vinci. Outros trechos de seus cadernos e

anotações são citados ao longo da novela, alguns, inclusive, no italiano original e há mesmo trechos inteiros que se tratam de uma reescrita ou tradução de fragmentos do mais antigo texto biográfico sobre o artista milanês, o *Vida dos Artistas* de Giorgio Vasari, como se pode perceber pela comparação dos dois trechos que seguem:

Nas costas de um lagarto muitíssimo bizarro, encontrado pelo vinhateiro de Belvedere, ele afixou, com uma mistura de azougue, asas compostas de escamas retiradas de outros lagartos, as quais, conforme ele andava, agitavam-se com o movimento; e tendo dado a este olhos, chifres e uma barba, domesticando-o e o mantendo em uma caixa, Leonardo fez todos os seus amigos, a quem ele mostrou isso, fugirem por medo. (VASARI, 2009, s.p, tradução nossa)

O pintor manifestara já o seu engenho, ao fazer deslizar pela tábua principal, e espavorindo tutti quanti, uma grossa cobra de patas, a cujo dorso havia colado com azougue umas asas escamosas que se agitavam, tudo de molde a conformar uma horrenda criatura, à qual nem sequer faltavam os cornos retorcidos, os olhos pintados, e a barbicha diabólica. (CLÁUDIO, 2014, "O Vôo", cap. 5)

A um primeiro olhar, o processo pelo qual Mário Cláudio vai tecendo seu textos fazendo um gesto de recorte e colagem de fragmentos de documentos históricos com elementos ficcionais, parece apenas confirmar a caracterização feita por Da Vinci em seu texto sobre a comparação entre as artes de que a literatura seria um gesto de colecionar bens roubados, sendo as citações e fragmentos justamente estes bens apanhados aqui e ali dos trabalhos alheios. No entanto, o trecho destacado pelo autor português em sua leitura dos materiais sobre a vida do artista e reescrito em sua obra se refere a uma criação de Leonardo que se trata, também, de um jogo de recortar e colar com elementos da natureza a fim de conformar uma criação sua, o dragão que cria pela montagem com diversos itens “roubados” de outros lugares. Esse procedimento próprio de uso de elementos observáveis ou documentados e composição criativa e ficcional ou “mentirosa”, apenas para usar o termo davinciano, é também verificável na técnica de desenho de Leonardo, justamente a forma de arte que ganha destaque nas páginas da novela. Como afirma o historiador de arte Daniel Arasse, seus “desenhos comportam, com efeito, uma parte de ficção, e esta pode ir tão longe que algumas das ‘demonstrações’ de Leonardo não correspondem a nada observado e nem sequer observável” (ARASSE, 2006, p. 62). Ao escolher inserir em sua narrativa, dentre todas as formas de arte praticadas por Da Vinci, justamente o desenho, Mário Cláudio acaba apontando tanto para a questão da criação estética enquanto processo, posto que o desenho representa muitas vezes a preparação de uma pintura por vir a qual nem sempre chega a termo, quanto salienta esse mesmo procedimento de citação e colagem pelo

qual sua obra é composta. Este mesmo processo é bastante caro à literatura na contemporaneidade, pois

a liberdade intertextual da literatura pós-moderna de citar, parodiar, plagiar e, em todo sentido possível, reciclar o material de outras obras pode ser compreendido como um potencial criativo que deixa de estar circunscrito à demanda vanguardista da originalidade. O pós-moderno permite, então, empreender uma "revisitação" da tradição, penetrar no seu universo como em um almoxarifado enorme de fragmentos disponíveis que ganham novas qualidades pelas maneiras com que se reorganizam. (SCHØLLHAMER, 2007, p. 63-64)

Este almoxarifado de fragmentos a que se refere o pesquisador dinamarquês pode ser aproximada da coleção de bens roubados de que falava Da Vinci, o que desloca já sua descrição da poesia de um valor negativo para algo mais positivo. No caso específico da novela de Mário Cláudio, no entanto, esse almoxarifado de pequenos bens não se limita a fragmentos de textos. Como já antes evidenciado, os desenhos possuem especial importância dentro da composição da narrativa, sendo eles tão parte dos cadernos de Leonardo quanto os textos que são citados na novela. Não seria impossível, portanto, que tais imagens fossem compreendidas também elas como citações, por um lado por serem documentos históricos que ancoram o texto na realidade e provocam o efeito de deslizamento entre real e fictício que perpassa toda a novela. Por outro lado, o desenho também pode ser considerado uma citação dentro da novela, porque também ele passa por um processo de reescrita.

Ainda no primeiro capítulo da narrativa, sobre o qual essa análise se dobra, em uma tentativa de domesticar a figura rebelde de Salai, após o fracasso inicial de retratá-lo pela imagem, Leonardo leva o garoto para comprar roupas a eles e ao se dirigir ao alfaiate lhe fala: “Salustiano, tira medidas, irás talhar para este renegado o que te mando, duas camisas, dois calções, e um gibão, e quanto o resto ficará como tal e qual como está, quero dizer descalço, pois não tem pés como nós, só cascos como os cabritos” (CLÁUDIO, 2014, A Lição, Cap. 1, p. 5). Imediatamente após este trecho, tanto na versão impressa do livro quanto em sua versão eletrônica, um dos desenhos de Leonardo é apresentado, encaixado entre dois parágrafos sem cortá-los, não interrompendo o eixo da narrativa, como uma mera ilustração, mas encaixando-se nele como mais um fragmento, como um parágrafo de citação. A imagem apresentada é esta que segue:



(Figura 1: Estudo de planejamento para figura sentada)

Considerando a importância que a metáfora dos pés de cabritos assumem nesse capítulo para a representação de Salai como uma figura diabólica e selvagem, a introdução dessa imagem não poderia ser mais contundente. Se antes, seguindo o raciocínio de Lessing, chegou-se à proposição de que a imagem não poderia representar a ambiguidade da figura do menino por suas limitações específicas, o que se vê nesse momento é justamente o contrário. Ainda que a imagem não possa representar em simultaneidade pés humanos e pés de cabrito para uma mesma figura, definindo-lhe as formas, sem descaracterizar um ou outro elemento, o desenho acima parece apontar uma solução. Uma vez que se considere que a imagem representa por presença e a palavra por ausência, esta figura parece negar seu potencial de presentificar o objeto ocultado-o por trás de um tecido. Conforme a imagem vai descendo e o tecido se acumulando, as pernas que claramente são humanas à altura dos joelhos vão perdendo as definições de sua forma até que não se possa afirmar com exatidão se nas extremidades estão presentes pés humanos ou pés de cabrito. A ambiguidade que se estabelece pelo

paradoxo é similar ao experimento teórico do gato de Schrodinger, em que o animal está ao mesmo tempo vivo e morto dentro da caixa: Aqui os pés são ao mesmo tempo humanos e animais por baixo do tecido. A aparente incapacidade da imagem de apresentar o paradoxal acha uma resolução, embora esta só seja possível através de seu aliamiento ao texto, afinal é pelo encadeamento da fala de Leonardo com o desenho que essa leitura se torna possível. O desenho torna-se, assim, uma citação, uma “frase relida” pelo autor do texto, o “fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto” (COMPAGNON, 1996, p. 13.), de forma que, reescrito, passa a ser ressignificado pelo texto em que se insere. Desse modo, o desenho deixa de ser um “estudo de figura sentada” e passa a ser uma fórmula visual para a metáfora dos pés não-humanos de Salai.

Através dessas estratégias e jogos estéticos, Mário Cláudio em sua narrativa desconstrói boa parte dos pressupostos em que se baseava a argumentação de Da Vinci acerca da superioridade da pintura. Sua escrita dá a ver que a imagem pode também ter a capacidade de composição fictícia que o renascentista afirmava ser o mais frágil nesta, inclusive apontando-a na própria obra do artista, bem como aponta para o caráter citacional não apenas de seu texto, como também das criações do italiano. Assim, se consideramos que o “barroco passa a significar tanto o sacrifício das pretensões de 'originalidade' quanto um desnudamento, um extremo do processo artístico no qual a obra revela sua própria artificialidade” (SCHØLLHAMER, 2007, p. 63), somos levados a considerar a presença de traços barrocos no texto de Mário Cláudio. Para tanto, precisamos levar em consideração que isso “implica um movimento reflexivo, no qual a obra de arte se dobra sobre si mesma, iluminando e revelando os meios da representação artística” (SCHØLLHAMER, 2007, p. 64). Nestes termos, a novela marioclaudiana não apenas evidencia seus próprios processos de criação estética e aqueles caros às técnicas de desenho e representação de Leonardo, mas nos dá, em um dos capítulos de sua seção final, uma poética imagem do que seria esse processo de criação artística, em um gesto propriamente barroco de se dobrar sobre si mesma:

Assaltava-o por vezes o desejo de armar em papel um castelo que se assemelhasse ao de Amboise, e que fosse capaz de evocar na ideia de Salai os que lhe confeccionara, quando o rapaz ia já no fim da adolescência. (...) Leonardo manobrava tesoura e goma, a levantar em todo o seu esplendor a morada sumptuosa onde o acolhiam. E coloria as superfícies recortadas com uma pletera de tonalidades que jamais empregara na sua pintura, entretendo-se além disso a incrustar vitrais onde estes não existiam, e adossar às paredes escadarias extravagantes. O brinquedo transfigurava-se aos poucos no palácio

que ele próprio haveria de edificar, se lhe solicitasse Francisco I o conselho abalizado, e lhe atribuísse a respectiva execução. Tratava-se de uma charada de equívocos, concebida em planos que se interceptavam, ou que mutuamente se reflectiam, e postulando um infinito de nuvens que nimbavam por um reino por revelar, muito distinto daquele em que a vida habitual decorria. (CLÁUDIO, 2014, O Anel, Cap. 2, p.1-2)

Assim, da mesma forma que a construção do castelo que “haveria de edificar” que se afasta daquele real, o de Amboise, o texto novelesco se constrói como uma brincadeira de tesoura e goma em que o existente e o abstrato se confundem, como nas linhas do desenho davinciano, na “unidade indissolúvel da invenção criadora e da observação objetiva” de que fala Daniel Arasse (2006, p. 65). A novela se constrói assim como um texto meta-histórico que,

utilizando livremente o material histórico disponível, problematiza o "essencialismo" imanente do materialismo histórico e da filosofia da história do positivismo, insistindo em encenar a história como uma construção de certo modo ficcional e sempre aberta à reinterpretação. (SCHØLLHAMER, 2007, p. 64)

Se a grande problemática proposta por Leonardo Da Vinci em sua forma de entender as artes pictóricas era apontar a capacidade da arte de ser também produtora de conhecimento e mostrar como a pintura também se ligava à razão, o que Mário Cláudio faz em sua novela é indicar como também a história, enquanto discurso científico sobre o passado, é um texto ficcionalizado e convencionalizado, descolando dele seu valor de Verdade imanente. Na união do trabalho destes dois artistas, desenhista e escritor, destaca-se a capacidade da arte de, tanto quanto a ciência, representar a realidade, de ser também um discurso sobre o real que dá a ver conhecimento sobre este, mas também sobre si mesma de modo que, sem pretensões de originalidade, possa se articular sempre enquanto jogo de tesoura e goma: O olhar que lê o mundo destaca dele o que lhe importa e através da criação estética o reinventa e transforma em um novo objeto.

REFERÊNCIAS

ARASSE, Daniel. Arte e Ciência: Funções do Desenho em Leonardo Da Vinci. In: FABRIS, Annateresa. KERN, Maria Lúcia Bastos. (org.) *Imagem e Conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006.

CALVÃO, Dalva. *Narrativa Biográfica e Outras Artes: Reflexões sobre escrita literária e criação estética na Trilogia da Mão*, de Mário Cláudio. Niterói: Editora da UFF, 2008.

CLÁUDIO, Mário. *Retrato de Rapaz*. 1ª ed. (formato digital). Alfragide: Dom Quixote, 2014.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1976.

DA VINCI, Leonardo. Tratado da pintura ("O paragone"). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura - Volume 7*. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

LESSING, Gotthold Ephraim. Laocoonte. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura - Volume 7*. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. O paralelo das artes. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura - Volume 7*. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

NICHOLL, Charles. *Leonardo - El Vuelo de la Mente*. Trad. Carmen Criado e Borja García Berceo. 1ª ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2006.

SCHØLLHAMER, Karl Erik. *Além do Visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

VÅGNES, Øyvind. Writing seeing: the ekphrastic impulse. In: OLINTO, Heidrun Krieger. SCHØLLHAMER, Karl Erik (Org.). *Literatura e Criatividade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

VASARI, Giorgio. Leonardo da Vinci. In: *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects Vol. 4 - Filippino Lippi to Domenico Puligo*. Traduzido por: Gaston du C. De Vere. Disponível em: www.gutenberg.org. [EBook #28420]. Edição Kindle.

CRÉDITOS DAS IMAGENS:

DA VINCI, Leonardo. *Estudo de planejamento para figura sentada*. 1475-80. Londres, The Bridgeman Art Library.