

ROSA E O “BARALHO VICIADO” DO GÊNERO BIOGRÁFICO EM MÁRIO CLÁUDIO

ROSA AND THE BIOGRAPHICAL GENRE’S “VICIOUS DECK OF CARDS” IN MÁRIO CLÁUDIO

Julia Pinheiro GOMES¹

RESUMO: Ao longo da década de 1980, Mário Cláudio, autor português, escreveu e publicou sua célebre *Trilogia da Mão*, constituída por *Amadeo* (1984), *Guilhermina* (1986) e *Rosa* (1988) – relatos biográficos pouco convencionais de três importantes artistas portugueses do final do século XIX e início do século XX, isto é, Amadeo de Souza-Cardoso, Guilhermina Suggia e Rosa Ramalha. Neste trabalho, propomos uma análise do terceiro livro da série, *Rosa*, uma vez que constatamos nele uma experiência radical de “desqualificação” do gênero biográfico. Assim, buscamos refletir tanto sobre sua peculiar forma em blocos de texto, quanto sobre sua narrativa que mescla dados da vida da ceramista à história (por vezes, mítica) de Portugal e ainda à trama – presente em toda a trilogia – de Álvaro e Mário Cláudio (autor-personagem), sinalizando que se trata de uma rica obra de ficção.

Palavras-chave: *Rosa*; Mário Cláudio; biografia; ficção.

ABSTRACT: Throughout the 1980’s, Mário Cláudio, Portuguese author, wrote and published his famous *Trilogia da Mão*, composed by *Amadeo* (1984), *Guilhermina* (1986) and *Rosa* (1988) – very little conventional biographical accounts of three important Portuguese artists from the ending of the 19th and beginning of the 20th century, this means, Amadeo de Souza-Cardoso, Guilhermina Suggia and Rosa Ramalha. In this paper, we propose an analysis of the series’ third book, *Rosa*, since we recognized a radical “disqualification” experience of the biographical genre. Thus, we aim to reflect on its peculiar text-blocks form and also on its narrative, which blends the ceramist’s life facts to the Portuguese (sometimes mythological) history in addition to the plot – present throughout the trilogy – of Álvaro and Mário Cláudio (author-character), indicating that we are dealing with a rich fictional work.

Keywords: *Rosa*; Mário Cláudio; biography; fiction.

Introdução

Em entrevista concedida a Anabela Mota Ribeiro dias após o recebimento do Prêmio Pessoa de 2004, o escritor português Mário Cláudio afirmou, sobre o seu processo de construção biográfica, que “um escritor nunca inventa outros. Reinventa-se nos outros” (CLÁUDIO, 2014). Esta declaração parece aclarar seu *modus operandi* num de seus trabalhos mais importantes e reconhecidos, isto é, a *Trilogia da Mão* (reunida em um único volume em 1993), cujo foco são artistas do final do século XIX e início do XX, pertencentes a variados

¹ Mestranda em Letras (Letras Vernáculas), pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ; Bolsista da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do RJ – FAPERJ.

estratos sociais e originários do norte de Portugal. Iniciado por *Amadeo* (1984), a respeito do pintor Amadeo de Souza-Cardoso, continuado por *Guilhermina* (1986), sobre a violoncelista Guilhermina Suggia, e finalizado por *Rosa* (1988), que retrata a ceramista Rosa Ramalha, este conjunto de livros intimamente ligados colocam em xeque com o gênero biográfico ao discuti-lo e misturá-lo com ficção.

Numa concepção mais tradicional e simplificada, biografia pode ser entendida como “descrição ou história da vida de uma pessoa” (FERREIRA, 1986, p. 259). Contudo, na visão de Ana Maria de Bulhões-Carvalho (1995), o que se processa na *Trilogia da Mão* seria uma “desqualificação” deste gênero, já que o autor “transgride os procedimentos restritivos da biografia”, sem deixar, no entanto, de “desacreditar também a ordem ficcional para a qual o narrador apela sempre que pode” (BULHÕES-CARVALHO, 1995, p. 400).

Sem dúvida, tal “desqualificação” da biografia e um certo descrédito às próprias possibilidades do fazer biográfico estão em consonância com o que propôs Philippe Lejeune no seu célebre *Pacto Biográfico*. Ao discutir as questões que envolvem tanto o fazer quando a recepção das (auto)biografias, o estudioso (2008) indica a existência de um “pacto autobiográfico”, pelo qual há o estabelecimento de uma relação de confiança entre autor (autobiógrafo) e o leitor, já que ao primeiro caberia a responsabilidade de escrever sobre a sua vida em conformidade com a realidade, e ao segundo, acreditar na veracidade daquilo que foi dito sobre o autor a respeito da sua vida. No entanto, como se pode notar, o que se estabelece é um jogo entre o autor e o leitor no qual os limites da verdade estão constantemente sendo postos em questão, levando-nos ao que Lejeune (2008, p. 192) convencionou chamar de “ilusão autobiográfica”.

Na verdade, pôr em xeque a autoridade do autor em relação à verdade não é hoje nenhuma novidade dentro dos estudos literários. Desde a década de 1960, quando o escritor, crítico e filósofo francês Roland Barthes declarou que o autor estava morto, já que a este não caberia mais uma única e verdadeira significação de seus escritos, realçou-se a importância do leitor, cujo papel seria o de deslindar (e não decifrar) o texto, visto como um tecido, no qual linhas e fios se inter cruzam, formando uma estrutura, ou uma textura, coesa, porém múltipla. Isto quer dizer que, nas palavras do próprio autor,

[...] um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p. 62)

Assim, com as contribuições de Barthes, podemos entender a questão da biografia de uma maneira diferente. Se o leitor torna-se responsável por atribuir suas próprias significações ao texto, a relação estabelecida pelo pacto autobiográfico de Lejeune também muda, pois a verdade já não entra mais como fator decisivo para o jogo leitor-autor. Com isso, o autor tem também a possibilidade de inserir elementos que vão além da mera referencialidade, fazendo emergir conseqüentemente neste cenário o romance, sem que, no entanto, um exclua o outro:

[...] Não se trata mais de saber qual deles, a autobiografia ou o romance, seria o mais verdadeiro. Nem um nem outro: à autobiografia faltariam a complexidade, a ambigüidade, etc.; ao romance, a exatidão. Seria então um e outro? Melhor: um em relação ao outro. (LEJEUNE, 2008, p. 43)

Voltamos, portanto, àquilo que Mário Cláudio fez com as biografias da *Trilogia da Mão*, ao emaranhar – conforme explicitado anteriormente – as agora tênues linhas da biografia e do romance de uma maneira extraordinária. Percebemos, então, que o autor português traz para as supostas “histórias da vida de artistas”, o elemento desconcertante, porém extramente enriquecedor, da ficção.

Partindo, portanto, de uma leitura desconstruída – e talvez desacreditada – do fazer biográfico mais tradicional, faremos neste breve artigo uma análise do terceiro livro da *Trilogia da Mão*, isto é, *Rosa*. Esta escolha se baseia no fato de que tal biografia parecer ser a que leva mais além a já mencionada “desconstrução” do gênero, pois, como afirma Dalva Calvão, em *Rosa*, “[...] os dados referenciais misturam-se de maneira ainda mais instigante à matéria ficcional, criando espaços cada vez mais tênues entre a realidade e a invenção” (CALVÃO, 2008, p. 128).

A *Trilogia da Mão*, de Mário Cláudio: três biografias, um projeto

Antes de mais nada, é necessário notar que embora os livros tenham sido escritos separadamente e tratem da vida de artistas distintos, eles estão explicitamente ligados.

Inicialmente, observamos que existem personagens que se repetem em cada um dos livros – com destaque para Álvaro e para o próprio Mário Cláudio – e que, a partir deles, há menções às biografias dos artistas que darão sequência à trilogia. Assim, já temos indícios de *Guilhermina* em *Amadeo*, numa menção de Frederico à ideia de Álvaro de escrever a biografia de “certa violoncelista portuguesa” (CLÁUDIO, 1984, p. 15) e, de forma análoga, Rosa também já é anunciada em *Guilhermina*, quando o narrador dá notícias sobre Álvaro e sua mulher:

Sobrevive Priscila, divertida no que julga meritória campanha de reaver artesanatos, consultando os naturais, que dela se temem ou troçam, com a módica palavra retornam às perguntas que lhes põe. Tudo quer saber da grande ceramista, que por aqui uma tradição largou, mas de quem pouco falam, enquanto modela seus bonecos de barro, numa procissão os dispõe de ex-votos de necrópole, diante deles se coloca, esperando que se sequem ao sol e à brisa. (CLÁUDIO, 1986, p. 87)

Além disso, se refletirmos ainda mais aprofundadamente sobre o projeto de Mário Cláudio como um todo, fica claro que há uma proposta de atravessar quatro paradigmas, a saber:

- a) Amadeo de Souza-Cardoso, *Guilhermina Suggia* e Rosa Ramalha nasceram na penúltima da década do XIX e viveram no século XX, sendo, cada um com suas particularidades, pessoas eminentemente deste período histórico;
- b) Os artistas faziam parte e servem de modelo de classes sociais distintas, ou seja, a aristocracia (*Amadeo*), a burguesia (*Guilhermina*) e o campesinato (*Rosa*);
- c) Os três biografados são artistas que representam manifestações artísticas diferentes, a saber, pintura, música e olaria, que estão também, até certo ponto, ligadas às suas origens, conforme foi assinalado no ponto anterior;
- d) *Amadeo*, *Guilhermina* e *Rosa* são, em termos espaciais, pertencentes ao mesmo local, isto é, o norte de Portugal, ainda que os dois primeiros tenham também vivido em outros países. Dentro deste contexto, chama atenção o fato de que Mário Cláudio tem também as suas origens fincadas nesta região do país ibérico.

Com tantas questões igualmente presentes nos três livros, poderíamos pensar que a leitura seria facilitada, ou melhor, que cada biografia pudesse dar as chaves de leitura necessárias para o entendimento da biografia seguinte e da trilogia como um conjunto

homogêneo. Contudo, são visíveis também elementos únicos em cada obra, que acabam por criar impedimentos para uma leitura mais fluida. Para Calvão (2008, p. 45), este conflito de perspectivas de leitura se deve principalmente à forma como os livros foram construídos, uma vez que neles estão presentes diversas vozes e relatos, que chegam mesmo a se confundir, ao ora contar a vida dos biografados e ora apresentar o *making-of* do fazer biográfico e os personagens nele envolvidos. Cria-se, portanto, um jogo de espelhos que simultaneamente desafia e entretém o leitor, convocando-o para o deslindamento dos fios emaranhados dos textos, de acordo com a proposta barthesiana.

Rosa: uma experiência radical

Ao falar de construção (e desconstrução) nas biografias da *Trilogia da Mão*, é inevitável não pensar em *Rosa*, foco deste trabalho. Sem dúvida, desde o início deste terceiro livro, o leitor percebe que está diante, muito além da biografia de uma artista popular, de “uma ficção que se desdobra em várias sem nunca se assumir em qualquer uma delas, numa sequência estonteante de voos concêntricos” (COELHO, 198, p. 101). Tal multiplicidade de ficções se deve, sobretudo, ao fato de que o autor ultrapassa a mera descrição, propondo ao leitor um texto extremamente narrativo, alinhavado a partir de ricas imagens que estão sempre metaforicamente nos remetendo ao trabalho com o barro, similar àquele desempenhado por Rosa Ramalha, como fica claro no seguinte trecho:

Crescer à medida da terra, de seus frutos, é trabalho laborioso e repleto de enganos, com trasgos descaminhados que espreitam a desatenção [...]. Crescia Rosa, assim, à semelhança de manta que fosse tecendo, em seus fios perdidos e logo reatados, suas bruscas interrupções, seus borbotos, seus puxados. (CLÁUDIO, 1989, p. 21)

Percebemos aí que a vida da ceramista se confunde com o seu material de trabalho, visto que ela “cresce à medida da terra, numa expansão de luz e ouro velho que se alarga à terra inteira” (COELHO, 1988, p. 101, grifo do autor). Mais do que isso, o labor de Mário Cláudio parece ir ao encontro daquele de Rosa, pois sua biografia é estabelecida a partir de blocos maciços de textos que são quase que poeticamente moldados pelas mãos hábeis do escritor, dono *da mão* que costura toda a *Trilogia*.

Para além do carácter narrativo, o texto de *Rosa* é dividido em blocos que se alternam entre transcrição de fitas – apresentadas fora de ordem –, notas numeradas sobre a vida da ceramista e ainda relatos de conversas telefônicas entre Álvaro e Mário Cláudio (sendo este segundo confirmado como interlocutor apenas na carta final). No caso das fitas e notas, que constituiriam a parte mais abertamente biográfica do livro, não há, à primeira vista, uma autoria clara, embora esta informação seja revelada também na carta final, que será discutida mais a frente. Quanto ao conteúdo, é importante notar que, para além da pouca referencialidade de ambas, o modo de construção das notas e das fitas não é tão claramente diferente, o que nos leva a questionar ainda mais fortemente a questão da suposta autoria de cada uma. Para Mozahir Bruck, no entanto, há sim uma tênue distinção, uma vez que

[...] enquanto as fitas remetem para registros de passagens que envolvem diretamente a vida da ceramista, as notas (que vão da de número 1 ao 17), tratam de aspectos os mais diversos desde descrições de episódios como procissões, casos folclóricos e lendários até documentos históricos (mas sem referência à data deles) [...]. (BRUCK, 2008, p. 90)

Contudo, ainda que alguns trechos corroborem esta análise, é necessário salientar que ela é muito simplista, pois mesmo nos trechos em que as notas convergem para uma perspectiva que reflete a história e os mitos de Portugal, Rosa Ramalha também tem uma posição central na narrativa. Assim, até fora do tempo em que de fato viveu, a ceramista concentra em si toda a herança cultural do seu país, fazendo parte da História. Este procedimento é observável, por exemplo, na Nota 10, em que o narrador conta ao seu modo a célebre lenda do galo de Barcelos, e encerra de uma maneira bastante sugestiva, que parece colocar Rosa na história portuguesa: “Nasceria Rosa, morreria, outras de nome diverso, mas que eram a mesma, sem que lhe apagasse, jamais, tal jornada da memória” (CLÁUDIO, 1989, p. 47).

À luz, portanto, da perspectiva de Bruck (2008) sobre as notas e fitas e repensando a carta final de *Rosa* e a própria trajetória dos personagens da *Trilogia da Mão*, podemos explorar ainda mais aprofundadamente tal diferenciação de conteúdo. Desde o fim de *Amadeo*, também a partir da carta enviada por Álvaro a Mário Cláudio, a relação dos dois personagens se torna mais intensa, visto que o segundo assume, a pedido do primeiro, a publicação da biografia do pintor português coligida por Papi. Em *Guilhermina*, por sua vez, Álvaro e Mário Cláudio se interessam pela violoncelista e constroem paralelamente biografias

essencialmente diferentes no que concerne a forma, já que enquanto o primeiro tem como objetivo a referencialidade, contando “a história inteira de Guilhermina Suggia” (CLÁUDIO, 1986, p. 113), o segundo arquiteta uma biografia de linguagem extremamente poética, ao se deixar levar pela musicista, “amarrado a suas asas” (CLÁUDIO, 1986, p. 65).

Estabelecendo-se, assim, um paralelo entre a dupla possibilidade sobre a qual a biografia pode ser desenvolvida, isto é, de um lado, aquela que se baseia na referencialidade e, de outro, aquela que acaba por *desqualificar* o gênero, e o caso de *Rosa*, percebemos que parece haver uma mudança no procedimento de elaboração biográfica. Na bela carta final da biografia da ceramista, os papéis se invertem, e é Mário Cláudio que agora escreve a Álvaro. Logo, descobrimos que Álvaro acaba se interessando por Rosa como forma de se reaproximar da sua esposa, Priscila, que se servia da vida e do trabalho da ceramista com o objetivo de ajudar na cura de sua doença (fato já conhecido desde *Guilhermina*):

[...] segundo me afirmou, perdera por completo o contacto com ela, se bem que inúmeras tentativas tivesse empreendido no sentido de o reatar, entre as quais essa dedicação à obra da ceramista, que admite pudesse intervir como ponte entre o seu desespero e o silêncio em que se defendia aquela a quem muito amava. (CLÁUDIO, 1989, p. 100)

Além disso, Mário Cláudio conta que é Álvaro quem grava as fitas a partir de diálogos “arrecadados na memória” (CLÁUDIO, 1989, p. 100) com “parentes e vizinhos, desconhecidos até” (CLÁUDIO, 1989, p. 100) de Rosa Ramalha, e que as envia a ele. Segundo a carta ainda, estas gravações apresentam “a biografada, imagem de altar riquíssimo, com os bichos e os filhos, as plantas e os netos, os monstregos e os quintais, muitos homens e mulheres, em torno dela” (CLÁUDIO, 1989, p. 100) – explicação que está de acordo com aquela dada por Bruck (2008), explicitada anteriormente. Se pensarmos sobre o modo como Álvaro criou a sua biografia de Guilhermina Suggia, a qual só temos contato a partir do relato de Mário Cláudio, percebemos uma mudança de procedimento, uma aparente desacreditação naquele modo mais tradicional do fazer biográfico. Ele já não se dedica a buscar datas, cartas ou outros documentos escritos que indiquem com precisão dados referenciais da vida da biografada, mas sim relatos e memórias de pessoas que conviveram com a ceramista ou que conheciam a sua trajetória de vida. Assim, o texto advindo desse seu novo modo de pesquisa é

naturalmente mais leve e narrativo, com elementos ficcionais que acabam por dar corpo à escrita e, finalmente, *desqualificar* o gênero biográfico.

As notas escritas por Mário Cláudio, por sua vez, apesar de incluírem relatos que refletem a história e os mitos de Portugal (e principalmente da região norte deste país), raramente apresentam datas e também retratam Rosa de uma maneira bastante livre e imaginativa, a partir de memórias:

Mas vieram muitos, uma vez conhecida essa ressurreição da curiosidade na obra da mulher, que em mim se operara, trazer-me descosidos sucessos e fragmentárias reminiscências, quase infalivelmente temperados pelo tom do fescenino. (CLÁUDIO, 1989, p. 101)

Aliás, o próprio autor revela na carta ter conhecido Rosa e vê-la trabalhar em suas esculturas o inspirou a criar de maneira artesanal a biografia, “cortando aqui, justapondo além, realizando a decantada colagem do escritor proverbial” (CLÁUDIO, 1989, p. 102).

Para além das notas e fitas apresentadas no livro, cuja autoria é explicitada na carta final, existem ainda as conversas telefônicas entre Mário Cláudio e Álvaro, recontadas pelo marido de Priscila. Nelas, o primeiro explica ao segundo o que se passa em Santa Eufrásia de Goivos, após a morte de Frederico. Assim, descobrimos que Papi se afunda ainda mais no seu vício por cocaína, enquanto um casal de ingleses, Robert e Maud, se estabelece na casa, sob o pretexto de também realizar uma pesquisa sobre Rosa Ramalha:

A coberto de desconfortos, explica-me Álvaro, com o que resta de inseparável dessa Casa que se vai desmanchando, estão Robert e Maud entregues ao estudo da ceramista. [...] Classificam figuras de barro, entretanto, desenham à pena as mais surpreendentes, tudo com vista ao livro que vão adiando. (CLÁUDIO, 1989, p. 20-21)

Quando refletimos sobre o modo como o casal lida com as informações obtidas da ceramista para a construção do livro, compreendemos que eles objetivavam construir uma biografia bastante referencial, quase como um catálogo em que constam datas e pormenores da vida de Rosa, acompanhado de uma compilação de suas obras mais relevantes, desenhadas por Maud. Tal proposta se diferencia fortemente, então, daquela empreendida por Álvaro e Mário Cláudio, que mesmo sem explicitamente conversar sobre seus trabalhos, fizeram duas

biografias que acabam por se complementar por conta do caráter desconstruído e narrativo, visto que

[...] nesta artista, a obra e a vida parecem rigorosamente ligadas, [...] captando a primeira, como um espelho, os fatos, os sentimentos, as crenças, a linguagem da segunda, o que, na falta de provas tradicionais, pode servir de indícios seguros para o trabalho do biógrafo, a pacientemente decodificar, nas formas modeladas, pedaços da vida de quem as modelou, entendendo-se ‘pedaços’ de uma maneira ampla, em que, ao factual, se some a vasta camada subjetiva que configura um modo de existência. (CALVÃO, 2008, p. 139)

Há, então, pela carência de informações sobre a ceramista – que está de acordo com sua origem simples, dificultando o acesso a fontes de pesquisa mais tradicionais – uma recriação da vida de Rosa a partir dos bonecos por ela moldados, deixando óbvia uma fusão de vida e obra ao longo do livro, entendido como “uma espécie de álbum onde se colecionam imagens e frases disparatadas” (CLÁUDIO, 1989, p. 101).

Conclusão

Temos, portanto, neste último volume da série, nas palavras do próprio Mário Cláudio, um “baralho viciado que qualquer leitor anónimo resolvesse compor” (CLÁUDIO, 1989, p. 98), que é apreendido a partir do seu caráter de incompletude, que só poderia ser superado por meio de um narrador que pudesse entender, de fato, a realidade da ceramista portuguesa. Na visão de Mário Cláudio, a pessoa mais indicada seria Gabriel, o filho agora adolescente do caseiro de Santa Eufrásia de Goivos (personagem enigmático, presente desde *Amadeo*):

Não chegou a formar-se, por isso, o romance que concebêramos, nem mesmo sei donde possa sair, no país onde as vidas se esquecem depressa, quem se arrisque a narrar a história dessa mulher. Sei que só talvez Gabriel, e é urgente que lho afirme, primeiro de uma geração que não emigra, usando enfim a voz que tem, a venha algum dia a contar. (CLÁUDIO, 1989, p. 103)

Neste contexto, Gabriel é visto pelo narrador como o representante de uma classe que emerge no pós-25 de abril e que guarda em si, tal como Rosa, os mitos e as lendas de um povo extremamente rico, que passa então a ser valorizado como parte essencial da cultura

portuguesa. Ele está, portanto, em oposição direta a Papi que, na sua decrepitude causada pelo abuso de cocaína, simboliza metonimicamente a decadência da nobre aristocracia rural.

Finalmente, é importante ressaltar que, diferentemente de *Amadeo* e *Guilhermina*, não é aparente no decorrer de *Rosa* uma reflexão sobre como o processo por trás da construção de uma biografia se dá. Embora os blocos de textos elaborados por Mário Cláudio e Álvaro possuam um tom que sinalizaria para a escrita biográfica, ainda que desconstruída e pouco referencial, é também verdade que

aqui os narradores não discutem sobre as possibilidades da biografia, não comentam sobre diferentes métodos de executá-la, nem expõem a insegurança, a angústia ou mesmo a alegria que possam sentir com a sua elaboração. (CALVÃO, 2008, p. 86-87)

Não obstante, nos trechos escritos a partir das conversas telefônicas entre Álvaro e Mário Cláudio, fica nítida uma metalinguagem, que costura *Rosa* a *Amadeo* e *Guilhermina*:

Concordo com ele, Álvaro, correspondente e interlocutor que evita desvendar o rosto, no tratar-se, agora, de decisivo capítulo, não, apenas desta história em três volumes, que vai chegando a seu fim. (CLÁUDIO, 1989, p. 63-64)

Tal fato nos leva invariavelmente a crer que embora cada livro tenha a sua particularidade, mesmo no que concerne o caráter biográfico (ou narrativo), contando-nos um pouco sobre grandes artistas portugueses das mais diferentes origens, todos podem ser vistos como uma obra una, fruto da mão de outro grande artista, isto é, Mário Cláudio. Daí, entendemos que nada mais justo do que nomeá-los conjuntamente como *Trilogia da Mão*.

Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In:_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BRUCK, Mozahir Salomão. *A denúncia da ilusão biográfica e a crença na reposição do real: o literário e o biográfico em Mário Cláudio e Ruy Castro*. 2008. 202f. Tese (Doutorado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2008.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Procura-se um narrador. In: BERARDINELLI, Cleonice; SANTOS, Gilda; SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da; SILVEIRA, Jorge Fernandes da (orgs.). *Cleonice: clara em sua geração*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1995. p. 400-403.

CALVÃO, Dalva. *Narrativa biográfica e outras artes*. Niterói: EdUFF, 2008.

CLÁUDIO, Mário. *Amadeo*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984.

_____. Entrevista concedida a Anabela Mota Ribeiro. Disponível em: <<http://anabelamotaribeiro.pt/mario-claudio-107715>>. Acesso em: 5 de julho de 2014.

_____. *Guilhermina*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1986.

_____. *Rosa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1989.

COELHO, Eduardo Prado. Recensão crítica a “Rosa”, de Mário Cláudio. In: *Revista Colóquio/Letras*, n. 106, p. 101-102, nov. 1988.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª edição, revista e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARQUES, Maria Theresa Abelha A. O nome da Rosa é criação. In: *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 121/ 122, p. 94-99, jul. 1991.