

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE LETRAS  
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

**MARIA CECÍLIA ROGERS PARANHOS**

**BIOGRAFIA E FICÇÃO: A DIMENSÃO LÚDICA N'AS *BATALHAS DO CAIA*, DE  
MÁRIO CLÁUDIO.**

**NITERÓI**

**2012**

**MARIA CECÍLIA ROGERS PARANHOS**

**BIOGRAFIA E FICÇÃO: A DIMENSÃO LÚDICA N'AS *BATALHAS DO CAIA*, DE  
MÁRIO CLÁUDIO.**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

**Dissertação de Mestrado apresentada à  
Coordenação do Curso de Pós-Graduação em  
Estudos de Literatura da Universidade Federal  
Fluminense como requisito parcial à obtenção do  
grau de Mestre. Área de Concentração:  
Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de  
Língua Portuguesa.**

**Orientadora: Professora Doutora DALVA CALVÃO**

**NITERÓI**

**2012**

**Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá**

P223 Paranhos, Maria Cecília Rogers.  
Biografia e ficção: a dimensão lúdica n'As batalhas do Caia, de  
Mário Cláudio / Maria Cecília Rogers Paranhos. – 2012.  
114 f.  
Orientador: Dalva Calvão.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense,  
Instituto de Letras, 2012.  
Bibliografia: f. 96-110.

1. Ficção portuguesa. 2. Cláudio, Mário, 1941-. As Batalhas do Caia.  
3. Neobarroco. I. Calvão, Dalva. II. Universidade Federal Fluminense.  
Instituto de Letras. III. Título.

CDD 869.3

**MARIA CECÍLIA ROGERS PARANHOS**

**BIOGRAFIA E FICÇÃO: A DIMENSÃO LÚDICA N'AS *BATALHAS DO CAIA*, DE  
MÁRIO CLÁUDIO**

Dissertação de Mestrado apresentada à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre. Área de Concentração: Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

**Aprovada em 31 de agosto de 2012.**

**BANCA EXAMINADORA**

---

PROFESSORA DOUTORA DALVA MARIA CALVÃO DA SILVA - ORIENTADORA  
UFF

---

PROFESSORA DOUTORA MÔNICA DO NASCIMENTO FIGUEIREDO  
UFRJ

---

PROFESSOR DOUTOR SILVIO RENATO JORGE  
UFF

**NITERÓI  
2012**

À memória de meu pai, James Rogers, leitor obstinado,  
que semeou minha juventude com pequenas joias em  
forma de livros, e de minha mãe, Maria Lucília Rogers,  
que consolidou a minha essência.

Ao meu marido, Celso Paranhos, aos meus filhos, Beatriz  
e Ricardo, amores que renovam meu sonho a cada dia.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, energia suprema que fortalece os meus passos na direção de um encontro maior – a descoberta de mim mesma.

À literatura, fio de Ariadne que me conduz pelos labirintos da natureza humana.

À Universidade Federal Fluminense, mais que uma escola, um acolhimento.

Ao escritor português Mário Cláudio, que, com extrema gentileza, se dispôs a esclarecer minhas dúvidas, tornando-me para sempre sua admiradora incondicional. Ao grande escritor Eça de Queirós (*in memoriam*), por ter participado do jogo.

À minha orientadora, Dalva Calvão, por ter consolidado o meu amor pela literatura portuguesa, através do seu próprio entusiasmo pelo tema, que transbordava em suas aulas e me fazia flutuar, fosse ao falar das crônicas de Fernão Lopes, d' *Os Lusíadas*, ou dos autores da ficção portuguesa contemporânea. A ela, agradeço a confiança e o carinho com que me acolheu sob sua orientação ainda na Graduação em Letras. A ela, agradeço o zelo, a paciência e o critério com que me conduziu até aqui, ora iluminando caminhos obscuros, ora apontando outros, sempre no sentido de me fazer refletir e amadurecer.

Ao corpo de professores do Núcleo de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da UFF, em especial, ao Prof. Dr. Silvio Renato Jorge, Coordenador da Pós-Graduação em Estudos de Literatura, o primeiro a me encantar com sua leitura dos versos de Camões, Cesário e Fernando Pessoa nas aulas de literatura portuguesa da Graduação.

À Professora Doutora Mônica Figueiredo que, junto com o Professor Doutor Silvio Renato, se dispôs a examinar e direcionar nosso trabalho, norteando-o para seu melhor aproveitamento.

Às Professoras Doutoras Maria Lúcia Wiltshire e Ida Ferreira Alves, que aprimoraram o meu conhecimento e me brindaram com o seu reconhecimento. Ao professor Latuf Mucci (*in memoriam*), que deixou saudades barthesianas.

A todos os colegas que acalentaram e animaram nossos encontros, com carinho especial para Mariana Neto, Maria Rafaelle, Katiane e Ana Bárbara, queridas companheiras desde a Graduação. À Mariana Caser, com quem tive a felicidade de compartilhar o mesmo autor e a mesma orientadora no Mestrado.

Aos meus filhos, Ricardo e Beatriz, por viverem comigo este momento.

E, principalmente, ao meu querido parceiro de sempre - Celso Paranhos - nome que está unido ao meu, abraço que sinto no corpo e na alma, pelo infinito carinho.

*Geralmente, o lúdico queda no transfundo dos fenômenos culturais. Entretanto, em todas as épocas, o ímpeto lúdico pode fazer-se valer de novo nas formas de uma cultura muito desenvolvida e arrebatá-lo consigo o indivíduo e as massas na embriaguez de um jogo gigantesco.*

(HUIZINGA, 1957, p. 69)

*Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço. É passar do Eu ao Ele, de modo que o que me acontece não acontece a ninguém, é anônimo pelo fato de que isso me diz respeito, repete-se numa disseminação infinita. Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada, sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém.*

*Isso por quê? Por que escrever teria alguma coisa a ver com essa solidão essencial, aquela cuja essência está em que, nela, aparece a dissimulação?*

(BLANCHOT, 1987, p. 24)



## RESUMO

Estudo de *As Batalhas do Caia* (1995), romance de Mário Cláudio, em que retoma o idealizado e nunca realizado romance *A Batalha do Caia*, de Eça de Queirós, além de ficcionalizar a biografia do escritor do século XIX. Análise sobre a permanência de traços de uma estética barroca nesta obra, sobretudo, no que se refere aos elementos do jogo e da morte. Desse modo, optamos por designar a obra como pertencente a uma estética Neobarroca, em consonância com o direcionamento teórico de Omar Calabrese, em *A Idade Neobarroca* (1987), entre outros autores, tais como, Severo Sarduy, Afonso Ávilla e José Antonio Maravall. Discussão sobre as estratégias narrativas utilizadas por Mário Cláudio, em especial, a biografia e a intertextualidade, na configuração de um texto que oscila entre o real e o fictício, estabelecendo a relativização dos gêneros e do poder autorial. No sentido de melhor entender essas artimanhas, trouxemos as leituras teóricas de Antoine Compagnon, Mikhail Bakhtin, Philippe Lejeune, Umberto Eco, entre outros de igual relevância. Reflexões sobre as marcas da morte que percorrem o texto como elementos que estruturam uma construção alegórica para a história, destacando suas aproximações com a alegoria do drama barroco, analisada por Walter Benjamin em *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984). Ainda sob esse aspecto, discutiremos a doença e morte de Eça de Queirós e sua relação especular com a suposta invasão de Portugal no fictício romance do escritor.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ficção portuguesa contemporânea; Mário Cláudio; *As Batalhas do Caia*; neobarroco; jogo e morte.

## ABSTRACT

Study of *As Batalhas do Caia* (1995), a novel by Mário Cláudio, in which incorporates the idealized and never accomplished novel *A Batalha do Caia*, by Eça de Queirós, besides fictionalizing the biography of 19th-century writer. Analysis on the permanence of traces of Baroque aesthetics in this work, particularly as regards the elements of the game and of death. Thus, we opted to designate the work as belonging to a neo-Baroque aesthetics, in line with the theoretical direction of Omar Calabrese, in the *A Idade Neobarroca* (1987), among other authors, such as Severo Sarduy, Afonso Ávila and José Antonio Maravall. Discussion on narrative strategies used by Mário Cláudio, in particular, the biography and intertextuality, in setting up a text that oscillates between the real and the fictional, establishing the relativization of genres and authorial power. In order to better understand these antics, brought the theoretical readings of Antoine Compagnon, Mikhail Bakhtin, Philippe Lejeune, Umberto among others of equal importance. Reflections on death that marks the text as an allegorical construction elements that structure to the story, highlighting their approaches with the allegory of Baroque drama, in *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984) of Walter Benjamin. Under this aspect, we'll discuss disease and death of Eça de Queirós and its relationship with the supposed invasion of Portugal in the fictional novel.

**KEYWORDS:** Contemporary Portuguese fiction; Mário Cláudio; *As Batalhas do Caia*; neo-Baroque; game and death.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2 REGRAS PARA UM JOGO NEOBARROCO: CAMINHOS DE UMA ESTÉTICA E DE UMA NARRATIVA.....</b>	<b>17</b>
2.1. A etiqueta “Neobarroco”: uma mentalidade e uma estética.....	18
2.2 A <i>Catástrofe</i> , de Eça de Queirós: mote e fragmento de um jogo.....	29
2.3 As <i>Batalhas do Caia</i> : a tentação biográfica e o jogo narrativo.....	34
<b>3 AS BATALHAS DO CAIA: UMA NARRATIVA E SUAS MÁSCARAS.....</b>	<b>41</b>
3.1 Barroco: o impulso para o jogo.....	42
3.2 Biografia: uma máscara do jogo.....	45
3.3 A intertextualidade ou a citação como jogo.....	57
<b>4 FACES DA MORTE NAS NARRATIVAS DE EÇA DE QUEIRÓS E DE MÁRIO CLÁUDIO.....</b>	<b>66</b>
4.1 Nas ruínas de um desejado romance.....	69
4.2 As marcas trágicas e especulares de uma existência e de um país.....	79
4.3 Morte: exercício da escrita, afastamento do autor.....	88
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>92</b>

<b>6 BIBLIOGRAFIA GERAL.....</b>	<b>96</b>
<b>6.1 Textos do Autor.....</b>	<b>96</b>
<b>6.2 Textos sobre o Autor.....</b>	<b>97</b>
<b>6.3 Entrevistas com o Autor.....</b>	<b>99</b>
<b>6.4 Textos literários de Eça de Queirós.....</b>	<b>100</b>
<b>6.5 Textos sobre Eça de Queirós e sua obra.....</b>	<b>100</b>
<b>6.6 Outros textos literários.....</b>	<b>103</b>
<b>6.7 Textos Teórico-Críticos.....</b>	<b>103</b>
<b>7 ANEXOS.....</b>	<b>111</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Murmurava-se de um escritor, José Maria Eça de Queirós, projectando uma obra que nunca se concretizaria, quem sabe se na origem viciada pela inviabilidade da sua redacção. Sobre isto andaram a alimentar-se uma memória e um desejo, a avançar e a recuar nas estratégias que se impunham, tão longe do sentido dos acontecimentos que admitiam poder relatar como dos místicos combates que numa frente improvável se feriam.

(BC, p. 203) <sup>1</sup>

Fruto de imensa admiração por dois renomados escritores da literatura portuguesa, um do século XIX e outro da contemporaneidade, colocar-me diante do romance de Mário Cláudio<sup>2</sup>, *As Batalhas do Caia* (1995), exigiu extremo cuidado e apuro. Antes de tudo, porém, não posso omitir a emoção que me tocou ao percorrer a lutuosa e belíssima narrativa da vida e dos momentos que antecederam a morte do grande Eça de Queirós. Movida pelas artimanhas de um texto que guarda em si os campos do prazer e da fruição<sup>3</sup>, por diversas vezes foi

---

<sup>1</sup> *As Batalhas do Caia* (1995, p. 203). Foi preservada a redacção do texto em português (de Portugal), o que também se dará com as demais citações do livro, cujas referências, neste trabalho, serão indicadas pelas abreviaturas BC seguidas das respectivas páginas.

<sup>2</sup> Pseudónimo do escritor Rui Manuel Pinto Bardot Costa, nascido na cidade do Porto, Portugal, em 1941. Mário Cláudio reflete em sua escrita a sua formação extremamente culta e, com o reconhecimento de ser um metódico pesquisador de estilos e investigador da portugalidade, serve-se dos mais variados gêneros literários – poesia, romance, teatro, conto, crónica, novela, literatura infantil, ensaio, biografia. Sua obra expressa não somente uma atitude interrogativa sobre a criação literária e sobre os limites entre o real e o imaginário, mas também sobre a história portuguesa – revisitada de maneira lúcida e crítica.

<sup>3</sup> “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 fruição: aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (talvez até chegar a um certo aborrecimento), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem. Ora, é um sujeito anacrônico aquele que mantém no seu campo os dois textos e na sua mão as rédeas do prazer e da fruição, pois participa ao mesmo tempo e contraditoriamente do profundo hedonismo de qualquer cultura (que entra pacificamente nele sob o aspecto de uma arte de viver de que fazem

necessário franzir o semblante e levantar a cabeça, questionando, percorrendo sua leitura no sentido de entender a construção narrativa por fragmentos e sob muitas máscaras, o que, certamente, não é novidade para os estudiosos e leitores habituais da obra de Mário Cláudio, marcada por uma configuração essencialmente lúdica, que tem na dimensão biográfica e nas questões por ela suscitadas, no pensamento crítico e na autorreferencialidade, preferências de seu percurso. Conduzida pelo refinado conhecimento crítico e teórico da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Dalva Calvão e de seu livro *Narrativa Biográfica e Outras Artes: reflexões sobre escrita literária e criação estética na Trilogia da mão, de Mário Cláudio* (2008), poderíamos dizer ter encontrado o desejado caminho que propomos pesquisar, vinculado ao seu projeto *Do Barroco ao Neobarroco: configurações da ficção portuguesa contemporânea*, que tem como objetivo principal evidenciar, em algumas produções da ficção portuguesa contemporânea, a permanência de traços formais e temáticos da estética barroca.

Nossa pesquisa pretende identificar no romance em estudo um recaimento<sup>4</sup> da arte que marcou o século XVII, e que representou a ambiguidade, o dualismo e o conflito de um homem que perdera as certezas da razão, vítima das sucessivas guerras e dos conflitos religiosos instaurados pela Reforma e pela Contrarreforma, vítima também do Absolutismo Monárquico, que buscava dominá-lo pelos jogos de aparência, representados, principalmente, pelo teatro barroco. Naquele contexto conturbado, “tudo e todos se apresentavam como cobertos por máscaras, exibindo uma fictícia e mutável identidade.” (CALVÃO, 2008b, p. 1). Na verdade, o mundo e a existência eram percebidos como aparência e, dessa concepção, nos interessa ressaltar de que maneira ela se transmitia para a escrita dos poetas do século XVII, não somente como meio de expressá-la – em seus temas e em seus recursos –, como também, transformando o próprio texto em uma construção feita de aparências, que se realiza entre a realidade e a sua recriação estética. Diferentemente do que se pensava sobre o Barroco antes do seu resgate como uma estética valorizada e de características próprias, como, por exemplo, identificamos no fundamental estudo de Heinrich Wölflin<sup>5</sup>, sabe-se, hoje, que os escritores daquele período tinham a “consciência do estatuto de artefato da sua produção, em um sentido oposto à concepção clássica, defensora de uma exata reprodução do real na realização

---

parte os livros antigos) e da destruição dessa cultura: ele frui a consistência do seu **ego** (é o seu prazer) e procura a sua perda (é a sua fruição).” (BARTHES, 1997, p. 49, grifos do autor)

<sup>4</sup> Usamos o termo recaimento segundo o escritor Severo Sarduy: “recaimento: causalidade acrónica. Isomorfia não contígua, ou consequência de uma coisa que não se verificou ainda, semelhança com algo que de momento não existe.” (1989, epígrafe)

<sup>5</sup> *Renascimento e Barroco* (1888).

artística. Daí, talvez, a sua concepção lúdica do texto.” (CALVÃO, 2008b, p. 2). Neste sentido, evidenciaremos na narrativa de Mário Cláudio a mesma prática barroca que se fundamenta no jogo de enganos em que os discursos se estruturam, em especial a técnica do teatro dentro do teatro, neste caso, do texto dentro do texto.

Já o título *As Batalhas do Caia* indicia a natureza lúdica desta narrativa que, aparentemente, pretende ser apenas o relato biográfico de Eça de Queirós, da maturidade à morte, período em que o escritor projetara um romance denominado *A Batalha do Caia* que narraria a catastrófica invasão de Portugal pela Espanha através da histórica fronteira do rio Caia. Jogando com o real e o imaginário, Mário Cláudio possibilita que Eça, como personagem, escreva o seu texto, dentro do texto de sua biografia. De um romance de fato nunca levado a termo pelo consagrado autor de *Os Maias*, chegamos a uma configuração textual, em que o Eça que se apresenta constrói-se sobre a aparência do que teria sido o Eça histórico, possibilidade criada na escrita, pela qual também se concretiza o imaginado romance.

Dessa forma, observando ora as máscaras que se alternam entre autor/narrador/personagem, com a inquietante troca de posições entre orquestradores e orquestrados; ora o minucioso detalhamento dos hábitos do escritor biografado, que revelam junto a uma possível atestação documental a insuspeitada subjetividade do texto; ou ainda, a composição da narrativa por fragmentos que se unem como um mosaico, em que tempos e espaços se alternam, atravessados pelo melancólico discurso da morte, destacaremos, no romance de Mário Cláudio, a mesma intenção da arte como artefato que marcou o Barroco.

No primeiro capítulo de nosso estudo, trazendo algumas reflexões sobre o contexto de crise contemporânea, que apresenta inúmeros pontos de contato com aquele que testemunhou o Barroco, destacaremos de que maneira esses dois momentos distantes historicamente se aproximam pelo sentimento de uma mesma incerteza e instabilidade que transformam a arte em expressão crítica e dramática. Para maior clareza de nossa proposição, contaremos com o minucioso estudo do historiador José António Maravall em *A Cultura do Barroco* (1997). Mais especificamente, nossa pesquisa estará centrada na linha de argumentação teórica de Omar Calabrese em *A Idade Neobarroca* (1987). Segundo Calabrese, temos que é possível destacar a repetição de alguns traços que marcam a nossa mentalidade, o “nosso gosto” (CALABRESE, 1987, p. 10) - um gosto confuso, fragmentado e indecifrável -, que ele analisará, tomando como objetos de estudo algumas manifestações culturais, como, por exemplo, a literatura, a filosofia, as ciências, as artes, os meios de comunicação social, etc.

Ele afirma que existe uma espécie de parentesco entre muitos fenômenos culturais de hoje, optando por denominar “neobarrocas” essas marcas estéticas predominantes, tendo em vista suas similitudes com o Barroco: “o Neobarroco encontra-se na procura de formas – e na sua valorização -, em que assistimos à perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada em troca da instabilidade, da polidimensionalidade, da mutabilidade.” (CALABRESE, 1987, p. 10). Com a finalidade de identificar formas subjacentes que permitem as comparações dos diferentes fenômenos, presidindo ao seu sistema interno de relações, Calabrese procurou ilustrar com método “o gosto do nosso tempo”, estabelecendo “conexões improváveis” a cada capítulo de seu livro<sup>6</sup>.

Ainda como parte do primeiro capítulo, e a fim de entendermos a construção da narrativa de Mário Cláudio, discorreremos sobre o mote e fragmento de seu jogo textual: o conto *A Catástrofe*, de Eça de Queirós, publicação póstuma de 1925 que, de fato, não passaria de um primeiro esboço do projeto de romance *A Batalha do Caia*. Para tal, contamos com as *Correspondências* (2000) de Eça de Queirós, no sentido de atestarmos o diálogo que o texto contemporâneo estabelece com as cartas do escritor ao seu grande amigo, Ramalho Ortigão, sobre a ideia do livro. Nossa análise se complementarará com uma abordagem sobre o jogo propriamente dito, *As Batalhas do Caia*, e sobre o escritor Mário Cláudio e sua obra. Neste sentido, integram a presente dissertação os estudos críticos de Maria Theresa Abelha Alves, Eduardo Lourenço, Dalva Calvão, entre outros, sobre a obra de Mário Cláudio; os textos de Beatriz Berrini, Carlos Reis, João Medina, Maria Filomena Mónica, Mónica Figueiredo, sobre a obra de Eça de Queirós; assim como, os textos de António José Saraiva e Eduardo Prado Coelho, dentre aqueles de importante relevo crítico sobre a literatura portuguesa.

No segundo capítulo do presente trabalho, coadunando com a análise de Calabrese, buscaremos explicitar n’*As Batalhas do Caia*, alguns dos elementos que ele analisa, como, por exemplo, o emprego do pormenor e do fragmento, assim como a prática citacional e sua perversão, utilizadas para questionar as verdades e confundir os limites entre o real e o imaginário. Com esse objetivo, primeiro discorreremos sobre as abordagens teóricas do lúdico, com Affonso Ávila, e do Neobarroco, com Omar Calabrese, entre outros estudiosos,

---

<sup>6</sup> “Chegamos agora ao fundamento deste livro, que não só é a ambição de encontrar o gosto do nosso tempo, mas também a de o *ilustrar com método*. Isto é tão verdade que o tema dos capítulos é articulado segundo um critério. Os títulos respeitam todos quer a um conceito formal do ‘neobarroco’, quer a uma palavra de ordem científica. A razão disto é simples: o conceito formal em questão é análogo a uma teoria física ou matemática. Mas não por uma veneta do autor, e sim porque a escolha de descrever a forma dos fenômenos culturais corresponde à natureza das teorias chamadas a capítulo. Elas são todas, de fato, teorias que se referem a um critério espacial. São todas teorias que não só se ‘assemelham’ àqueles conceitos formais, mas também são capazes de os explicar. Deste modo, atingimos um segundo objetivo: as nossas explicações resultam coerentes e metódicas.” (CALABRESE, 1987, p. 11)



para, em seguida, evidenciá-las no texto de Mário Cláudio, com a discussão de alguns elementos estruturais de sua elaboração, como, por exemplo, a polifonia e o dialogismo, com respaldo na obra consagrada de Mikhail Bakhtin, *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2010), que expõe as teses do romance polifônico, da dialogia, de uma inovadora concepção dos gêneros literários e de sua transformação na obra de Dostoiévski, sintetizada por Bakhtin, como um grande diálogo. Nessa construção do universo polifônico do romance que é a obra dostoiévskiana, interessa-nos, sobremaneira, a função do autor. Nela, o autor não somente participa do diálogo, como é também o seu grande organizador. A liberdade e a independência das personagens serão sempre relativas, “e nunca se situam fora do plano do autor, que, sendo ‘a consciência das consciências’, promove-as como estratégia de construção dos seus romances, em que as vozes múltiplas dão o tom de toda a sua arquitetura.” (BAKHTIN, 2010, p. X). Por sua vez, em seu enfoque da escrita como um exercício da intertextualidade, será trazido a lume Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (1979), bem como, Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico* (2008) e Umberto Eco em *Pós escrito a “O Nome da Rosa”* (1985), entre outros importantes teóricos e pensadores, no intuito ainda de evidenciar a transgressão do relato biográfico como parte de uma estratégia que apresenta as marcas barrocas.

Outro ponto que ressalta no romance de Mário Cláudio é o discurso da morte, que lança sobre o texto suas sombras de luto e melancolia. Muito característico do Barroco, esse tema foi utilizado, em especial, por seu principal meio de expressão - o teatro -, que se apropriou das configurações da morte como conteúdo e estrutura de uma significação alegórica, no sentido de dizer uma coisa pretendendo significar outra, de acordo com Benjamin em seu minucioso e complexo estudo *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984). Desse modo, no terceiro capítulo desta dissertação, tomaremos a tese benjaminiana como texto de apoio à nossa proposição de ressaltar a insistente presença dos elementos da morte na narrativa d’*As Batalhas do Caia* e na ficção do romance *A Batalha do Caia*, identificando esse procedimento com aquele do teatro barroco. Em ambos os textos, é como se somente através de uma linguagem entremeada pela morte fosse possível ao autor revelar a realidade, revelando, em contrapartida, uma ambiguidade, uma vez que a realidade contida em sua escrita não passa de “aparência e jogo”, ou, permitindo-nos uma brincadeira com as palavras, talvez fosse melhor se disséssemos que sua escrita não passa de um “jogo de aparências”. E mais, a dimensão lúdica que se estende do texto da biografia de Eça ao texto da sua ficção, transparece ainda na especular deterioração que se estabelece entre a invasão do corpo da

personagem pela doença silenciosa e a invasão devastadora de seu país natal no texto de seu imaginado romance. Neste sentido, ressaltamos a escrita alegórica de Mário Cláudio que permite ao texto ressignificar o pensamento crítico de Eça de Queirós, visando despertar da inércia um Portugal que um século depois ainda parece se deixar ficar indiferente ao seu destino. Além disso, ultrapassando as marcas da morte do corpo do escritor e da soberania de um país, destacamos ainda uma outra concepção da morte no texto, revelada como uma experiência necessária para o escritor contemporâneo exercer sua criação literária, assim como, expressão do “afastamento do autor”, fundamental ao jogo da escrita, que abordaremos recorrendo aos pensamentos de Maurice Blanchot e Roland Barthes.

Em resumo, com base na recusa dos “modelos totalitários e fechados”<sup>7</sup> que marca a contemporaneidade, dentro de uma visão de mundo onde é reconhecida a relativização e “tudo passa a funcionar como um jogo”, analisaremos no romance *As Batalhas do Caia*, de um escritor do século XX-XXI, a utilização de formas inerentes a uma estética nascida da crise do século XVII.

---

<sup>7</sup> “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 construídas a partir de um centro orientador. Ao contrário, dentro desta visão de mundo, é reconhecida a permanente oscilação, a ausência de um centro, a relativização, e tudo passa então a funcionar como um jogo, em que os lugares não marcados garantem a inevitável e desejada imprevisibilidade dos resultados.” (CALVÃO, 2008, p. 62)

## 2 REGRAS PARA UM JOGO NEOBARROCO: CAMINHOS DE UMA ESTÉTICA E DE UMA NARRATIVA

Que é a vida? Um frenesi,  
 Que é a vida? Uma ilusão,  
 uma sombra, uma ficção;  
 o maior bem é tristonho,  
 porque toda a vida é sonho,  
 e os sonhos, sonhos são.

(CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 73)

Iniciamos nosso estudo com os versos de Calderón de La Barca em *A vida é sonho*<sup>8</sup>. Reconhecido poeta do século XVII, Calderón teve sua figura e obra transformadas em modelo do que então se supunha o século XVII e a cultura ibérica no tempo da política católica da Casa de Áustria e da violenta intervenção contrarreformista nos domínios europeus e ultramarinos da dinastia imperial. Suas peças foram consideradas como “manifestação de contradições de sua época, donde espelhamentos e supostas indefinições entre o imaginado e o real foram interpretados como consequências ou impressões poéticas de uma época que, vendo desmoronar suas bases, pecava por isso mesmo pelo exagero.” (LIMA e VALLE, 2007, p. 12). Somente no século XX, a crítica literária destacou o seu valor, certamente, a partir do reconhecimento do próprio Barroco como valor estético. Como depreendemos da fala de Segismundo, protagonista da comédia de Calderón, a vida pode ser sonho, mas os sonhos não o deixam de ser. O teatro, como o sonho, encenava ações imaginadas, que apareciam para o público, relacionadas ao mundo vivido como necessidade e verossimilhança: “Mais importante, tanto o sonho como o teatro, usados como *exemplum*, deviam alertar os seus homens acerca dos enganos do mundo vivido, pois, ao fim, também ele não é senão uma

---

<sup>8</sup> Do espanhol *La vida es sueño*. Peça estreada em 1635 e publicada no ano seguinte na primeira parte de *Las comedias de don Pedro Calderón de la Barca*.

profusão de imagens sem sentido e fingidas.” (LIMA E VALLE, 2007, p. 16). Era evidenciado para a audiência que o visto e o imaginado se confundem, não sendo possível distingui-los.

Direcionando-nos para o tópico dos enganos e dos jogos inerentes tanto à arte quanto à vida, que marcaram o Barroco do século XVII, analisamos seus principais elementos no sentido de ressaltar suas similitudes com os elementos que permeiam a mentalidade e a estética contemporânea que, tendo em vista essas aproximações, e em consonância com o pensamento de importantes teóricos, optamos por identificar como *neobarroca*.

## 2.1 A etiqueta “Neobarroco”: uma mentalidade e uma estética

Mas existirá, e qual será ele, o gosto predominante deste nosso tempo, aparentemente tão confuso, fragmentado, indecifrável? Creio tê-lo encontrado, e também proponho para ele um nome, o do *neobarroco*.

(CALABRESE, 1987, p. 10)

No sentido de ilustrarmos o gosto predominante de nosso tempo que, segundo Omar Calabrese, identificamos como Neobarroco, primeiramente, trouxemos uma breve reflexão sobre os caminhos da modernidade. De acordo com Sigmund Bauman<sup>9</sup>, em *Modernidade e Ambivalência*, podemos identificar a existência moderna na medida em que esta se bifurca em ordem e caos, sendo o caos, “o outro da ordem”, ou seja, pura negatividade: a indefinibilidade, a incoerência, a incapacidade de decidir, a ambivalência. Bauman discorre que um depende sua existência do outro, isto é, a positividade da ordem só existe, necessariamente, com a negatividade do caos, e complementa: “a existência moderna é tanto acoçada quanto instigada à ação impaciente pela consciência moderna; e a consciência moderna é a suspeita ou percepção da inconclusividade da ordem existente.” (BAUMAN,

---

<sup>9</sup>Ressaltamos que as reflexões de Bauman foram trazidas a fim de melhor visualizarmos os caminhos da mentalidade atual: “Chamo de ‘modernidade’ um período histórico que começou na Europa Ocidental no século XVII com uma série de transformações sócio-estruturais e intelectuais profundas e atingiu uma maturidade primeiramente como projeto cultural, com o avanço do Iluminismo e depois como forma de vida socialmente consumada, com o desenvolvimento da sociedade industrial (capitalista e, mais tarde também a comunista). Portanto *modernidade*, da forma como emprego o termo, de modo algum é idêntica à *modernismo*. Este é uma tendência intelectual (filosófica, literária, artística) que – com origem remontável a muitos eventos intelectuais específicos da era precedente – alcançou sua força integral no início deste século e que em retrospecto pode ser vista (por analogia com o Iluminismo) como um “projeto” *de pós-modernidade* ou um estágio preliminar da condição pós-moderna. Com o modernismo, a modernidade voltou o olhar sobre si mesma e tentou atingir a visão clara e a autopercepção que por fim revelariam sua impossibilidade, assim pavimentando o caminho para a reavaliação pós-moderna.” (BAUMAN, 1999, p. 300, grifos do autor)

1999, p. 16). Essa consciência seria movida pelo sentimento de inadequação e, mais ainda, pela inviabilidade de um projeto ordenador que busca eliminar a ambivalência. Ou seja, a consciência moderna “torna a ação irrefreável por sempre desmascarar de novo a sua ineficácia” (BAUMAN, 1999, p. 16), o que conduz a uma relação de *amor-ódio* [grifos do autor] entre a existência moderna e a cultura moderna, na verdade, uma complementaridade que nasce da oposição. Bauman concluirá que “a história da modernidade deriva seu dinamismo excepcional e sem precedentes da velocidade com que descarta sucessivas versões de harmonia” (ibid., p. 17) e, por essa razão, pode ser vista como a história do *progresso*, como a *história natural* (grifos do autor) da humanidade:

A modernidade é o que é – uma obsessiva marcha adiante – não porque sempre queira mais, mas porque nunca consegue o bastante; não porque se torne mais ambiciosa e aventureira, mas porque suas aventuras são mais amargas e suas ambições frustradas. A marcha deve seguir adiante porque qualquer ponto de chegada não passa de uma estação temporária. Nenhum lugar é privilegiado, nenhum melhor do que outro, como também a partir de nenhum lugar o horizonte é mais próximo do que de qualquer outro. É por isso que a agitação e a perturbação são vividas como uma marcha em frente; [...] trata-se de resíduos queimados e fuligem de chamas extintas que marcam as trajetórias do progresso. (BAUMAN, 1999, p. 18)

No século XX, o preço a pagar pela desenfreada “marcha em frente” empreendida pelo progresso parece ter sido extremamente alto: duas grandes e arrasadoras guerras mundiais, episódios como o holocausto que aterrorizou os judeus, a temida guerra fria entre Estados Unidos e União Soviética, os conflitos e massacres na África e no Oriente Médio, o terrorismo que ainda assombra as nações e a luta contra o narcotráfico são alguns dos fatos que, entre muitos outros não mencionados, marcaram profundamente a humanidade neste período, gerando a melancolia e o luto pela morte de nossas utopias. Bauman, citando Walter Benjamin (*Illuminations*, 1979, p. 260), discorre que “a tormenta impele os caminhantes de forma irresistível para o futuro ao qual dão as costas, enquanto a pilha de detritos diante deles cresce até os céus. ‘A essa tormenta chamamos progresso’.” (BAUMAN, 1999, p. 18). Em resumo, deixamos de olhar para o passado com o necessário olhar crítico do presente, permitindo que as ruínas da História se amontoem em nosso caminhar e à nossa frente. Após a derrocada do sonho do socialismo, restou ao homem contemporâneo o consolo alienante de um capitalismo globalizante e dominador que afasta os horrores da História pela manipulação de um jogo de aparências, como no absolutismo do Barroco. Exemplificando, Sérgio Paulo

Rouanet se referiu, com ironia, à invasão do Iraque pelos Estados Unidos, relacionando suas estratégias e seus protagonistas com aqueles do teatro barroco:

O Príncipe de hoje é o Presidente Bush, líder democrático dentro dos Estados Unidos, e tirano com relação ao resto do mundo, disposto a salvar dos cataclismas da história toda a população do mundo, estendendo-lhe os benefícios da *pax americana*. Diga-se aliás que Bush revelou notável compreensão dos mecanismos psicológicos usados pelo Barroco para reduzir as massas ao estupor quando batizou sua guerra de operação *awe and chock*, pavor e choque. De certo modo, sua guerra foi um espetáculo semelhante ao teatro jesuítico, a que não faltavam nem os anjos, representados pelas tropas anglo-americanas, nem os diabos, com toda uma gama infernal que ia desde o grande Satã em pessoa, Saddam Hussein, até os diabos menores, como os países da ‘velha Europa’ que se recusaram a apoiar a agressão anglo-americana. (ROUANET, 2003, p. 10)

Sob outro viés, as incríveis descobertas na área da medicina e da tecnologia deixaram sem fôlego aqueles que puderam testemunhar o transcorrer do século. Os jovens de hoje mal conseguem se imaginar utilizando uma máquina de datilografar ou assistindo a filmes em preto e branco, para eles, sem encanto e sem definição. Sentadas diante do mundo fascinante do computador e da comunicação pela internet, crescem isoladas em suas “bolhas de interesse”, cabendo aos pais e educadores a função de transmitir culturalmente as raízes primitivas que ligam o homem ao seu ambiente, ao planeta, aos astros, aos seus semelhantes, enfim, ao passado. Infelizmente, não temos tempo. A velocidade das comunicações tornou a passagem do tempo extremamente volátil. É preciso aproveitá-lo ao máximo de acordo com os distorcidos valores que nos são inculcados por um sistema econômico, no qual, somos avaliados pelos bens que possuímos, e nossas relações são priorizadas com base em interesses pessoais e em divisões de classe, ou seja, relações baseadas no poder econômico como sinônimo de felicidade, dentro de uma cultura extremamente massiva.

Porque entendemos ser possível estabelecer comparações entre o nosso século e o século XVII, torna-se esclarecedor para nossa exposição, neste ponto, trazermos o contexto sócio-histórico do Barroco, de acordo com o pensamento de José António Maravall. Segundo Guilherme Gomes Jr., no prefácio de *A Cultura do Barroco* (1997, p. 24), Maravall é considerado um “historiador das mentalidades”, que “tem sempre no horizonte de suas investigações a questão do Estado”, vista como uma construção simbólica que, na época barroca, foi instrumento do poder absoluto do Rei, instaurando os mecanismos de persuasão e de violência que marcaram a história social na Europa. De nacionalidade espanhola, Maravall se interessa especialmente pela sua terra natal, um dos lugares onde a arte barroca teve grande

esplendor. A cultura do Barroco, na visão do historiador, estaria direcionada à manutenção das camadas daquela sociedade. Representando a reação de uma classe cuja base estava no campo, era, porém, uma cultura de abrangência urbana que visava atingir a massa de indivíduos que compunham as novas cidades. As transformações numa ordem social e política que concentrava na figura do Rei poderes justificados divinamente conviviam, naquele século, com o estado de crise que assombrava a Europa, em consequência de quatro pestes, da decadência econômica e das inúmeras guerras, principalmente a assoladora guerra dos Trinta Anos, sem esquecermos o conflito que se estabeleceu no homem daquela época sob a influência da Reforma protestante e da Contrarreforma católica.

De acordo com Maravall, o Barroco foi “a primeira cultura que se serviu de recursos de ação massiva” (1997, p. 26). A ostentação foi, com certeza, o principal desses recursos, visando assombrar o povo diante da grandeza que resplandecia do luxo exibido pelos ricos e poderosos. O novo teatro, com seus artifícios cênicos inovadores, além das festas barrocas, com sua extravagância ostentatória, em que o cortejo e a procissão transformavam penitência em comemoração, atenderam aos anseios das camadas urbanas pelo surpreendente e pelo maravilhoso. Em suas pesquisas, ele destaca:

A economia em crise, as alterações monetárias, a insegurança do crédito, as guerras econômicas e, ainda, o fortalecimento da propriedade agrária senhorial e o crescente empobrecimento das massas criam um sentimento de ameaça e de instabilidade na vida social e pessoal, dominado por forças de imposição repressora que estão na base da gesticulação dramática do homem barroco e que nos permitem denominá-lo desse modo. (MARAVALL, 1997, p. 45)

Para o estudioso, o Barroco é, portanto, “um conceito de época, que se estende, em princípio, a todas as manifestações integradas na cultura da mesma.” (ibid.), ou seja, um conceito que se estende à teologia, à pintura, à arquitetura, à música, à física, à economia, à política, etc., dentro de um mesmo estado social que abrangeu as sociedades do Ocidente Europeu. Além disso, mesmo que estudiosos como Wölfflin tenham insistido nos aspectos formais do Barroco, não descartaram sua relação com as circunstâncias históricas, como, por exemplo, a Contrarreforma da Igreja, com o fortalecimento da autoridade papal e a expansão da Companhia de Jesus. Logo, segundo Maravall, para o entendimento dessa cultura é necessário considerar os fatores estilísticos e ideológicos como parte integrante de uma dada situação histórica, de profunda crise social. Vistos separadamente, “é possível que esses

elementos se repitam no tempo, ocorram em séculos muito distantes” (MARAVALL, 1997, p. 49), sem formar, entretanto, uma realidade única.

Na reorganização absolutista do século XVII houve um intencional fortalecimento da nobreza, que arrastou consigo os enriquecidos, e uma perda de força da burguesia. Os ricos de todo o tipo atuavam de forma daninha para a sociedade em geral, como, por exemplo, manipulando monopolisticamente o preço dos cereais, de acordo com o momento em que se encontrava o pequeno produtor e provocando a falência daqueles que não conseguiam resistir, comprando suas propriedades a preços irrisórios, o que acabava por acarretar sua ruína e o abandono do campo, com a consequente “entrada contínua na cidade de uma massa de indigentes”, e a necessidade “de atender à contenção de possíveis perturbações que essas novas condições de crescimento urbano iam produzindo.” (ibid., p. 85). Desse modo, muitos aspectos da cultura do Barroco podem ser explicados no plano social pelo aumento do poder senhorial.

Naquela ordem ameaçada, para além dos meios dominadores de repressão física, eram utilizados os recursos de atração, de persuasão, de compromisso com o sistema, em suma, uma cultura que subjugassem essa massa comum e mais numerosa, mantendo o quadro social existente. Quanto a isso, relata Maravall: “da comédia lopesca à novela de Mateo Alemán, aos quadros de santas de Zurbarán etc. – vem a ser um drama estamental: a gesticulante submissão do indivíduo à moldura da ordem social.” (1997, p. 89). As forças que dominavam, entretanto, não anulavam totalmente aquelas liberadoras da existência individual que se revelavam, de certa maneira, deformadas pelo necessário enquadramento a uma moldura autoritária. Esse conflito produziu uma cultura de expressão dramática que marcou o Barroco. Houve, neste sentido, uma ampla difusão de temas que ressaltam o egoísmo, a malignidade e a depravação dos homens. Os espetáculos sangrentos eram estimulados pelos dominantes para conservar atemorizadas as pessoas, logrando o seu domínio com mais eficácia. Exacerbou-se, assim, o interesse pela morte. É a consciência da efemeridade da vida que transtorna as sociedades contempladoras do outono medieval que - mais aguda no Barroco - torna-se tema de uma experiência que afeta cada um em particular. Consequentemente, naquele mundo de enganos em que os homens se tornaram espectadores e atores de um espetáculo lutuoso, a vida se configurou em uma teia de meras aparências - como revelado pela voz do atormentado Príncipe nos versos de Calderón: “Que é a vida? Um frenesi, / Que é a vida? Uma ilusão, / uma sombra, uma ficção.” (CALDERÓN DE LA BARCA, 2007, p. 73).



Outra ideia também muito importante na cosmovisão barroca é o “tempo” e sua passagem, expondo a fugacidade da vida transformada em ruínas pela inexorabilidade do destino. O desenrolar do tempo está ainda relacionado à mobilidade e mutabilidade, pois, se as coisas estão sujeitas às mudanças e ao movimento, são na verdade meros enganos que conduzem, por sua vez, à antinomia entre realidade e imaginação, apontando verdades através de máscaras que se apresentam de acordo com os diferentes ângulos de visão, ou seja, de acordo com a perspectiva da qual se olha. A perspectiva se apresenta “como maneira de a realidade oferecer-se aos olhos do artista [...], pela qual o mundo se revela e é captado pela pintura barroca. E isso que dizemos da pintura é válido para todo tipo de visão: para a arte e para o pensamento.” (MARAVALL, 1997, p. 311)

Na Contemporaneidade, o homem se deixa cada vez mais submeter ao domínio de uma mentalidade que tem como força motriz o ganho de capital e a ambição máxima daqueles que estão no poder. O Absolutismo do Barroco parece ter hoje o aparente nome de Democracia. Com esse jogo ilusório, temos uma idêntica apropriação das individualidades através de imagens espetaculosas. Os poderes constituídos usam, para isso, seu veículo mais popular, a televisão, sem omitirmos a acessibilidade crescente à internet, o que nos faz pensar no teatro barroco, utilizado, no século XVII, como meio fundamental de manipulação das massas. Hoje, absolutamente tudo é espetacularizado, quer se trate de uma guerra, da doença de um artista famoso, de um menino morto pela violência da cidade ou de um *reality show*. Um ente querido cruelmente assassinado é logo estampado nas camisas dos familiares expostos pelos telejornais. É a época do voyeurismo extremo, em que todos querem expor seus dramas pessoais, assim como viver uma verdadeira *catarse* através dos dramas de outrem.

Como não pensar então no tema barroco do *theatrum mundi* – do mundo como aparência – confundindo os limites entre o imaginário e o real? Em nosso tempo, só as imagens parecem ser reais. Assim como o código visual foi predominante no Barroco, sem dúvida, somos, de forma enfática, uma civilização bombardeada pelas imagens. Em seu ensaio sobre o barroco ontem e hoje (2003, p. 7), Rouanet acrescenta: “Como no Barroco, as imagens substituem os conceitos, exercem um efeito ao mesmo tempo afrodisíaco e hipnótico, que excitam os sentidos e anestesiavam o pensamento crítico”. Na verdade, os efeitos especiais empregados em determinados filmes, como, por exemplo, os de ficção científica, ultrapassam o mero registro da visão e abraçam a acústica e o sensorial, a um nível tal, que os atores parecem descer para as salas de projeção enquanto que os espectadores se transportam para a

tela. Segundo Rouanet, Deleuze já se referira a uma tendência barroca de romper os limites entre as diferentes artes:

Observou-se que o Barroco muitas vezes restringia a pintura e a relegava a retábulos, mas é porque a pintura sai de sua moldura e se realiza na escultura de mármore policrômico; e a escultura se ultrapassa e se realiza na arquitetura; e a arquitetura por sua vez encontra na fachada uma moldura, e essa moldura se despende do interior e se relaciona com o entorno de modo a realizar a arquitetura no urbanismo. (DELEUZE apud ROUANET, 2003, p. 7)

Coube a Umberto Eco, ainda em 1962, identificar na obra barroca um exemplo premonitor da estrutura de arte do nosso tempo, que ele identificou como *Opera Aperta*<sup>10</sup>, com destaque para suas infinitas perspectivas, estimulante de novas direções de leitura:

Num rápido esboço histórico encontramos um aspecto evidente de ‘abertura’ (na moderna acepção do termo) na ‘forma aberta’ barroca. Nesta, nega-se justamente a definição estática e inequívoca da forma clássica renascentista, do espaço desenvolvido em torno de um eixo central, delimitado por linhas simétricas e ângulos fechados, convergentes para o centro, de modo a sugerir mais uma ideia de eternidade ‘essencial’ do que de movimento. A forma barroca, pelo contrário, é dinâmica, tende para uma indeterminação de efeito (com o seu jogo de cheios e vazios, de luz e de obscuridade, com as suas curvas, as suas quebras, os ângulos nas inclinações mais diversas), e sugere uma progressiva dilatação do espaço; a procura do movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas barrocas não permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas induzam o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação. Se a espiritualidade barroca é encarada como a primeira manifestação da cultura e da sensibilidade modernas, é porque nela o homem se subtrai, pela primeira vez, ao costume do canônico (garantido pela ordem cósmica e pela estabilidade das essências) e se defronta, na arte como na ciência, com um mundo em movimento que exige dele atos de invenção. (ECO, 2005, p. 44).

Certamente, queremos aqui evidenciar os inúmeros pontos de contato que nos levam a crer ser “neobarroca” a designação que melhor se adéqua a uma mentalidade tão dualística quanto à que percebemos no Barroco. Vivemos hoje o eterno conflito de um desejo de espiritualidade sem deixar de lado o ganho proporcionado pelo progresso tecnológico. Vivemos a antinomia entre a rejeição e a submissão a um capitalismo que exclui aqueles que não participam do seu jogo. Queremos viver plenamente nossa imanência, como cidadãos de um mundo secularizado, mas não podemos resignar-nos à perda definitiva da transcendência.

---

<sup>10</sup> *Opera Aberta*.

Como no Barroco, nossa cultura associa fé e dúvida, a esperança de construir um mundo humano e a suspeita de que a salvação não é desse mundo. Temos a ilusão de que podemos atender aos dois pólos, porém, “sabemos que é uma reconciliação fraudulenta, e que nossa subjetividade está irremediavelmente fraturada” (ROUANET, 2003, p. 11). Rouanet esclarece que estamos experimentando uma segunda vaga de globalização, sob certos aspectos, comparável a que se deu nos séculos XVI e XVII:

O substrato de ambas foi um movimento de mundialização do capitalismo, com a diferença de que se tratava no primeiro caso do capitalismo mercantil, relativamente inibido em sua difusão por uma doutrina mercantilista que compartimentalizava os mercados e aplicava controles protecionistas, e no segundo caso, de um capitalismo pós-nacional e neoliberal que segue, sem inibições, a tendência globalizadora intrínseca ao capitalismo. (ROUANET, 2003, pp. 10-11).

O conceito de Neobarroco tem sido abordado em diferentes perspectivas, e possíveis confusões, ao longo do século XX. Continuação do Barroco, retomada do Barroco, permanência do Barroco, Barroco moderno, em resumo, discussões que apenas se iniciam em concomitância com as muitas que se teceram e se tecem ainda sobre o termo Pós-moderno. Como revalorização e redescoberta da arte do século XVII, não podemos deixar de concordar com Benito Pelegrin ao se referir à existência de uma relação intelectual entre Barroco histórico e Neobarroco contemporâneo, resultante da nova teorização, que, no século XX, resgatou a cultura do Barroco do século XVII (PELEGRIN apud RUSSO, 2009, p. 59). O prefixo neo, muito mais do que fazer alusão a um novo Barroco reside “na estreita correspondência que este mantém com a sua própria raiz ‘barroco’ e, sobretudo, com a evolução conceitual que lhe foi destinada, ao longo dos últimos anos.” (RUSSO, 2009, p. 58). Admitindo-se a possibilidade de existir um “Barroco moderno”, tem-se analisado a revisitação do Barroco nos diferentes âmbitos da arte, como, por exemplo, na pintura, arquitetura, cinema, música, literatura, e até mesmo na moda. A introdução do termo Neobarroco parece ter sido feita, presumivelmente, através da arquitetura, e se difundiu para a música e para a literatura, em função da correspondência entre essas linguagens:

A estrutura ‘contrapontística’ de um Bach, indisciplinador da estaticidade musical harmônica, e a estrutura cromática seis-setecentista que revolve a harmonia do edifício, é *pendant* daquela comparação entre o ‘atonalismo arquitetônico’ dos edifícios neobarrocos atuais e a revolução musical que vai de Wagner a Hindemith, até a dodecafonia de Schönberg. A crítica insistiu muito nesta preocupação relativamente ao passado, no fascínio perante a sua

história, reparou nas diferentes tentativas, por parte da música moderna, de a reescrever.” (RUSSO, 2009, p. 62)

O pensamento de Deleuze, contido em *A Dobra: Leibniz e o Barroco*, por outro lado, ilumina a passagem conceitual do Barroco, enquanto “modo operatório histórico”, a Neobarroco, enquanto “prática semiótica contemporânea” que cita o passado, traduzindo-o, transfigurando-o: “O barroco remete não a uma essência, mas, sobretudo, a uma função operatória, a um traço. [...] O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito.” (DELEUZE, 2005, p. 13). Ele acrescenta que, para pretendermos manter a identidade do Barroco, é preciso mostrar que a dobra barroca “conhece uma liberação sem limites, cujas condições são determináveis. As dobras parecem deixar seus suportes, tecido, granito e nuvem para entrar em um concurso infinito, como *O Cristo no Jardim das Oliveiras*, de El Greco.” (ibid., pp. 65-66). Há dobras que não são barrocas, como, por exemplo, as dobras de Uccello, porque permanecem limitadas em estruturas geométricas inflexíveis. Ao mencionar ainda que, na tela *O Batismo de Cristo*, “a contra-dobra da barriga da perna e do joelho, esta como inversão daquela, dá à perna uma ondulação infinita” (ibid., p. 66), Deleuze destaca serem esses os traços operatórios que devem dar conta da especificidade do Barroco e da possibilidade de estendê-lo para fora dos seus limites históricos. Acredita ainda que a solução barroca para as dissonâncias e desacordos de sua época, como uma última tentativa de reconstruir a razão, “já não é praticável nos nossos dias, no ‘caosmos’ do nosso tempo; será o advento do Neobarroco, de um verdadeiro Novo Barroco” (apud RUSSO, 2009, p. 64), que permitirá pensar o universo barroco:

Confrontado ao poder das dissonâncias, descobre uma florescência de acordos/acordes extraordinários, longínquos, que se resolvem num mundo escolhido, mesmo que ao preço da condenação. Virá o neoBarroco com seu desfraldar de séries divergentes no mesmo mundo, com sua irrupção de impossibilidades na mesma cena [...] A harmonia, por sua vez, atravessa uma crise em proveito de um cromatismo ampliado, em proveito de uma emancipação da dissonância ou de acordos/acordes não-resolvidos, não-reportados a uma tonalidade. (DELEUZE, 2005, p. 141)

Desafio à compreensão do caráter de nossa época, o conceito de Neobarroco traz consigo amplas discussões epistemológicas e artísticas. Longe de conseguirmos evidenciá-las em todos os seus elementos, embasamos com outras leituras o caminho que propomos defender, ou seja, a percepção de uma estética contemporânea que apresenta os traços de época (forma e conteúdo) do Barroco, numa concepção que rompe os limites históricos.

A denominação por meio de meras etiquetas dos diferentes períodos na história da arte acaba por simplificá-los ao extremo, tornando-os abstratos, e não auxiliam em absoluto na compreensão dos diferentes momentos históricos, quando vistos em suas confrontações de fenômenos distintos, conflitantes, ou até mesmo incomensuráveis e incomparáveis entre si. Não deixa de ser verdade, entretanto, “que os fenômenos se constituem em ‘séries’, ou por ‘famílias’, devido a pertinências recíprocas.” (CALABRESE, 1987, p. 16), ou seja, em cada período existe uma predominância de ideias que acabam por defini-lo. Em *A Idade Neobarroca*, Omar Calabrese compara a cultura a um sistema biológico, enfatizando, com isso, que em cada nível de articulação, teríamos, macroscópica ou microscopicamente, os mesmos traços, sendo que estes apresentariam também subconjuntos ou subsistemas em competição, entre os quais, “alguns revelam-se dominantes ou mais emergentes do que outros, outros são derrotas.” (ibid., p. 17).

Foucault, segundo discorre Calabrese, defendeu que a nossa época, de maneira similar ao século XVII, apresenta uma mudança de mentalidades tão radical que se pode falar de um corte em relação ao passado, com isso, “derrubando um dos princípios da historiografia tradicional, ou seja, a causalidade entendida como relação necessária entre um antes e um depois.” (ibid., p. 18). Mediando o pensamento foucaultiano, Omar Calabrese destaca a existência de mentalidades ou caracteres de época, “reconhecíveis enquanto redes de relações entre objetos culturais”, ou seja, reconhecíveis enquanto uma visão de mundo – “estilo de pensamento e de vida que se porá em conflito mais ou menos produtivo com outros.” (ibid., p. 19). Com base nessas reflexões, o crítico italiano explicita o critério para a análise das recorrências que permitem definir os “caracteres de época”<sup>11</sup>, para isso, tomando objetos culturais muito díspares entre si, tais como obras literárias, artísticas, musicais, arquitetônicas, ou então, o cinema e a televisão, e ainda, teorias científicas e filosóficas, considerando tais objetos enquanto fenômenos de comunicação dotados de uma forma ou estrutura subjacente - princípio de organização abstrato dos fenômenos. Sua ideia consiste em “encontrar certas formas profundas como caracteres comuns a objetos, ainda que díspares e sem aparente relação causal entre si.” (ibid., p. 22). Por outras palavras, considerando textos provenientes de âmbitos muito diversos, Calabrese analisa uma “recaída” de algumas estruturas subjacentes de uns sobre os outros. Como dissemos, o termo recaimento foi retirado do escritor cubano

---

<sup>11</sup> “Falou-se insistentemente de ‘gosto’ e de ‘formas’. É melhor esclarecer, então, precisamente por causa das hipóteses de partida, no fundo orientadas para a pesquisa de um ‘carácter de época’ **substancialmente estético**, o ponto fundamental da nossa pesquisa não só é descrever as **formas**, como também compreender quais **os tipos de julgamento de valores que eles provocam na sociedade**.” (CALABRESE, 1987, p. 23, grifos nossos).

Severo Sarduy<sup>12</sup>, quando, em seu estudo sobre o Barroco como uma “visão de mundo”, relacionou ciência e arte, identificando que a mesma estrutura elíptica descoberta por Kepler para as órbitas dos planetas, pode ser identificada na base da obra poética de Góngora, nos quadros de Caravaggio, ou na arquitetura de Borromini. Com isso, Calabrese acredita que fenômenos análogos podem apresentar-se em qualquer período, considerando-se sua definição como “um traço de época” (CALABRESE, 1987, p. 22), com as devidas ressalvas em relação à ordem de causa e efeito, ou seja, a ciência como causa e a arte como efeito, podendo o inverso ser verdadeiro, em seu ponto de vista. Desse modo, não importa definir o antes e o depois, que se estenderiam em uma espiral de conexões recíprocas.

Em seu estudo do Barroco, Severo Sarduy o evidencia muito mais como uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem do que como um período específico da história da cultura. Barroco quase se torna uma categoria do espírito em oposição ao Clássico, podendo, assim, existir em qualquer época da civilização. Calabrese procura traduzir a ideia de Sarduy em outro sentido, buscando demonstrar que existem formas subjacentes aos fenômenos culturais e que consistem no seu andamento estrutural, procurando demonstrar, inclusive, “que tais formas coexistem, conflitualmente, com outras de diferente natureza e estabilidade interna” (ibid., p. 28), atribuindo assim ao Barroco o valor de uma certa morfologia em competição com aquela do Clássico. Vistos como categorias da forma (da expressão ou do conteúdo), qualquer fenômeno seria, dessa maneira, ou Clássico ou Barroco, o que se estenderia à época ou *episteme* que vissem a emergência de um ou de outro.

Fugindo aos equívocos que ainda se constroem em torno do termo “Pós-Moderno”, Omar Calabrese acaba por propor uma nova etiqueta para alguns objetos culturais de nossa época, que seria a de “Neobarroco”. Sua tese geral é de “que muitos importantes fenômenos de cultura do nosso tempo são marcas de uma ‘forma’ interna específica que pode trazer à mente o Barroco.” (ibid., p. 27). Neste sentido, o prefixo “neo” estaria ligado à ideia de retorno, ou melhor, de reciclagem de um período específico do passado, não se tratando em absoluto de uma retomada daquele período.

Se pensarmos numa concepção de modernidade já não utópica, mas sim melancólica, como foi definida por Walter Benjamin, “o retorno do Barroco não seria mais do que um retorno da consciência melancólica depois do insucesso das grandes narrações utópicas da primeira modernidade.” (RUSSO, 2009, p. 71). Rouanet afirma ainda que “a nossa arte está para a do modernismo (e sob certos aspectos, a do pós-modernismo) como a arte barroca

---

<sup>12</sup> Cf. Introdução, p. 12.

estava para a do classicismo renascentista.” (2003, p. 8), o que nos faz retomar o pensamento de Calabrese:

Clássico e Barroco admitir-se-ão como constantes formais, e aceitar-se-á igualmente a sua predominância muito mais num período do que noutro. O princípio da sua reversibilidade será pelo contrário, rejeitado. A história, na realidade, não demonstra – senão à custa de um exagero – a alternância das duas constantes (como pretendem precisamente Wölfflin e Focillon). E ainda menos permite que se estabeleça – senão às vezes à custa de fantasias sem motivo – que o clássico seja um momento de perfeição de um sistema cultural e o barroco o seu correlativo momento degenerado. (CALABRESE, 1987, pp. 28-29)

Ressaltamos que essa introdução a uma concepção neobarroca da arte contemporânea se fez necessária para que avançássemos no estudo da obra de Mário Cláudio, que ora analisamos, de acordo com uma investigação que busca evidenciar neste romance os elementos de um jogo narrativo que identificamos com esse pensamento.

## **2.2 A *Catástrofe*, de Eça de Queirós: mote e fragmento de um jogo**

E todavia parecia ter chegado o dia terrível em que podiam desaparecer da Europa as pequenas nacionalidades!...

(QUEIRÓS, 1966, p. 228)

Para melhor explicitar o jogo narrativo construído por Mário Cláudio em *As Batalhas do Caia*, primeiramente, mencionaremos as cartas que Eça trocou com seu grande amigo, Ramalho Ortigão, sobre a ideia de um livro que pretendia chocar o país, pois que mexia com os brios históricos dos portugueses e trazia à tona a ameaça de uma Espanha invasora, o que fazia parte de uma memória histórica secular. Na carta datada de Newcastle, 10 de novembro de 1878, impregnada de certa ironia mordaz, percebemos que, ao imaginar tal invasão, Eça pretendia, mais uma vez, “exercitar sua crítica em relação à sociedade portuguesa da época” (CALVÃO, 1998, p. 7):

Concebi o livro, uma tarde, em casa de uma senhora, estando só com ela; ela tocava ao piano a gavotte favorita de Marie Antoinette - e eu, ao pé do lume acariciava um cão. De repente, sem motivo, sem provocação - lembrou-me, ou antes flamejou-me, através da ideia todo esse livro tal qual o descrevo: singular, não? Fiquei aterrado: supus ser um bom pressentimento, ou uma visão. Depois a minha segunda exclamação mental foi esta: - Que escândalo

no País! Você conhece-me e está daí a ver que me despedi da senhora, e vim para casa lançar o esboço do escândalo para o País. E simplesmente o que eu quero fazer é dar um grande choque eléctrico ao enorme porco adormecido (refiro-me à Pátria). Você dirá: - Qual choque! Oh, ingénuo! O porco dorme: podes-lhe dar quantos choques quiseres, com livros, que o porco há-de dormir. O destino mantém-no na sonolência, e murmura-lhe: Dorme, dorme, meu porco! Perfeitamente: mas eu estou-lhe a dizer o que pretendo fazer - e não o que o País fará: naturalmente, continuará a dormir: veremos. (QUEIRÓS, 2000, p. 128)

Na mesma carta, ele menciona ainda sua intenção de que Ramalho intermediasse junto a Andrade Corvo, então Ministro dos Negócios Estrangeiros, a publicação do romance, esclarecendo: “e aí vai *ma pensée intime* – é que a ideia publicada ou inédita é um capital; esse capital tenho direito a ele: que me venha do Chardron<sup>13</sup> (ou do público, melhor) pela publicação, ou que me venha do Governo pela proibição.” (QUEIRÓS, 2000, p. 130). Em outra carta ao amigo, datada de 28 de novembro de 1878, percebemos que Eça se defende com certa mágoa da resposta de Ramalho, que teria recusado seu pedido com veemência, acusando-o, inclusive, de uma *chantage*:

Ora a *Batalha do Caia*, sendo a narração de um suposto fato histórico, não pode ser considerada uma difamação, nem ser brandida em ameaça como tal à face de um ministro: V. mesmo não pode dizer-me em consciência que um tal livro constitua uma difamação: logo para ser *chantage* falta-lhe o primeiro elemento. (QUEIRÓS, 2000, p. 131)

O escritor, entretanto, não concretizaria seu projeto, nem tampouco, obteria qualquer vantagem financeira. Mas, por que, afinal, um romance baseado num suposto fato histórico poderia trazer tão catastróficas consequências? Eça esclarece em sua carta que “o livro (sendo útil como um meio de mostrar ao país as consequências de prolongar uma tão horrorosa condição de abaixamento) – é, por um lado inoportuno, por outro um ataque de folha em folha à vizinha Espanha: e serve portanto apenas para criar irritação.” (ibid., p. 130). Trazendo a reflexão sobre a situação de inércia da Pátria, o que sempre o incomodou, o escritor retoma ainda o tema da unificação ibérica, assunto em voga antes mesmo da Geração de 70 (FIGUEIREDO, 2007, p. 261). Não acreditamos, porém, que fosse este o foco de Eça, mesmo que a questão também seja tratada em outros textos queirosianos, tais como, *A Capital* (1925), *Os Maias* (1888) e as crônicas conhecidas como *Distrito de Évora* (1867), mas, sim, uma necessidade crítica em relação à política portuguesa, como também, “porque a própria colectividade se deixou amodorrar e cair no cepticismo, no desdém pelas ideias, na

<sup>13</sup> Ernesto Chardron: principal editor das obras de Eça de Queirós.



indiferença ante a novidade, em vez de se exercitar, pelo trabalho, pela crença e pela força da alma, em criar um país forte, digno, respeitado, industrial, inteligente e culto.” (MEDINA, 1980, p. 32).

Em 1925, dois manuscritos - escritos a lápis e sem correção – “numa inspiração vertiginosa” (QUEIRÓS, 1966, p. 5), *O Conde D’Abranhos* e *A Catástrofe*, foram reunidos e publicados pelo filho mais velho de Eça de Queirós - primeiro editor dos inéditos do pai. Na introdução deste livro, ele fala sobre a importância dos manuscritos pelo que eles apresentam de espontâneo e inesperado, mesmo que tendo sido apenas esboçados pelo autor, sem as já conhecidas revisões que Eça fazia com rigor em suas obras: “e o papel, todo aproveitado, sem aquela larga margem branca que meu pai costumava deixar nos seus manuscritos, para as emendas futuras, dá bem a impressão de apontamento rápido, de coisa provisória, incompleta, de rascunho.” (ibid., p. 6). À novela bem-humorada de *O Conde D’Abranhos*, encontrada junto aos papéis de Ramalho Ortigão, uniu-se um pequeno conto de tom profético, supostamente esquecido no fundo de uma gaveta, e que seria “o primeiro pensamento de um romance estranho que devia ter por título *A Batalha do Caia*” (ibid., p. 18) – livro cuja ideia é relatada nas cartas já mencionadas que Eça trocou com Ramalho -, e que tomou forma quando o escritor se encontrava no exercício de sua função de cônsul na Inglaterra, em 1878. Seu filho acrescenta que o conto seria pouco mais do que um plano inicial do livro, amplificado. As folhas manuscritas<sup>14</sup> continham a súplica de um romance que narrava a devastadora e humilhante ocupação de Portugal por uma potência estrangeira, que não é nomeada, a não ser como “o inimigo”, e que logo deduziremos, pelas veladas referências, se tratar da Espanha. O conto terá um narrador também não nomeado, que mora defronte do Arsenal, na esquina do largo do Pelourinho. De lá, era possível avistar, a cada entreabrir da janela, a sentinela estrangeira: “Cada passada que ela dá com a sua dura sola, cai-me com um eco lúgubre na alma e no seu monótono passeio, de guarita a guarita, dá-me a sensação de que nunca deixará de haver, sobre a terra portuguesa, uma sentinela estrangeira.” (ibid., p. 226).

A primeira parte do texto é dominada pelo pessimismo. Fala de uma atmosfera intolerável que circula nas praças e casas e “deposita na alma uma tristeza contínua, obsecante.” (ibid., p. 224). Fala também da sentinela inimiga que exprime a superioridade de tipo e raça em contraponto à sonolência lúgubre, à falta de decisão, à indiferença cínica, ao relaxamento da vontade do soldado português, numa metáfora que se estenderia a todo o País,

---

<sup>14</sup> Os manuscritos foram recolhidos por Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro (1989, p. 207-208), sob a indicação “Manuscrito número 232”.

como causa manifesta da catastrófica invasão: “E nas mulheres, nos homens, havia como que um abatimento invencível, na aceitação muda da derrota futura, na passividade inerte das almas fracas...” (QUEIRÓS, 1966, p. 229). Haverá um salto no tempo - não explicado pelo narrador - e, um dia, apesar da permanência da invasão estrangeira e de todo o derrotismo, Lisboa ressuscitará: “Esta cidade, hoje, parece outra. Já não é aquela multidão abatida e fúnebre, apinhada no Rossio, nas vésperas da catástrofe. Hoje, vê-se nas atitudes, nos modos, uma decisão.” (ibid., p. 239). Segundo Maria Filomena Mónica, “era assim que Eça gostaria de ter visto a capital reagir.” (2001, p. 360)

Entretanto, o conto mais emocionante do que provoca o desejado escândalo, provavelmente guardado para o romance que não vingou. Em *A Catástrofe*, embora se evidencie a condição de subalternidade portuguesa no contexto de uma Europa pós-industrial e francamente capitalista, o final “clama por um tom esperançoso, ao apontar o patriotismo como a salvação nacional, valorizando tudo aquilo que tradicionalmente representaria a pátria.” (FIGUEIREDO, 2007, p. 262). Essa esperança será representada pela nova geração, através da qual, o escritor parece expurgar os pecados dos seus contemporâneos:

E acostumo-os [aos filhos] a amar a Pátria, em vez de a desprezarem, como nós fizemos outrora. Como me lembro! Íamos para os cafés, para o Grémio, traçar a perna e, entre duas fumaças, dizer indolentemente: - Isto é uma choldra! Isto está perdido! Isto está aqui, está nas mãos dos outros!...Em lugar de nos esforçarmos por salvar “isto”, pedíamos mais conhaque e partíamos para o lupanar. Ah! Geração covarde, foste bem castigada!...Mas agora esta geração nova é doutra gente. Esta já não diz que “isto” está perdido: cala-se e espera, se não está animada, está concentrada...(QUEIRÓS, 1966, p. 240)

Cabe ressaltar que existem muitas discussões sobre a escrita de *A Catástrofe*. Mesmo que Guerra da Cal entenda que o manuscrito foi totalmente escrito por Eça (MÓNICA, 2001, p. 361), acreditamos que a publicação póstuma possa conter certa modalização do discurso original pelo seu editor<sup>15</sup>. Tais suspeitas derivam das diferenças entre a escrita do conto e as

---

<sup>15</sup> Referência aos manuscritos de Eça publicados postumamente, tais como, *A Capital*, *O Conde de Abranhos*, *Alves & Cia*, como também, *A Catástrofe*: “Os equívocos que afectaram a publicação dos manuscritos inéditos deveram-se, forçoso é dizê-lo, em parte considerável aos próprios herdeiros do romancista, cuja responsabilidade não é menor pelo facto de tais equívocos terem sido adornados por uma atitude de prudência preambular. Evoque-se a este propósito a carta de José Maria [...]: nela, o filho do escritor, anunciando a decisão de publicar inéditos, chama a atenção, em termos que nos parecem deliberadamente ambíguos, para a precaridade dos manuscritos a editar. [...] José Maria acentua com especial ênfase, no caso d’*O Conde d’Abranhos* e do conto *A Catástrofe* que o acompanha, a sua condição primordial e textualmente muito precária. [...]” Para Carlos Reis, intrigantemente, “as dificuldades de leitura que o manuscrito apresentava, as lacunas que nele se verificavam, nada fez recuar o editor.”(REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário, 1989, pp. 33-37)

marcas estilísticas já conhecidas do autor: “Acostumados à ironia, à virulência, ao pessimismo do escritor, estranhamos a forma, poderíamos dizer, algo simplória, com que se propõe a resolução dos conflitos em *A Catástrofe*.” (CALVÃO, 1998, p. 1).

Mesmo em sua simplicidade dentro do contexto da reconhecida escrita de Eça de Queirós, serviu o pequeno texto de mote para um romance maior, não por acaso intitulado *As Batalhas do Caia*. Em sua narrativa, Mário Cláudio retoma as cartas de Eça e fatos de sua vida, mas, fundamentalmente, recupera palavras, personagens, cenários e situações criadas pelo escritor naquele conto publicado postumamente. Antes de nos perguntarmos sobre o que teria levado o escritor contemporâneo a retomar o malogrado projeto do escritor oitocentista, destacamos sua declaração:

Um dia, tendo regressado das bolanhas da Guiné, deitado num divã de Londres, coberto por um daqueles panos do Paquistão que se compravam nas lojas de *King's Road*, folheava o rascunho, chamado *A Catástrofe*, do projectado romance, jamais concluído, mas que acompanhara o escritor ao longo da sua existência, e ao qual conferira ele o título provisório de *A Batalha do Caia*. Fosse por efeito do denominado stress de guerra, fosse por outros e mais especiosos motivos, chorei como nunca chorara diante de um papel impresso, e jurei tomar, se a fortuna a tanto me ajudasse, o relato do dito plano de ficção, coisa que acabaria por vir a concretizar *tant bien* que mal, e engendrei uma história verossímil, é claro que baptizada de *As Batalhas do Caia*. (CLÁUDIO, 2000, pp. 9-10)

Já em uma entrevista anterior, logo após a publicação de seu livro, Mário Cláudio revelara que as lágrimas que havia derramado diante do texto de *A Catástrofe* não eram, de forma alguma, lágrimas patrióticas, mas sim: “era o sentir que o País estava ainda em estado de invasão. Invasão da hipocrisia, da maldade, da mesquinhez dos políticos” (CLÁUDIO, 1996, p. 15), numa referência ao estado de agonia em que Portugal ainda permanecia, o que, em sua opinião, já se desenhava desde Alcácer-Quibir, segundo declarou ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Com esse sentimento, a esperança que permeia as últimas linhas do conto de Eça se ausentará da narrativa pretensamente concretizada no romance de Mário Cláudio, apontando para uma atualização do pensamento do escritor oitocentista.

### 2.3 As Batalhas do Caia: a tentação biográfica e o jogo narrativo

Quando vejo uma figura biografável, sinto que, de alguma forma, essa figura me chamou. É mais uma possessão de uma figura que exige que eu a biografue do que propriamente uma busca minha.

(Mário Cláudio)<sup>16</sup>

Em nossa epígrafe, a fala do escritor Mário Cláudio, na ocasião em que recebeu o Prêmio Pessoa (o mais importante em Portugal no campo da criação artística e da investigação científica), em 2004, nos remete justamente à “tentação biográfica”<sup>17</sup> como marca de sua narrativa, isto é, ao fascínio que sente o autor pela biografia como principal veículo para exprimir a elaboração lúdica de sua obra. Inserindo-se na produção literária de seu país a partir da sintomática publicação, em 1974, de *Um Verão Assim*, a obra de Mário Cláudio compartilha a tradição da literatura autocrítica, optando o escritor por um texto reflexivo e questionador. Suas narrativas, impregnadas por uma linguagem intensamente poética, estabelecem a vulnerabilidade dos gêneros no que se refere à quebra dos modelos tradicionais. Dessa maneira, o escritor transforma seus textos em espaços para questões pertinentes às possibilidades de representação da escrita - onde se diluem os limites entre o real e o imaginário -, manifestando assim sua atitude interrogativa desde o experimentalismo dos livros iniciais até a metalinguagem e a intertextualidade de várias obras posteriores.

É importante destacarmos o instigante diálogo que o autor tece entre a literatura e outras artes, num amplo exercício intertextual que, “além de buscar frequentemente a confluência, na palavra escrita, das marcas de outras formas artísticas, indaga sobre o que de comum parece atravessar ou sustentar qualquer criação estética.” (CALVÃO, 2008, p. 28). Este diálogo entre a literatura e outras artes pode ser observado em algumas de suas principais obras, tais como os romances nos quais são apresentadas as biografias dos artistas portugueses, o pintor futurista Amadeo de Souza-Cardoso, a violoncelista Guilhermina Suggia e a ceramista Rosa Ramalha, respectivamente, o consagrado *Amadeo*, de 1984, *Guilhermina*, de 1986, e *Rosa*, de 1988, que foram reunidos posteriormente na *Trilogia da Mão* (1993). Nestes textos, “onde a escrita encontra outras escritas, onde as paisagens e

<sup>16</sup> Entrevista concedida à Anabela Mota Ribeiro. Disponível em: <<http://www.selecoes.pt/>>. Acesso em 01/02/2012.

<sup>17</sup> Referência feita pelo júri que atribuiu o Prêmio Pessoa a Mário Cláudio, em 2004, segundo consta da entrevista à *Revista Seleções do Reader's Digest* (Portugal).

cenários encontram, plasticamente, outros quadros, onde o som encontra outras músicas, [...] o escritor persegue uma alquímica correspondência das artes”, como afirma Maria Theresa Abelha Alves, (1993, pp. 213-214).

Neste percurso ficcional, Mário Cláudio, em *Gêmeos*, de 2004, retoma a biografia do pintor espanhol Goya, concebida pelas linhas da ficção, e expande o diálogo da literatura com a pintura, apresentando, mais uma vez, a diluição da dimensão histórica e documental diante da construção imaginária, como marca predominante dos seus relatos biográficos. Neste sentido, os relatos são elaborados a partir de uma biografia factual e preexistente, à qual se junta a sua reinvenção, que, por sua vez, vai ao encontro daquela existente, resultando daí uma sedimentação progressiva, conforme declarou o escritor em entrevista<sup>18</sup>.

Evidenciamos essas narrativas e, principalmente, *Camilo Broca* (2006) e *Boa Noite, Senhor Soares* (2008) - em que o diálogo se dá com a literatura propriamente dita -, por seguirem de perto o desenho traçado pelo romance *As Batalhas do Caia* (1995), que elegemos para objeto de nosso estudo, uma vez que reiteram a principal estratégia narrativa do autor, ao recuperar ficcionalmente parte das vidas de dois outros consagrados escritores portugueses, a saber, Camilo Castelo Branco e Fernando Pessoa (através de seu heterônimo Bernardo Soares), transitando entre a escrita biográfica e a criação ficcional, a reflexão estética e a recuperação de épocas e espaços do universo português. No romance *Camilo Broca* temos o mundo da ficção de Camilo Castelo Branco tecido junto às linhas da recomposição de sua ascendência e de sua própria existência,

na renovada prática de uma intertextualidade provocadora que confirma a consciência autoral do caráter dialógico do texto literário, intensificado pelo dialogismo interno da narrativa, construído a partir das ambiguidades que configuram não apenas o desenho das personagens, mas a própria organização do relato. (CALVÃO, 2008, p. 39)

Já em *Boa noite, Senhor Soares*, Fernando Pessoa é revisitado, a partir do olhar de um dos jovens funcionários da firma em que trabalhava o heterônimo pessoano, narrador do *Livro do Desassossego*. Através de uma espécie de jogo especular, há um desdobramento da ficção do poeta na ficção do escritor, com destaque para a inventividade da escrita literária, território no qual convivem referências e citações com fingimentos e enganos. Neste diálogo com

---

<sup>18</sup>Entrevista concedida à Anabela Mota Ribeiro. Disponível em: <<http://www.seleccoes.pt/m%C3%A1rio-cl%C3%A1udio-%C2%ABo-desafio-seria-inventar-uma-autobiografia>>. Acesso em 01/02/2012.

Bernardo Soares, Mário Cláudio, assim como Fernando Pessoa, concebe a arte como fingimento.

Na narrativa d'*As Batalhas do Caia*, nos deparamos com a recriada biografia do escritor Eça de Queirós, na qual, Mário Cláudio retoma o anunciado – e aqui já mencionado – romance nunca de fato levado a termo pelo autor do século XIX, *A Batalha do Caia*, de que o conto *A Catástrofe*, deixado em manuscrito pelo escritor, como vimos, seria um primeiro ensaio. Através do jogo ficcional, o autor contemporâneo permite que Eça, transformado em personagem, possa escrever sua planejada obra, através da biografia que resgata a maturidade, a doença e a morte do escritor, no período em que exerceu as funções de diplomata na Inglaterra e na França. Neste consciente pastiche<sup>19</sup> de aparente homenagem aos noventa e cinco anos da morte de Eça e cento e cinquenta de seu nascimento, temos, na verdade, uma complexa obra, que dialoga com a literatura, propriamente dita, discutindo, inclusive o fazer literário. Avesso a uma escrita acomodada, o autor nos presenteia com um texto de forma instigante - ostensivamente lúdico -, tecido como um mosaico de fragmentos aparentemente aleatório, mas que descobrimos calculado por seu arquiteto. Mônica Figueiredo expressa sua reação diante da estratégia discursiva do autor:

A escrita de Mário Cláudio devora. É impossível não perder o fôlego diante de seus longos parágrafos, que revelam um raro domínio estilístico, firmado na erudição do vocabulário e na criação de imagens que transformam o discurso ficcional num exercício plástico que, mais do que dizer, sugere. Estamos diante do uso impreciso do discurso, onde nada é exatamente aquilo que parece ser e até a totalidade fica sujeita à condição de fragmento. (FIGUEIREDO, 2007, p. 260)

Como exposto, para além das marcas estilísticas de sua escrita – de tirar o fôlego, temos na obra em foco o uso impreciso do discurso marioclaudiano, que envolve o jogo entre

---

<sup>19</sup> Cf. E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia - *pastiche*: “Permitindo nomear uma prática que é bastante anterior à criação do termo (note-se que a imitação dos clássicos era já recomendada por Quintiliano e por toda a tradição retórica), o *pastiche literário*, em termos genéricos, refere-se a obras artísticas criadas pela reunião e colagem de trabalhos pré-existentes. Imitação afectada do estilo de um ou mais autores, o pastiche, forma claramente derivativa, põe a tónica na manipulação de linguagens, contrapondo diversos registos e níveis de língua com finalidade paródica ou simplesmente estética e lúdica. Deliberadamente cultivado por inúmeros autores, o pastiche afirma-se como a escrita “à maneira de”. Faz uso de processos como a adaptação (modificação de material artístico de género para género e de uma forma para outra distinta), a apropriação (o empréstimo deliberado), o bricolage (a criação a partir de fontes e modelos heterogéneos) e a montagem”. [...]“Quanto à sua relação com o texto-fonte, o pastiche reveste-se de um carácter ambivalente, ao aproximar-se da paródia e da sátira, realizando-se num misto de homenagem, sublimando textos antecedentes por forma a mostrar a força e o prestígio da tradição canónica, e de provocação, subvertendo textos antecessores, uma forma de desqualificar o sistema e código vigentes. Consubstancia-se frequentemente num exercício capaz de estimular a actividade imaginativa, numa prática lúdica e formadora. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=357&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=357&Itemid=2)>.

o real e o imaginário da biografia e da escrita de Eça de Queirós como estratégia narrativa escolhida pelo autor. Ao mesmo tempo em que nos apresenta um texto biográfico que oscila entre o vivido e o inventado, dentro deste, a partir de determinado momento, é retomado pela personagem-escritor o desejado livro sobre a hipotética invasão de Portugal através da fronteira delimitada pelo rio Caia. Dessa forma, a organização da narrativa se dá pelo encaixe<sup>20</sup> de dois textos que se alternam em diferentes vozes. A configuração do todo narrativo será, pois, modelada por fragmentos do conto póstumo, das cartas e dos dados biográficos de Eça de Queirós, reais e imaginados. Através de um intenso diálogo intertextual, Mário Cláudio re-inventa a vida do escritor oitocentista, re-inventando, inclusive, sua obra, com a escrita de um romance inexistente, ampliando, desse modo, “ideias que no conto ficaram tolhidas, desenvolvendo, em detalhes, a análise do comportamento do povo e do país que fora apenas esboçada pelo autor de *A Catástrofe*” (CALVÃO, 1998, p. 2), e apontando, neste sentido, para um diálogo maior com o pensamento de Eça de Queirós. Daí, talvez, o plural do título de *As Batalhas do Caia*, como a indicar que o projeto de Eça pode ser repensado em outro contexto – o do Portugal do final do século XX, desta feita, sob o olhar do escritor contemporâneo. No segundo capítulo, discutiremos essa pluralidade que, a nosso ver, envolveria, principalmente, a especular relação entre autor/narrador/personagem.

No que se refere ao relato da vida de Eça de Queirós, propriamente dito, chama-nos a atenção o apuro em recuperar passagens e cenários que garantem a veracidade da biografia. Esta, acrescida à minuciosa amarração com datas históricas, dialoga, neste sentido, com a melhor tradição do gênero. Entretanto, diferente daquilo que a normatização preconiza, o princípio do relato não coincide com o nascimento do biografado, mas apresenta o escritor já em plena maturidade, recém-chegado à Inglaterra para exercer as funções de diplomata, como a destacar esse período da vida do escritor, em que, supostamente, teria escrito o imaginado romance. Somente a partir daí, será privilegiada a ordem cronológica, pela qual são apresentados diferentes momentos de sua trajetória, como o seu casamento com Emília Resende, a transferência para Paris, a mudança para a casa definitiva em Neuilly, a melancólica visita à propriedade herdada pela morte da sogra no Norte de Portugal, sem esquecermos as referências à doença do filho José Maria, à morte dos amigos Antero de

---

<sup>20</sup> Segundo Todorov: “O encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe.” (TODOROV, 1970, p. 126)

Quental e Oliveira Martins, chegando, finalmente, ao relato da enfermidade e morte do escritor. Há, na verdade, um especial cuidado com a precisão temporal, como a que retrata o momento da morte do escritor: “e pouco passa das três da tarde de dezasseis de Agosto de mil e novecentos, e o nosso amigo partiu.” (BC, p. 196). Completando o ciclo da vida relatada, a esses dados cronológicos se agregam ainda incursões ao passado, em que, pelas memórias da infância e juventude, são percorridos os caminhos de Póvoa de Varzim, Porto, Lisboa, Coimbra, Évora e Leiria:

E projecta-se num fundo de nevoeiros desdobrados, e cobre-o esse aroma dos limos e das algas da Póvoa de Varzim, quando de lés-a-lés o grito da roca atravessa a noite do aglomerado. E vão singrando as traineiras no mar plácido e oleoso, e lembram as primas uma que bateu nos rochedos, e os cadáveres que deram à praia, esfarrapados e descompostos [...] e colocam-lhe à frente um caderno para que aprenda a grafar o nome que lhe puseram, José, José, José, José, José. (BC, p. 176)

E faz-se o Porto uma escola soturna, e revestem-se de musgo e de calíça as paredes das ruas, e ficam as roupas com o cheiro tenaz do suor e do giz. E desce-se uma calha que desemboca no Douro, e passam os marçanos que assobiam [...] Percorre ele os claros arruamentos da baixa lisboeta, pára na cavaqueira da <<Casa Havaneza>>, a fumar um cubano lento. [...] Beberica depois um bock à mesa de certo rapaz que quer publicar um livro de poemas. (BC, p. 177)

A narrativa, contudo, afasta as certezas de uma biografia dicionarizada. Estruturando-se entre a fidelidade ao factual a que nos referimos e o estatuto da ficcionalidade representado pelo detalhamento de cunho imaginário de gostos, gestos e hábitos do Eça-personagem, não podemos situá-la como pertencente ao gênero biográfico tradicional. Retomando o pensamento barthesiano, ressaltamos a importância desses pormenores:

Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão. (BARTHES, 1990, p. 12)

Essa estrutura permite que Mário Cláudio realize, enfim, o inimaginável: a escrita do romance nunca escrito pelo autor oitocentista, que toma forma por suas imaginadas mãos, às



quais o autor contemporâneo devolve a pena e as resmas “de papel Wattman” (BC, p. 32). Semelhante à experiência da própria morte, será no afastamento que experimenta pelo exercício literário que a personagem Eça de Queirós dará forma à ficção da invasão de Portugal, pela voz do narrador Policarpo<sup>21</sup> em *A Batalha do Caia*. A grafia *em itálico* alerta o leitor sobre uma mudança de plano narrativo, descrevendo imagens que percorrem os campos de combate, transformando a escrita numa pintura de cores fortes, que revela corpos dilacerados na composição de expressões contorcidas pela dor e pelo medo. À invasão estrangeira a resposta foi o silêncio deixado pela dizimação dos incrédulos soldados portugueses, numa clara referência ao despreparo de Portugal frente ao invasor.

Entretanto, no plano da biografia, o narrador relatará que Eça, indeciso ainda quanto à apreciação de seu texto e torturando-se entre classificá-lo de “obra menor a um primeiro relance desatento” ou “feito notável a mais detalhado exame dos seus objetivos”, concluirá “que essa escrita o liberta de uma sobreposição dos ascos nacionais”,

desses que desencadeiam as coveirentas carantonhas, marcadas por um par de olheiras, a sublinhar a mirada mortiça e o discurso que se atropela, os delirantes gestos e o sarro apegado aos fatos transpirados, tudo isso que caracteriza a abjecta figura da larga maioria dos políticos portugueses. (BC, p. 47).

Este pensamento parece se adequar à releitura pretendida pelo escritor contemporâneo. Na ficção de Mário Cláudio, o escritor d’*A Batalha do Caia* parece encontrar a liberdade da invasão de seu corpo ainda em vida. Essa liberdade será proporcionada por um exercício compulsivo que, suscitando sentimentos ambíguos de dor e prazer, resulta na escrita do texto literário.

Palavra e exercício da liberdade criativa traduzem uma narrativa re-inventada criticamente pelo autor de *As Batalhas do Caia*. Neste texto, a face menor da História – de declínio – é exposta através de uma reflexão sublinhada pela sutil ironia do narrador, cujo olhar se encontra encoberto pelas incertezas de um tempo permeado pelo luto. No decorrer do romance, predominará o discurso da morte, seja nas divagações de Eça ou nos seus delírios causados por estados febris, seja na invasão do corpo do escritor pela doença que insiste em se tornar um reflexo do que acontecia com o “corpo” invadido de Portugal no relato da imaginada batalha, especularmente atravessados pela experiência da ruína. Dessa forma, as dobras lúdicas da narrativa de Mário Cláudio revelam ainda uma batalha que se apresenta

---

<sup>21</sup> No livro de Mário Cláudio (BC, p. 41), o narrador do fictício romance de Eça é denominado Policarpo, e que seria o mesmo narrador do conto *A Catástrofe*.

duplicada e especular: a lenta agonia de Eça com a enfermidade, que se desenvolve paralelamente à lenta agonia de um país consumido pela dominação estrangeira.

### 3 AS BATALHAS DO CAIA: UMA NARRATIVA E SUAS MÁSCARAS

O autor mostra as cartas. Sozinha no meio da página, a epígrafe representa o livro – apresenta-se como seu senso ou contrasenso -, infere-o, resume-o.

(COMPAGNON, 2007, p. 121)

Segundo Antoine Compagnon, a epígrafe pode funcionar como “um símbolo (relação do texto com um outro texto, relação lógica, homológica)”, e como “um índice (relação do texto com um autor antigo, que desempenha o papel de protetor, a figura do doador, no canto do quadro).” (2007, p.120). Pensada como símbolo e como índice, segundo a definição de Compagnon, a epígrafe<sup>22</sup> do livro de Mário Cláudio atua como pequena peça-chave de um jogo que está apenas começando, pois, como vemos, com a continuidade da leitura, cresce a forte relação do texto do escritor contemporâneo com a escrita e com o pensamento crítico de Eça de Queirós. No diálogo que o autor d’*As Batalhas do Caia* estabelece com o autor d’*A Catástrofe*, reencontramos não somente referências a palavras, cenários e personagens criados por Eça, como também sua ironia e “o conhecido rigor de seu olhar sobre a realidade portuguesa, retomado, lucidamente, pelo escritor atual.” (CALVÃO, 1998, p. 2). Como já mencionamos, do pensamento de um escritor do século XIX e de uma obra não concretizada, Mário Cláudio tece, sempre de maneira inovadora, uma obra plularizada, no seio da qual, um Eça-personagem escreve um romance nunca escrito. Das ruínas de um desejo aos fragmentos do texto, temos um jogo que, biográfico e intertextual, levanta questionamentos quanto à sua construção, ao estatuto do autor, à relativização dos gêneros e à fluidez entre a realidade e a ficção.

---

<sup>22</sup> “Tudo tende à ruína num país de ruínas”. A epígrafe d’*As Batalhas do Caia* é uma citação retirada d’*A Correspondência de Fradique Mendes* (2008, p. 128), de Eça de Queirós.

Essa configuração lúdica do romance de Mário Cláudio convida-nos a estabelecer algumas conexões entre os elementos presentes em sua construção narrativa e aqueles que identificamos na estética do Barroco histórico e do Neobarroco. Como se sabe, o conceito e a prática do jogo marcaram a arte do século XVII, apresentando características muito próximas daquelas que percebemos na arte contemporânea. No romance *As Batalhas do Caia* destacamos a forma biográfica e a intertextualidade como elementos fundamentais do jogo textual proposto por Mário Cláudio. No sentido de criar a ilusão do discurso, o escritor emprega as estratégias da pormenorização e da fragmentação, que atuam tanto no relato biográfico de Eça de Queirós, como, também, na ficção d'*A Batalha do Caia*. Como vimos, ao pensar o Neobarroco, Omar Calabrese identificou estes e outros elementos, sistematizando-os como categorias formais, analisadas dentro de um grande número de artistas contemporâneos e seus diferentes objetos. Através de seu estudo, procuramos embasar nossa pesquisa, no reconhecimento de uma concepção neobarroca para a escrita deste romance.

### 3.1 Barroco: o impulso para o jogo

O pintarem bem os dados, ou as cartas, não está na mão do jogador, mas se ele é sábio na arte, está na sua mão o usar bem do jogo.

(António Vieira)<sup>23</sup>

Como já evidenciamos, a obra de arte barroca trouxe um novo exercício de contemplação aos olhos acostumados a uma beleza clássica de formas definidas e inalteráveis. Seu volume ganhou contornos de profundidade cambiantes entre luz e sombra, desvelando a cada direção do olhar uma nova face. Da mesma forma que nas artes plásticas, na música e na arquitetura, também na criação literária encontramos uma mesma expressão de multivocidade e de diferentes direções de leitura. Segundo Ávila:

A linguagem barroca, quer a plástica ou a literária, na sua urgência comunicativa ou no estímulo puro à flexibilidade das estruturas, viria colocar-se sob o primado de três elementos fundamentais: o lúdico, a ênfase visual e o persuasório. E esses três elementos, convergindo na feição característica do estilo artístico, [...] acabariam mudando não só as regras do modo de formar do artista, porém mais significativamente as regras do ver e do sentir do próprio homem do período. O barroco já não representará então apenas um *estilo artístico*, mas uma sistematização de gosto que se reflete

<sup>23</sup> “Sermão Quinto a S. Francisco Xavier – Jogo”. VIEIRA apud ÁVILA, 1980, p. 17.

em todo um *estilo de vida*, um estilo portanto global de cultura e de época, para cuja síntese o lúdico poderá, sem o risco da especiosidade, ser tomado como categoria crítica. (ÁVILA, 1980, p. 22, grifos do autor)

Pensaremos então sobre o impulso para o jogo inerente à cultura humana, enquanto fato da fenomenologia do espírito humano, e que é peça-chave em nossa existência. Ávila relata que, para Schiller, “o incitamento ao jogo está na vida real, mas a razão, ao formar o seu ideal de beleza, dá forma também ao ideal do impulso lúdico”, ao que Benedito Nunes acrescenta que este deve ter sempre presente o homem, “pois para tudo sintetizarmos – assevera ele -, o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra e somente é homem pleno quando joga.” (NUNES, 1966, p. 79 apud ÁVILA, 1980, p. 24). Livre da suspeição que pairava sobre os jogos criativos, o artista moderno impõe a si próprio uma liberdade de criação permanente, submetendo as novas representações e transfigurações do real a um contínuo processo de questionamento.

Segundo relata Ávila, Johan Huizinga, em seu clássico ensaio de antropologia cultural<sup>24</sup>, aprofunda a análise do fenômeno do jogo, revelando que a imagem do *homo ludens* estaria sempre presente, na sua fatalidade metafísica e no seu reflexo, em toda a práxis, abrangendo, inclusive, o sistema de relações sancionado pelas sociedades humanas, em suas diferentes individualidades, mediante o que ele denominou “pacto lúdico”, ou seja, “a confluência natural e tácita, no ser social, dos impulsos individuais para o jogo.” (apud ÁVILA, 1980, p. 26). Ávila ressalta que não se trata aqui do jogo-entretenimento ou do jogo-comprazimento, mas de uma impulsão vital cada vez mais complexa que chega ao nível simbólico ou criativo. Tal impulsão vital ganha contornos especiais na época barroca:

O *pacto lúdico*, na sua natureza de epifenômeno de abrangência social, isto é, de cláusula estipulada e aceita das relações entre os homens, poderá explicar, assim, muito daquele mundo de invenção e fantasia criadora, daquele estilo peculiaríssimo de vida que foi o barroco. (ÁVILA, 1980, p. 27, grifos do autor)

Buscando concretizar o ideal de convivência lúdica com o receptor, seja ele um leitor, audiente ou contemplador da obra de arte, ou melhor, permitindo que a expectativa do fruidor se abra a novas possibilidades receptivas e que este alcance o estado de estesia, o artista mobilizará toda a inventividade e técnica, no sentido de intensificar a dimensão lúdica já inerente ao objeto artístico. De acordo ainda com a lição de Huizinga, as formas do Barroco,

<sup>24</sup> JOHAN HUIZINGA. *Homo ludens*. Trad. Eugenio Imaz. Buenos Aires, Emecé Editores, 1957.

mesmo representando o sagrado, continuam sendo formas deliberadamente estéticas: “A arte é assimilada de tal maneira pelo sistema, na sua organização religiosista e absolutista, que termina por adquirir nele uma função de estrutura e não apenas decorativa, mágica ou de fantasia.” (ÁVILA, 1980, p. 37). A vida barroca se exprimirá como êxtase festivo e agonicidade existencial, a um só nível, sempre “através de formas eminentemente artísticas, em cuja tessitura o jogo será tanto o móvel das virtualidades criativas, quanto o veículo liberador de potencialidades sociais reprimidas.” (ibid.). Sempre que se sentir pressionado por forças de conjuntura ideológica e social, o artista estará fatalmente tentado a uma espécie de rebelião através do jogo. Foi o que aconteceu no Barroco que evidenciou essa vertigem do lúdico, que pode ser considerada hoje, como assinalou Umberto Eco, como uma antecipação da obra de arte aberta. No Barroco, “vontade de arte” e “impulso lúdico” confluem, num mesmo incitamento criador, em toda a riqueza e diversidade de suas manifestações, para a concretização do que Ávila denomina “uma grande e vital *vontade estética de jogo*” (1980, p. 51, grifos do autor). Ele esclarece que:

A subjetividade do homem barroco, rechaçada – como já vimos – em seu projeto de exteriorização pelas forças coercitivas da historicidade, refluiu sobre si mesma e, na tentativa de encontrar qualquer modo de plenitude ainda que numa dimensão de interioridade, acelera a sua inteira disponibilidade de imaginação, liberando-se afinal em formas criativas impregnadas de jogo e fantasia. (ÁVILA, 1980, p. 51)

Na contemporaneidade percebemos uma mesma “vontade de jogo” expressa através da arte que, de maneira similar ao Barroco, alimenta e move o artista neobarroco, que impõe a si mesmo, como princípio, a necessidade de uma permanente liberdade no processo criativo. Através do jogo, como forma de viver essa liberdade, e cumprindo uma necessidade subjetiva de realização existencial, o artista submete à contínua indagação novas formas de representação ou transfiguração do real.

### 3.2 Biografia: uma máscara do jogo

Por ser uma prática solitária, a escrita é dificilmente observável e não precisa explicitar suas operações. Daí a atmosfera de mistério que a cerca e o cuidado arqueológico que se tem para reconstituir as diferentes fases da produção de um texto, reunindo com devoção os vestígios que dela restam ou indo entrevistar os escritores para saber como trabalham.

(LEJEUNE, 2008, p. 118)<sup>25</sup>

Como vimos, o romance de Mário Cláudio faz o relato biográfico de Eça de Queirós no período que se inicia com a sua chegada à Newcastle-on-Tyne, como diplomata, no último dia do ano de 1874<sup>26</sup>, até a sua morte prematura em 1900, período em que, além de escrever suas grandes obras *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* e *Os Maias*, também projetaria o romance *A Batalha do Caia*, cuja escrita somente se concretiza, como ficção, no decorrer do romance de Mário Cláudio. N'As *Batalhas do Caia*, a biografia de Eça é minuciosa no que se refere aos fatos importantes de sua vida, como por exemplo, o casamento com Emília Resende, em 1886, estando ele com quarenta anos, homem cosmopolita, célebre e vivido, e ela, com vinte e oito anos, jovem provinciana de família aristocrata<sup>27</sup>. Exercia nesta ocasião o cargo de diplomata em Bristol, de onde dirigiu à pretendente o pedido oficial, “e terá registado a carta que lhe anunciava a aceitação.” (BC, p. 70). Após o casamento,

sonha o nosso homem com a ocupação do consulado de Paris [...]. Francês do espírito se considerará ele, e não se poupará a esforços para obter o posto. [...] Ei-lo enfim estabelecido a partir de Outubro de mil oitocentos e oitenta e oito, munido das bagagens antigas e de um ou outro traste de Bristol, conservando o projecto da sua *Batalha do Caia* dobrado no fundo do gavetão. (BC, p. 72)

O ano de 1893 é referido para mostrar o escritor de mudança para Neuilly, com suas ruas e avenidas burguesamente regulares e onde “os meninos brincam sem medo, no passeio diante de casa” (BC, p. 73):

<sup>25</sup> Cf. Genèse du texte. *Littérature*, n. 28, dez. 1977; e RAMBURES, Jean-Louis de. *Comment travaillent les écrivains*. Paris: Flammarion, 1978.

<sup>26</sup> Conferir, por exemplo, MÓNICA, 2001, p. 145.

<sup>27</sup> Conferir, por exemplo, MÓNICA, 2001, p. 246.

Morar em tal zona equivale a uma estada fora de toda a caracterização nacional, entretecendo o fio dos dias numa campestre vilegiatura a que não falta o ar tonificante. Vêm os amigos aos domingos, e no Verão deve-se absolutamente almoçar no exterior, observando os pardais estouvados que, criaturas que também são das latitudes da liberdade, não mostram receio algum de se pôr a debicar as migalhas caídas da mesa. (BC, p. 74)

Com estes, e muitos outros elementos da vida de Eça de Queirós que são recuperados no romance de Mário Cláudio, podemos afirmar que há uma escrita biográfica no sentido mais tradicional do termo. No entanto, a esta escrita “documental” soma-se uma parte inventada, não somente a escrita do livro que Eça pensou em escrever, mas, também, as incursões subjetivas por sentimentos, impressões, pensamentos do escritor que dificilmente poderiam ter sido documentadas, como percebemos na composição do imaginário do escritor biografado:

Muito vagamente lhe atinge os ouvidos a barulheira dos meninos no andar de cima, permitindo-se um enorme rebuliço no quarto dos brinquedos [...] E concebe-os o nosso diplomata na companhia de engenhos de rodas [...] Quando aí os visita e se demora, recortando para eles uma figura que pode ser um papagaio ou um anjo, uma garota de touca ou um cesto de violetas, é com a tristeza ligeiramente aterrada dos adultos que repara nos objectos caricaturais da existência, dela despossuídos e prontos a representá-la. (BC, pp. 77-78)

Como na tessitura de um bordado, fato e ficção são entrelaçados fio a fio. O autor d’*As Batalhas do Caia* traz para a narrativa detalhes dos objetos que fizeram parte da escrita do biografado, como, por exemplo, a escrivanhinha, sobre cujo tampo, “escreve de pé o nosso José Maria [...], maneirismo que terá copiado de algum escritor gaulês da sua predilecção. É uma postura que lhe atrai a divertida simpatia dos admiradores, os quais nisso detectam um indício de excepcionalidade.” (BC, p. 31). Prossegue o narrador da biografia, numa linguagem que transmite certa subjetividade poética:

Empilham-se diante da sua figura as resmas de belo papel Wattman, material que não dispensa para os manuscritos, e sobre o qual chovem as pétalas dos lilases e das rosas que aprecia ter no vaso de porcelana de Cantão. Trata-se de um suporte perfeito, apto como nenhum a receber a escrita do nosso homem, exteriorizando esse grão sensualíssimo, e essa fibra encorpada, que solicitam o espírito da manualidade de que se faz o ofício que pratica. (BC, p. 32)

Junto ao papel Wattman, temos a pena que preenche “a superfície branca com palavras separadas por longos espaços, deixando largas margens no topo e no pé e em cada um dos



lados.” (BC, p. 32). Nem mesmo pormenores como a “letra nervosa caída para a direita” ou o “roupão amplo de que tanto gosta” (BC, p. 33), e que o abriga dos gelos de Dezembro em Newcastle, são omitidos. A esses pormenores vai o autor agregando o sentimento nostálgico que invade o “nosso diplomata”,

lembrado do passado infantil na piscatória Póvoa de Varzim, composto do marulho do mar embravecido e do cavo ronco da sirene. Rumorejam lá fora os ramos das tílias, e a noite inglesa estende-se sem fim, povoada pelas corujas românticas na cruz das igrejas normandas, pelas mansões iluminadas a círios que a ventania apaga. Mas é de Portugal que se ocupa o nosso José Maria, e suspende-se na tarefa que desempenha, quando menos nítida se lhe depara, ou mais desfocada, a imagem da pátria onde foi parido. (BC, p. 33)

Tais impressões e lembranças só poderiam existir como uma criação do narrador, sendo, entretanto, descritas com o sentimento de um “eu” subjetivo. Ao discorrer sobre a escrita de Mário Cláudio em *Um Verão Assim* e *As Máscaras de Sábado*, Eduardo Lourenço relata uma concepção de memória que entendemos se adequar ao romance *As Batalhas do Caia*, impregnado pelo “eco de todas as nostalgias imaginárias”:

No não-tempo original, que parece separar de raiz o vivido do texto do vivido da vida, insinua-se como um fantasma ou como cheiro de maçã em sótão abandonado, a música de uma temporalidade virtual onde vem prender-se o eco de todas as nostalgias imaginárias. (LOURENÇO, 1994, p. 204)

Com uma escrita encantatória, através da qual somos levados a compartilhar com Eça memórias guardadas no mais íntimo de seus devaneios, o autor d’*As Batalhas do Caia* amplia o foco sobre os pormenores da vida do escritor, como se estivesse fazendo uso do *zoom* de uma câmara, procedimento em que é perceptível a existência de um sujeito-olhar que se aproxima. Omar Calabrese discorre sobre a estética do discurso por detalhes, esclarecendo que o pormenor é tornado perceptível a partir do inteiro e da operação do talho, mecanismo que implica em estarem presentes, simultaneamente, o inteiro e as partes: “Quando se <<lê>><sup>28</sup> um inteiro qualquer por meio de detalhes, torna-se claro que o objectivo é uma espécie de <<ver mais>> no interior do <<todo>> analisado.” (CALABRESE, 1987, p. 87). No texto de Mário Cláudio, a pormenorização, que se apresenta no relato biográfico de Eça, em detalhes vividos ou imaginados, possibilita ao autor re-inventar a vida do escritor, pois, como esclarece Calabrese, “a função específica do detalhe, [...], é a de re-constituir o sistema

<sup>28</sup> Foi preservado o tipo de aspas << que se apresentam no livro *A Idade Neobarroca* (1987).

de que o detalhe faz parte, descobrindo-lhe leis ou pormenores que anteriormente não se revelavam pertinentes para a sua descrição.” (CALABRESE, 1987, p. 87). Com essa técnica narrativa, acontece uma aproximação subjetiva entre personagem e leitor, que se descobre seduzido por essa escrita. Afinal, para que a ilusão (a ficção) tenha fundamento, é preciso que haja alguém sobre quem o autor possa exercer o seu poder de sedução, ou seja, “não há simulacro em si sem o outro, o interlocutor, pois que ele existe em função deste.” (COMPAGNON, 2007, p. 74).

Como já dissemos no primeiro capítulo, é sem a linearidade do discurso tradicional que a fictícia narrativa da personagem-autor surge intercalada ao texto de sua biografia, numa composição que Omar Calabrese denomina “discurso por fragmentos”. Ele destaca que, diferentemente do detalhe, o fragmento pressupõe, mais do que o sujeito, o seu objeto, deixando-se ver pelo observador tal como é, e mesmo fazendo parte de um inteiro anterior, o fragmento não necessita da presença deste inteiro. Ele também se diferencia do pormenor por sua geometria de ruptura, em que forças motivadoras o isolaram do seu inteiro. (ibid., p. 88). A valorização da sua forma faz parte da estética do fragmento, experimentada por numerosos escritores e pensadores contemporâneos, como, por exemplo, Roland Barthes<sup>29</sup>, com seus aforismos e pensamentos esparsos. Nesta estética, evita-se o centro ou a ordem do discurso. Como exigência da forma, o fragmento - material criativo – deve exprimir o caos, a casualidade, o ritmo, o intervalo da escrita; e, como exigência de conteúdo, evitar a ordem das conexões e afastar para longe o “monstro da totalidade”. (ibid., p. 101). No texto composto por fragmentos teremos uma obra de re-construção, e não de re-constituição, como acontece no caso do detalhe que, embora também pressuposto de um sistema de pertença, “explica de uma maneira nova o mesmo sistema.” (ibid.). Pormenor e fragmento, embora diferentes entre si, fazem parte de um mesmo *espírito do tempo* [grifos nossos] que apontam para a quebra da totalidade. Calabrese concluirá:

A suspensão da fragmentaridade bloqueia o caminho para o normal e deixa intacto o excepcional: a autonomia do pormenor faz, pelo contrário, que se torne hiperexcepcional o normal. O sistema estético que dele deriva é um sistema eternamente em excitação. (CALABRESE, 1987, p. 102)

Como dissemos anteriormente, utilizando as técnicas do detalhamento e da fragmentação – onde o detalhamento se produz sobre os fragmentos da biografia de Eça e de

---

<sup>29</sup> Como acontece em algumas de suas obras, tais como, *Roland Barthes por Roland Barthes* e *Fragmentos de um discurso amoroso*.

seu fictício romance *A Batalha do Caia*, Mário Cláudio elabora sua narrativa como jogo, a que acrescentamos o adjetivo “neobarroco”. Através das estratégias do autor, nos deparamos, por exemplo, com o primeiro fragmento do fictício romance de Eça, na forma de uma carta narrada em primeira pessoa, assinada por Luís de Sousa, cabo da infantaria portuguesa, sendo que essa personagem, no entanto, não é o narrador principal d’*A Batalha do Caia*:

E sobre a mesa de trabalho do nosso homem disseminam-se estas papeletas esborratadas, em cujos rabiscos a custo se lê,  
*Minha querida mãezinha,*  
*Há três meses que nos despedimos, naquela tarde de calor, e há três meses que sofro as misérias do soldado português. [...] De Portugal, costumam eles falar como do criado de todo o mundo, que é roubado e batido e atirado para a sarjeta.*<sup>30</sup> (BC, p. 24)

A esse fragmento de texto, introduzido com os esclarecimentos do narrador da biografia, seguir-se-á outro fragmento com a rotina de Eça de Queirós que, “com muita cautela [...] aplica a navalha ao pescoço, retirando o sabão que por ele se espalhou e surge-lhe El-Rei, a fazer avançar a prazenteira pança e a dissertar sobre os encantos de toda a marinhagem.” (BC, p. 26). Alternando tempos e espaços ficcionais, configura-se n’*As Batalhas do Caia* um inusitado teatro textual, composto pelos fragmentos da vida de Eça de Queirós e pelos fragmentos da ficção de seu texto, constituindo-se a narrativa, portanto, por dois planos estruturais, estando um inserido no outro. No primeiro plano, temos o narrador da biografia que, fora dos padrões do narrador heterodiegético próprio do gênero, se intromete na narrativa, emitindo opiniões e aconselhando Eça, como acontece, por exemplo, quando estabelece com a personagem um diálogo entre confuso e esclarecedor, evocando os cuidados “das tias portuguesas”:

Deixe-se disso, meu caro cônsul, do que precisa você é de cousas simplicíssimas, daquelas que lhe receitavam as suas tias portuguesas, um belo chá de camomila, está a ouvir, de camomila, que nas mulheres provoca efeitos abortivos, mas que em si não corremos o risco de que desencadeie idênticas consequências, e coma pouco e a horas certas, e não se prive da sua sestazinha descansada. (BC, p. 60)

Este narrador da biografia de Eça, ao se mostrar intruso e subjetivo, sugere uma íntima relação com o autor d’*A Batalha do Caia*. É o que se depreende da forma carinhosa com que

---

<sup>30</sup> É importante destacar que a grafia em itálico tem a função de distinguir a narrativa do fictício romance que Eça estaria escrevendo da narrativa biográfica propriamente dita. Portanto, foi preservada essa grafia, o que acontecerá nas demais citações referentes ao texto que estaria sendo escrito por Eça, no decorrer desta dissertação.

se refere ao biografado, quando o chama pelo primeiro nome, o “nosso José Maria”, ou quando nomeia Eça de “nosso escritor”, “nosso cônsul”, “nosso herói”, “nosso diplomata” e “nosso homem”. Ao mesmo tempo em que insinua pretender o domínio da autoria, o narrador, ao se inserir no texto, revela-se igualmente influenciado pela sua personagem, reduzindo-se - o narrador - à “marionete de uma marionete, para sempre arrumada no sótão de um teatrinho de brincar.” (BC, p. 203). Tudo parece conduzir a uma encenação textual, na qual destacamos as máscaras que se alternam entre autor, narrador e personagem, cujas vozes confluem para a voz invisível daquele que configura o texto - o autor.

Sobre a organização da palavra do autor no romance, Bakhtin destaca que na obra de Dostoiévski “a palavra do autor se contrapõe à palavra plenivalente e totalmente genuína da personagem. É por isso que surge o problema da colocação da palavra do autor, o problema de sua posição artístico-formal em face da palavra do herói.” (2010, p. 64). Fugindo ao procedimento convencional, a organização da palavra do autor acontece, portanto, no romance dostoeivskiano como “*palavra sobre alguém presente, que o escuta (ao autor) e lhe pode responder.*” (BAKHTIN, 2010, p. 72, grifos do autor). A originalidade do estilo literário do escritor russo é “ditada pela importância determinante precisamente dessa palavra tratada dialogicamente.” (ibid.). Como no estilo dostoeivskiano, no romance de Mário Cláudio, identificamos a palavra trabalhada dialogicamente, como já exemplificado, em que o narrador fala com a personagem, como alguém que pudesse escutá-lo e responder-lhe, ou fala com o leitor, sobre a personagem, no sentido de estabelecer um diálogo supostamente esclarecedor.

A literatura contemporânea tem como uma de suas características mais marcantes o jogo entre o ser e o parecer. Em sua revisão do pacto autobiográfico<sup>31</sup>, Philippe Lejeune evidencia que, no decorrer do tempo,

o romance autobiográfico literário aproximou-se da autobiografia a ponto de tornar mais indecisa do que nunca a fronteira entre esses dois campos. Esta indecisão é estimulante para a reflexão teórica: [...] Como se articulam, nesses textos, o uso referencial da linguagem, no qual as categorias de verdade (que se opõe à mentira) e realidade (que se opõe à ficção) permanecem pertinentes, e a prática da escrita literária, na qual essas categorias se esvanecem? (LEJEUNE, 2008, p. 59).

De maneira similar aos questionamentos propostos por Lejeune sobre o romance autobiográfico, nos colocamos diante da narrativa de Mário Cláudio e percebemos uma nova

---

<sup>31</sup> Este texto corresponde ao capítulo **Le pacte autobiographique (bis)**, de *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986. p. 13-35.

categoria biográfica - descentrada, imprecisa e fragmentária –, que se aproxima do romance biográfico, dissolvendo os limites entre esses gêneros. Se pensarmos nos estudos de Lejeune<sup>32</sup>, podemos identificar *As Batalhas do Caia* como um romance biográfico que apresenta uma *margem autobiográfica* [grifos nossos], pois ao descrever o fazer literário de sua personagem, o narrador parece estar falando de si - como autobiógrafo - e não simplesmente como biógrafo de Eça. Entretanto, não podemos esquecer que “à semelhança da dimensão biográfica a margem autobiográfica também se revela ilusória. A mesma ambiguidade preside a toda a biografia, sempre tentada pela ficção, permanentemente marcada pela vida do seu autor”, como esclarece o próprio Mário Cláudio [mensagem pessoal].<sup>33</sup> Nesta nova forma biográfica, ambígua, que apresenta um narrador diferenciado, notamos, em especial, a relação paralela entre biógrafo e biografado, ou seja, entre Mário Cláudio e Eça de Queirós. Neste sentido, procuramos evidenciar, ao longo de nossa exposição, essa specularidade que envolve ainda uma reflexão sobre a criação estética, o trabalho do escritor, sua angústia e liberdade criativa.

Entendemos que a exposição do processo da escrita ficcional de Eça, como recurso autorreferencial, tende a colocar em foco o próprio processo criativo de Mário Cláudio, utilizado como instrumento do jogo. Segundo Bakhtin, o discurso da personagem é elaborado “como o discurso do outro, como [...] objeto da intenção do autor, e nunca do ponto de vista da própria orientação dessa personagem centrada no referente”. Em contrapartida, “o discurso do autor é elaborado estilisticamente no sentido de sua significação diretamente referencial.” (BAKHTIN, 2010, p. 214). Ele acrescenta que “se a linguagem do autor é elaborada de maneira a que se perceba seu traço característico ou sua tipicidade para uma determinada personagem, [...] estamos diante de uma estilização.” (2010, p. 214). Somente a ideia “artístico-objetiva” do outro pode ser utilizada pela estilização e, para o estilizador, o importante é “o conjunto de procedimentos do discurso de uma outra pessoa precisamente como expressão de um ponto de vista específico. Ele trabalha com um ponto de vista do outro. Por isso uma certa sombra objetificada recai justamente sobre o ponto de vista, donde

---

<sup>32</sup> “Philippe Lejeune é hoje uma referência incontornável para os estudos sobre as escritas do eu, gênero que mobiliza tanto aqueles que são atraídos pela aventura da linguagem de um eu reflexivo quanto os que o consideram uma janela privilegiada para a percepção dos microfundamentos sociais. Lejeune é sobretudo conhecido por seu *Le pacte autobiographique*, mas sua obra abrange de fato todas as formas de expressão de si, dos textos de autores consagrados às automodelagens do homem comum e aos relatos daqueles, da síntese interpretativa da própria vida à escrita quotidiana dos diários, da autobiografia canônica à autoficção contemporânea, do livro impresso ao cinema, à pintura e à internet.” (LEJEUNE, 2008, contra-capla)

<sup>33</sup>CLÁUDIO, M. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[cecilia.rparanhos@gmail.com](mailto:cecilia.rparanhos@gmail.com)> em 27/02/2012 (Vide anexos).

resulta [...] convencional”, sendo que o discurso convencional é sempre um discurso bivocal. (BAKHTIN, 2010, p. 217). Já a imitação, de acordo com Bakhtin, “não convencionaliza a forma, [...] apropriando-se diretamente do discurso do outro. Aqui ocorre a completa fusão de vozes.” (ibid.). Ele ressalta, entretanto, que “a estilização também pode tornar-se imitação caso o entusiasmo do estilizador pelo seu protótipo destrua a distância entre elas e debilite a perceptibilidade deliberada do estilo reproduzível enquanto estilo do outro.” (ibid.). N’*As Batalhas do Caia*, poderíamos arriscar tratar-se justamente dessa estilização, em que o autor utiliza a forma biográfica como estratégia para expressar um ponto de vista específico (do autor), através dos elementos do discurso de Eça, trabalhando com as ideias de Eça. Por outro lado, também arriscaríamos dizer que a estilização deste discurso se aproxima da concepção bakhtiniana da imitação, quando, em determinados momentos, percebemos uma completa fusão das vozes do autor e da personagem-escritor. Entretanto, independentemente de uma possível classificação de acordo com os diferentes tipos de discurso propostos por Bakhtin, em sua análise do romance de Dostoiévski, não podemos esquecer que, no romance de Mário Cláudio, o discurso do autor, narrador e personagem representam as máscaras de sua escrita lúdica.

No início da biografia, temos a descrição da chegada de Eça à Inglaterra, com a composição da personagem através de algumas de suas peculiaridades, a que se interpõe a opinião do narrador da biografia: “E a bagagem, trazida por três carroças atulhadas, foi dispersa pelos aposentos de ambos os pisos, obedecendo à numeração que nela se fixara, baseada num código que *me pareceu* insolitamente arbitrário.” (BC, p. 13, grifos nossos). As iniciais EQ, “gravadas em caracteres de esmero particular” nas malas e malões e maletas e caixas de chapéu, ficando possuída a casa “do sangue e da alma de seu novo ocupante” (BC, p. 13), são os primeiros de uma série de pormenores com que nos brinda esse narrador sem deixar de fixar no calendário a data do início do relato, quando “assumiu José Maria Eça de Queirós as funções de cônsul de primeira classe em Newcastle-on-Tyne, tendo sido apresentado às autoridades locais, nelas causando a mais agradável das impressões.” (BC, p. 14). Apesar da primeira interferência do narrador, em primeira pessoa, os dados a que nos referimos confirmam tratar-se a narrativa em estudo da biografia do autor de *Os Maias*. Entretanto, a cada palavra do texto somos surpreendidos pela subjetividade e afeto que de lá emergem, sugerindo uma espécie de identificação do narrador com a personagem biografada. Este sentimento se adensa ao longo da narrativa, parecendo atingir o seu ápice neste belíssimo trecho que finaliza o livro:

E quanto a este que desembocou no termo da campanha, desculpando-se mais do que será decente um imaginário desculpar-se, que nota final importará inserir? Levantou-se pela noite cerrada, realizou as matinais abluções, comeu o pão de cada dia, afagou o cão, expulsou um sorriso, derramou uma lágrima, trocou milhentas vezes de caneta, desgostou-se e cobrou ânimo, andou inquietíssimo por toda uma semana, retomou a tarefa, expediu uma carta, solicitou informações, e não houve quem lhas desse, pediu esclarecimentos, e responderam *tutti quanti*, escutou dentro de si a voz de José Maria, e era ela singularmente aguda, e logo haveria de se extinguir. E aqui permanece imóvel diante do romance que não se formou, *ex-libris* fatal, pequeno corvo atento sobre a caveira do Mestre. (BC, p. 206)

Aparecem aqui alguns importantes indícios sobre o enigma construído por Mário Cláudio em seu livro. Percebemos um narrador que, como o biografado, é um escritor que tem no processo criativo uma angústia muito próxima à que ele atribui a Eça de Queirós, e que envolve também estudo, emoção, reverência ao Mestre e domínio sobre a sua vida e sobre a escrita do “romance que não se formou”. Sabemos que, assim como o escritor oitocentista era extremamente meticuloso na elaboração de sua obra, o escritor contemporâneo também costuma desenvolver uma minuciosa pesquisa sobre os temas que aborda em seus romances, escrevendo com método e apuro estilístico. Observemos que Mário Cláudio traz para o texto que retrata Eça, detalhes que poderiam ser da sua própria biografia, como se depreende pela pormenorização do processo criativo da personagem:

De instante a instante, e num impulso, saltava dos lençóis o nosso José Maria, extraía um caderninho de apontamentos do montão de roupa arremessada à *bergère*, anotava cousa que certamente se manifestariam ridículas ou desnecessárias. Eram aspectos de que temia esquecer-se, o título do novo romance, *A Batalha do Caia* antes de mais, uma ou outra anotação metodológica, “utilizar a carta de um soldado”, “dosear o discurso directo”, “estudar o conflito franco-prussiano”; linhas e linhas rabiscadas na desorientação de todos os sentidos, as quais sabia já por vária e substanciosa experiência revelar-se incapaz de decifrar. (BC, p. 23)

De acordo com Umberto Eco, “um título deve confundir as ideias, nunca discipliná-las.” (ECO, 1985, p. 9). N’*As Batalhas do Caia*, o plural do título, certamente, pretende “confundir as ideias” do leitor. Mônica Figueiredo destaca ainda a presença de um subtítulo: “Com um retrato original de Emerenciano” (BC, p. 5), que se refere a um retrato de Mário Cláudio, desenhado por Emerenciano<sup>34</sup>, que aparece na página seguinte a essa referência:

---

<sup>34</sup> Emerenciano é licenciado em Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes do Porto, cidade onde trabalha e reside.

Retrato de quem? De Mário Cláudio, que, pelo espesso bigode e pelo contorno dos olhos lembrando o monóculo queirosiano, acaba por colar a sua imagem à do autor d'*A Batalha do Caia*. Ao dar ao seu retrato a condição de subtítulo, Mário Cláudio escolhe para si um lugar de destaque, o que o faz disputar com o seu personagem a condição da autoria. (FIGUEIREDO, 2007, p. 264)

A composição lúdica se consolida na constante troca de papéis. O narrador da biografia confessa se apropriar do texto não escrito por Eça. E mais, ele também se apropria de suas cartas, de seu estilo e, quiçá, de sua alma, transformando-o, ficcionalmente, no “seu José Maria” (FIGUEIREDO, 2007, p. 264). Maria Theresa Abelha discorre sobre a sedução de Mário Cláudio pelo jogo especular com os artistas que transforma em personagens biográficos:

Mário Cláudio cria através da sedução de se ver como imagem no espelho de outros artistas, através do desejo de guardar em si a eternidade que eles atingiram para lá da precariedade de suas vidas referenciáveis. O romancista cria, dando corpo à sua emoção fundamental perante a superior ordem da Arte. Nesta emoção e neste encantamento encontram limites e horizontes todas as suas reflexões. (MARQUES, 1991, p. 97)

Marca da preferência do autor, o mesmo jogo incessante de espelhos que percebemos no romance se faz presente em outras de suas obras, como, por exemplo, nos romances da *Trilogia da Mão*. Ao refletir sobre *Rosa*, em que temos a biografia da ceramista portuguesa Rosa Ramalha, Maria Theresa Abelha Alves se refere ao sujeito da enunciação como aquele “narcisicamente enamorado de seus duplos [...] cujo olhar sedutor e seduzido é arrastado para o espelho, [...] tentado por incontornáveis vezes a trair a sua presença, a se firmar como instância produtora do discurso.” (MARQUES, 1991, p. 97).

Analisando o plano narrativo do fictício romance de Eça, encontraremos um narrador, em primeira pessoa, denominado Policarpo pelo autor d'*As Batalhas do Caia* que, através de seu jogo, nos induz a identificá-lo com o narrador d'*A Catástrofe*, como se depreende deste trecho da biografia, no qual se encontra inserida uma citação do conto (entre aspas):

Coloca o nosso cônsul na pessoa de um tal **Policarpo**, pobre lisboeta, “morador à esquina do largo do Pelourinho, justamente defronte ao arsenal”, os eixos dos acontecimentos que formam a catástrofe, e escreve ele o seguinte,  
 [...] Recebia aí o uniforme que mais não era do que um capote esfarrapado, e o armamento que consistia numa espingarda caçadeira. Quando ouvi chamar o meu nome, **Policarpo Alfredo Gomes dos Santos**, senti que um vômito me remexia as entranhas, não porque o medo me tomasse, mas



*porque o horror se apoderara de mim, dando-me conta do destino absurdo a que parecia estar votada a nossa Pátria.* (BC, pp. 41-42, grifos nossos)

De maneira similar à biografia, se constrói a relação entre o narrador da fictícia *A Batalha do Caia* e a personagem-autor Eça de Queirós que, através daquele, parece exprimir seu pensamento e suas críticas: “*Lá me incorporei nas fileiras dos tais prisioneiros que seguiam como um rebanho que se tivesse tresmalhado, rumando a um futuro que coincidia com a incerteza de Portugal.*” (BC, p. 66). Nesta estratégia narrativa, evidencia-se um mesmo sentimento crítico sobre Portugal, que se reflete entre o autor d’*As Batalhas do Caia*, a personagem-autor e o narrador d’*A Batalha do Caia*:

*E defronte da minha residência o Largo do Pelourinho, triste como sempre, vovera-se-me em símbolo de uma perda irreparável, e o belo monumento central, padrão que significara um dos triunfos da nossa honra de país antigo e dono do seu destino, transformara-se no dedo acusador da calamidade e do castigo que sofríamos.* (BC, pp. 154-155)

No plano narrativo do relato biográfico, construindo o seu jogo, será através da composição de um mosaico com memórias de um passado histórico que, glorioso, é descrito com ironia, e com imagens poéticas da terra natal que invadem nostalgicamente as lembranças do escritor biografado, que Mário Cláudio tece uma narrativa em palimpsesto, construída simbioticamente entre o autor, o narrador e a personagem d’*As Batalhas do Caia*:

Mas eis que, emergindo das trevas para além das pálpebras cerradas daquele anfitrião, se estendia o corpo de Portugal. Eram polígonos de campos húmidos, imersos no nevoeiro medievo, atravessados por muros de pedra solta, pontuados de escuros aglomerados, sobre os quais pairava o pardacento manto do fumo. Corriam os regatos de brilho mineral, fazendo mover a mó dos moinhos e a roda das azenhas, e mais longe espriavam-se areais de brancura extrema, ora cobertos de rectângulos de sargaço, ora desenhando manchas progressivamente sombrias à medida que se aproximavam da fímbria das ondas. Lá ao fundo estalava a alvura da cal debaixo do sol que nuvem alguma podia toldar, e ondulava o trigo alto ao sabor da loucura do vento suão, o qual levantava o pó em torvelinhos imensos. (BC, p. 18)

Também no detalhamento do angustiante processo de criação do romance da personagem-escritor, depreendemos certa afinidade do autor com o pensamento de Eça de Queirós: “E simplesmente o que eu quero fazer: é dar um grande choque elétrico ao enorme porco adormecido (refiro-me à pátria)”, como disse o escritor na já citada carta a Ramalho Ortigão, ou como desabafou Mário Cláudio em entrevista ao *Jornal de Letras*: “As coisas

tornam-se diferentes quando somos invadidos por produtos espanhóis em detrimento de portugueses, ou quando se prolonga a subserviência com que encaramos a Espanha”<sup>35</sup>. Desse modo, quando escreve o romance que Eça deixara como rascunho, através da suposta pena do escritor do século XIX, Mário Cláudio constrói sua crítica sobre o Portugal contemporâneo, reafirmando a inércia dos políticos e a indecisão dos governantes, igualmente condenadas pelo autor oitocentista em sua época.

É evidente na escrita d’*As Batalhas do Caia* uma composição de caráter citacionista, por fragmentos, colocados ali por “forças motivadoras” (o autor), num processo de “re-construção” da biografia, como nos referimos anteriormente às análises feitas por Calabrese. Esta composição, como já destacamos, tem também no pormenor um importante instrumento, que consiste na valorização dos elementos que compõem a personagem de Eça, envolvendo sua escrita, seus hábitos e pensamentos, assim como, no destaque daqueles que compõem a narrativa da fictícia invasão de Portugal.

Por outro lado, como destaca Compagnon, “toda citação é também uma imagem, um instantâneo, um ponto de vista sobre o sujeito da enunciação, uma cópia ao natural. É uma visão do autor e um detalhe de sua biografia.” (COMPAGNON, 2007, p. 119). Através do procedimento citacional, este *puzzle* textual de aparência aleatória é acompanhado, no entanto, pela atenta reflexão sobre o seu resultado. Para dar conta desse texto de gênero flutuante, não fechado, em que, real e imaginário, biógrafo e biografado, se confundem, o autor opta por uma forma de composição que, já em si, revela uma proposta ambígua e descentralizadora. Em nosso estudo, os elementos apontam para a existência de uma premeditada construção que usa as já mencionadas estratégias textuais que Omar Calabrese identificou como “traços de época” – marcas do Barroco que permeiam a arte contemporânea.

Esta forma narrativa que mascara o lugar do autor e dos gêneros, também convoca de forma especial o leitor. Unindo-se a Eça, o autor d’*As Batalhas do Caia* instaura uma “impossibilidade” que, desestabilizando as bases históricas do leitor, o incita a desvendar quem é quem neste texto que se assemelha a um labirinto, no qual, para encontrar a saída, é necessário unir o agora fragmentado fio de Ariadne. Esse leitor que observa as regras do jogo e está ansioso por jogar, nos remete ao conceito do leitor-modelo de Umberto Eco - “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar.” (ECO, 2010, p. 15).

---

<sup>35</sup> Entrevista com Mário Cláudio concedida a Fernando Venâncio para o *Jornal de Letras, artes e ideias*. Lisboa, 3 a 6 de janeiro de 1996.

Assim, como se estivesse brincando de esconde-esconde, o narrador da biografia revelará sobre a escrita do romance de Eça: “Decorrem os meses e os anos, acrescenta-lhes o nosso autor excertos da natureza deste que já nem sabe se escreveu ou conjecturou” (BC, p. 82). Escreveu ou conjecturou? O que escreveu? O que conjecturou? Ou ainda, quem escreveu? Quem conjecturou? Mário Cláudio ou Eça de Queirós? O autor, o narrador ou a personagem? É o jogo das máscaras que permeia determinantemente os caminhos da arte contemporânea e que carrega o mesmo “impulso lúdico” que marcou a arte barroca. Essa ambiguidade e aparente desordem, que identificamos no texto de Mário Cláudio, nos remete ao seu pensamento sobre o Barroco: “não vejo o Barroco como uma capitulação diante do caos, erroneamente atribuída à semelhante estética, mas sim como um triunfo da ordem [...]” [mensagem pessoal]<sup>36</sup>

### 3.3 A intertextualidade: ou a citação como jogo

Mas depois o problema resolve-se na escrivadinha, interrogando a matéria sobre a qual se trabalha – matéria que possui suas próprias leis naturais, mas que ao mesmo tempo traz consigo a lembrança da cultura de que está embebida (o eco da intertextualidade).

(ECO, 1985, p. 13)

Nosso tempo parece buscar no Barroco os seus materiais, de maneira direta, através de formas de citação, de releitura, de colagem, de transposição, de paródia, como também, através de uma legitimação não-histórica desses materiais, “cujo uso já não necessita de ser legitimado pelo seu conteúdo histórico (a pertença ao Barroco, por exemplo), mas apenas regulamentado por estruturas imanentes ao próprio contexto estético.” (RUSSO, 2009, p. 73). De acordo com Omar Calabrese, esses elementos contribuem para desvendar os sintomas da cultura contemporânea de caráter predominantemente citacionista. O semiólogo italiano chama a atenção para as forças que parecem curvar o espaço de representação da cultura atual, como se ele fosse elástico e, principalmente, para o conceito de perversão, em que “a ordem das coisas (nos modelos científicos) e a ordem dos discursos (nas produções intelectuais) não são banalmente desordenadas, mas tornadas perversas.” (CALABRESE, 1987, p. 186). Em outras palavras, há uma intencional transformação na sua linearidade que contraria todas as lógicas precedentes. Embora a expressão citacional tenha crescido

<sup>36</sup>CLÁUDIO, Mário. P. eletrônica recebida por <[cecilia.rparanhos@gmail.com](mailto:cecilia.rparanhos@gmail.com)> em 27/02/2012 (Vide anexos).

quantitativamente no decorrer do tempo, não podemos esquecer que ela existiu em todas as épocas e estilos. O que se torna necessário evidenciar é a natureza e o tipo da citação atual. Desse modo, tomando o exemplo de *O nome da rosa* (1983), obra emblemática de Umberto Eco, Calabrese examina o papel da citação a que ele chama de “citação neobarroca”. Segundo discorre, a introdução do livro de Eco já demonstra o seu percurso: “A dúvida sobre a autenticidade ou a contrafação da verdade.” (CALABRESE, 1987, p. 191). Ora construindo efeitos de verdade e negando o seu controle, ora construindo efeitos de falsificação e questionando essa mentira, o escritor italiano constrói sua narrativa por citações, usadas como instrumento de ilusão – de jogo: “Uma máscara, era disso que eu precisava.” (ECO, 1985, p. 20)

Em *Pós Escrito a O Nome da Rosa*, Eco, ao discutir a construção do seu romance, no que se refere à sua relação, como autor, com as personagens que cria, esclarece: “Acontece que os personagens são forçados a agir segundo as leis do mundo em que vivem. Ou seja, o narrador é prisioneiro de suas próprias premissas.” (ibid., p. 27). Donde se deduz que, no jogo da escrita, as premissas do mundo das personagens conduzem o autor/narrador da obra literária. Por outro lado, a citação, usada como estratégia da escrita, é matéria que faz parte do escritor, como expõe Compagnon: “Trabalho a citação como uma matéria que existe dentro de mim; e, ocupando-me, ela me trabalha; não que eu esteja cheio de citações ou seja atormentado por elas, mas elas me perturbam e me provocam, deslocam uma força.” (2007, p. 45). Se a citação está em cada escritor, trabalhando-o, e sendo trabalhada por ele, é como consequência dessa relação que o texto se materializa, o que, segundo ainda Compagnon, faz surgir o sentido, não sendo este, todavia, o mote principal do trabalho do escritor: “Porque a mola do trabalho não é uma paixão pelo sentido, mas pelo fenômeno, pelo *working* ou o *playing*, pelo manejo da citação.” (COMPAGNON, 2007, p. 46). Mas quem é o sujeito da citação?

Citando, fazendo com que um extratexto interfira na escrita, introduzindo um parceiro simbólico, tento escapar, na medida do possível, ao fantasma e ao imaginário. O sujeito da citação é uma personagem equívoca que tem ao mesmo tempo algo de Narciso e de Pilatos. É um delator, um vendido – aponta o dedo publicamente para outros discursos e para outros sujeitos -, mas sua denúncia, sua convocação são também um chamado e uma solicitação: um pedido de reconhecimento. De fato, o sujeito da citação é o *je* de Montaigne. (COMPAGNON, 2007, p.50)

Independentemente de se tentar identificar a citação ou o sujeito da citação, certamente, a ambiguidade implícita à enunciação impulsiona o jogo narrativo. Mas, para

quem se dirige esse jogo? Mais do que um cúmplice que participe dele, acreditamos que escritores como o português Mário Cláudio, desejem, da mesma forma que Umberto Eco, um leitor que se torne prisioneiro do texto e que não queira nada mais do que aquilo que o texto lhe oferece. (ECO, 1985, p. 44)

N<sup>as</sup> *Batalhas do Caia*, assim como no conjunto da obra marioclaudiana, é marcante o emprego da intertextualidade como estratégia narrativa. Além do diálogo que estabelece com os artistas biografados, transformados em personagens de seus romances, como já mencionamos, na possível intencionalidade da diluição dos gêneros narrativos, Mário Cláudio também dialoga com a história portuguesa e seus mitos, como acontece, por exemplo, em *Peregrinações de Barnabé das Índias* (1998), romance no qual é feita uma releitura da primeira viagem dos portugueses às Índias, sob a liderança de Vasco da Gama, para contar, dessa feita, uma história outra, reveladora de seus heróis esquecidos e de suas conquistas verdadeiras, estabelecendo uma clara intertextualidade com a epopeia de Camões e com a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto. No que se refere ao objeto de nosso estudo, Mário Cláudio, através de um movimento intertextual, traz para a narrativa da suposta invasão de Portugal pela Espanha os ecos de uma memória mítica e histórica, permitindo que a História seja questionada e que o texto se renove: “o que eu trabalho e me trabalha ao mesmo tempo? O texto, a citação.” (COMPAGNON, 2007, p. 44). Exemplificando, temos o seguinte trecho, em que o narrador do romance de Eça faz referência a um fato ocorrido na batalha de Aljubarrota<sup>37</sup>:

---

<sup>37</sup> Do folclore português: *A Padeira de Aljubarrota*. “Brites de Almeida não foi uma mulher vulgar. Era feia, grande, com os cabelos crespos e muito, muito forte. Não se enquadrava nos típicos padrões femininos e tinha um comportamento masculino, o que se reflectiu nas profissões que teve ao longo da vida. Nasceu em Faro, de família pobre e humilde e em criança preferia mais vagabundear e andar à pancada que ajudar os pais na taberna de donde estes tiravam o sustento diário. Aos vinte anos ficou órfã, vendeu os poucos bens que herdou e meteu-se ao caminho, andando de lugar em lugar e convivendo com todo o tipo de gente. Aprendeu a manejar a espada e o pau com tal mestria que depressa alcançou fama de valente. Apesar da sua temível reputação houve um soldado que, encantado com as suas proezas, a procurou e lhe propôs casamento. Ela, que não estava interessada em perder a sua independência, impôs-lhe a condição de lutarem antes do casamento. Como resultado, o soldado ficou ferido de morte e Brites fugiu de barco para Castela com medo da justiça. Mas o destino quis que o barco fosse capturado por piratas mouros e Brites foi vendida como escrava. Com a ajuda de dois outros escravos portugueses conseguiu fugir para Portugal numa embarcação que, apanhada por uma tempestade, veio dar à praia da Ericeira. Procurada ainda pela justiça, Brites cortou os cabelos, disfarçou-se de homem e tornou-se almocreve. Um dia, cansada daquela vida, aceitou o trabalho de padeira em Aljubarrota e casou-se com um honesto lavrador..., provavelmente tão forte quanto ela. O dia 14 de Agosto de 1385 amanheceu com os primeiros clamores da batalha de Aljubarrota e Brites não conseguiu resistir ao apelo da sua natureza. Pegou na primeira arma que achou e juntou-se ao exército português que naquele dia derrotou o invasor castelhano. Chegando a casa cansada mas satisfeita, despertou-a um estranho ruído: dentro do forno estavam sete castelhanos escondidos. Brites pegou na sua pá de padeira e matou-os logo ali. Tomada de zelo nacionalista, liderou um grupo de mulheres que perseguiram os fugitivos castelhanos que ainda se escondiam pelas redondezas. Conta a história que Brites acabou os seus dias em paz junto do seu lavrador mas a memória dos seus feitos heróicos ficou para sempre como símbolo da independência de Portugal. A pá foi religiosamente

*Lembravam-se do que tinham largado na terrinha, mas entendiam que haveriam de voltar vivos, e que receberiam os invasores a resposta que mereciam, pois que até uma padeira lusitana, conforme alguém lhes dissera, matara um ror deles de uma ocasião só com a pá do forno.* (BC, p. 28, grifos nossos)

Entretanto, nosso jogador é aparentemente benevolente. Ao final do livro, ele revela a origem de algumas das citações de seu texto, instigando o leitor a um necessário recomeço, convidando-o a participar do jogo. Desse modo, motivados e curiosos, retomamos a leitura do romance e, como indicado pelo autor, ao final da página 44 e início da página 46, por exemplo, encontraremos, de fato, citações d’*A Catástrofe*:

“Nem mesmo quando o velho Salisbury, quase no seu leito de morte, lançou o seu grande manifesto e declarou guerra à Alemanha, e quando vimos assim a nossa única protectora tão ocupada numa luta no norte, nos consideramos em perigo”. (BC, p. 44)

“O primeiro movimento da população foi correr às igrejas! Já se imaginava ver os regimentos inimigos espalhando-se pelas ruas [...] Eu, de resto, não estava nos segredos do Estado-Maior nem do Governo, e apenas sei o que se dizia nos grupos que enchiam as ruas, apavorados, falando baixo.” (BC, p. 46)

Nas cartas trocadas entre Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, o autor d’*As Batalhas do Caia* encontra mais elementos de intertextualidade. É oportuno mencionar um trecho do relato biográfico, no qual Vaz, um tímido empregado público, é convidado para ouvir a leitura dos manuscritos do romance que Eça estaria escrevendo<sup>38</sup>:

E vai lendo o nosso romancista:

[...]

“E todavia parecia ter chegado o dia terminal em que podiam desaparecer da Europa as pequenas nacionalidades!...Por isso, ao ser, nessa tarde fatal, anunciada oficialmente a entrada dum exército inimigo na fronteira, toda a cidade ficou como petrificada, num desvairamento de terror”. (BC, p. 44)

De acordo com o narrador da biografia, Vaz fica extremamente pálido, “todo contraído no assento como se uma cólica lhe houvesse esgaçado as entranhas”, deixando uma mancha “de castanho húmido” (BC, p. 46), sobre o estofado do sofá onde estivera sentado

---

guardada como estandarte de Aljubarrota por muitos séculos, fazendo parte da procissão do 14 de Agosto.” Disponível em: <<http://lendasdeportugal.no.sapo.pt/distritos/leiria.htm>>. Acesso em: 23/05/12.

<sup>38</sup> O trecho em destaque é uma citação do conto *A Catástrofe*.

durante a leitura do imaginado romance: “Que escândalo! Que escândalo!”, gritara antes de sair cambaleante à procura daquele “lugar oculto e pecaminoso, no qual só ousará penetrar quem não possua outra escolha, com vistas a escravizar-se ao império de um corpo que insolentemente clama a satisfação das suas vergonhosas exigências.” (BC, p. 45). Na carta que efetivamente escreveu a Ramalho Ortigão, Eça comenta sobre a ideia do romance que o invade como uma visão: “*que escândalo no país!*” (QUEIRÓS, 2000, p. 126). Mais ainda, ele menciona o episódio com o tímido funcionário, como um fato que realmente aconteceu: “eu li o esboço ao Vaz, rapaz distinto, nosso *attaché* em Londres: estou a vê-lo, no meu sofá, com as mãos apertadas na cabeça, murmurando com um ar *azabumbado*: - *Que escândalo! Que escândalo!*” (ibid., p. 128, grifos do autor). Este é mais um dado real da vida de Eça, com o qual Mário Cláudio dialoga em seu romance. Percebemos a mesma exclamação colocada nas vozes de Eça, do funcionário Vaz, que efetivamente existiu, e da personagem Vaz n’*As Batalhas do Caia*, como se a exclamação deste, nesta ficção, representasse a reação do País que Eça pretendia chocar com “as consequências de tão horrorosa condição de abaixamento.” (BC, p. 48).

Como parte de um jogo que cria “um espaço da fruição”, temos o que foi verdadeiramente escrito por Eça no conto, lido, na ficção, pelo escritor, transformado em personagem. O leitor atento será, certamente, movido pelo embate que esse texto provoca, como dito por Barthes:

Esse leitor, é necessário que eu o procure, (que eu o <<engate>>), **sem saber onde ele está**. Cria-se então um espaço da fruição. Não é a <<pessoa>> do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma **imprevisão** do fruir: que os dados não estejam lançados, que exista um jogo. (BARTHES, 1997, p. 37, grifos do autor)

Tecendo uma malha de citações, o autor contemporâneo elabora o seu texto na tênue linha que separa o real e o aparente, construindo uma rede a que Deleuze e Guattari chamam de rizoma, segundo transcreve Umberto Eco: “O rizoma é feito de modo que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro. Não tem centro, não tem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito.” (apud ECO, 1985, p. 47). Assim, como não pensarmos de imediato no tema do labirinto, tão caro ao Barroco? Affonso Romano de Sant’anna discorre sobre a visão do homem barroco que “via a história como um xadrez intrincado, um jardim com mil aleias, um edifício com muitos corredores e portas; e o cosmos era uma sucessão de espirais que o levavam ao desespero, à melancolia ou à humildade mística” (SANT’ANNA, 2000, p.

60). Revelando em sua arte uma vontade frustrada de se chegar a um centro, o artista barroco a constrói de forma lúdica e elaborada – labirinticamente. No século XX, *Ulisses*, de James Joyce, que Affonso Romano considera uma obra barroca, é uma importantíssima referência da construção narrativa labiríntica, sem esquecermos Franz Kafka, Jorge Luís Borges e Gabriel Garcia Marques, entre muitos outros nomes de relevo. O retorno deste tipo de produção textual estaria ligado a uma visão de mundo - o mundo como labirinto - e que expressa, como esclarece o escritor brasileiro, “o homem perdido, buscando um sentido, uma saída para seus passos diante do Minotauro, da morte ou do monstruoso absurdo da própria vida.” (ibid., p. 70).

Da mesma maneira, Eduardo Lourenço situa sua experiência diante da escrita marioclaudiana, no prefácio da edição conjunta de *Um Verão Assim* e *As Máscaras de Sábado*: “Não há guia para tal viagem. Supô-lo é perdermo-nos como viajante dela. É do texto nu que recebemos a visível ou invisível instrução que todas as aventuras no labirinto nos exigem. Sem total perdição não chegaríamos a encontrar a própria entrada.” (LOURENÇO, 1994, p. 203). É como viajantes que nos colocamos diante do texto d’*As Batalhas do Caia*, seguindo suas pistas, ora visíveis, ora invisíveis, perdendo-nos nas aventuras de seus labirintos. Neste sentido, entendemos que a natureza citacional e fragmentária do texto de Mário Cláudio, “solicitando dos leitores remontagens e descobertas”,

situa seu trabalho no quadro das produções contemporâneas explicitamente conscientes e evidenciadoras da constituição ilusória do objeto artístico, de sua composição como algo que claramente se assume como construção, assim se opondo a uma pretensão mimética, à ocultação de sua própria natureza ficcional. (CALVÃO, 2008, p. 57)

Sua escrita, “sempre barrocamente extraordinária” (MARQUES, 1991, p. 94), conduz o leitor interessado, através da atenta decifração de um enigma que guarda os despistamentos inerentes aos romances policiais, pois somos atraídos pela trama que envolve os narradores. É o que observamos no romance *As Batalhas do Caia* que, mesmo não pertencendo ao gênero policial, convoca o leitor a participar de uma instigante rede de decifrações, num possível desvendamento das inúmeras e disfarçadas vozes que compõem a obra. Neste percurso, temos os fragmentos citacionais que ampliam os enganos entre fato e ficção.

De forma a embasar nossa análise, retornaremos à carta de Eça a Ramalho, cujas notícias pretendem dar conhecimento do “volume em que anda empenhado e, sobretudo, do uso que dele pretende realizar.” (BC, p. 47). Da mesma maneira que a personagem Emília,



esposa de Eça, borda no tecido “a malha imparável, a formar a tersa estrutura, composta por sinais que uns aos outros se agregam” (BC, p. 130), o autor contemporâneo, com extrema habilidade, costura o seu texto com marcas que mais uma vez nos induzem a pensarmos estar em meio ao texto de uma biografia clássica. E, “para arrematar bem o bordado”, ele não deixa de lado o fragmento da carta com a intenção de Eça de “chantagear” o Governo, caso fosse proibida a publicação do livro por causa de seu conteúdo explosivo, tendo incumbido seu grande amigo para intermediar o “negócio”. Sabemos que o escritor sofria a fatalidade “de quem ousa viver acima das suas posses” (BC, p. 81) e desejava transformar *A Batalha do Caia* em ganho de capital – pela publicação, ou pela indenização que cobraria, em caso de sua proibição. O autor dialoga novamente com a correspondência deixada por Eça, de acordo com suas indicações ao final do livro, onde diz: “O texto da p. 49 é um fragmento de uma carta de Ramalho Ortigão a Eça de Queirós.” (BC, p. 207). O narrador da biografia relata a resposta indignada do “grande Ramalho” que, “não poupando os termos com que se põe a zurzir o camarada de letras”, escreve:

“Quer você que me envolva eu numa *chantage* inominável, desencantando um expediente de obter dinheiro sonante, como se fosse um carabineiro da Córsega, ou ameaçando lançar a bomba do seu anunciado romance [...] Admita que me impõe uma manobra de pressão inadmissível, reveladora de evidente falta de senso moral e de intolerável pieguice de carácter. Lavo por consequência daí as minhas mãos, caríssimo José Maria, desejando-lhe *quand même* o maior dos sucessos. Boas noites.”<sup>39</sup> (BC, p. 49)

Umberto Eco destaca sobre a necessidade de se construir um mundo, “o mais mobiliado possível, até os últimos pormenores” (ECO, 1985, p. 21), quando se conta uma história. É, possivelmente, com essa finalidade, que o fictício relato d’ *A Batalha do Caia* é permeado pela memória do cenário histórico-cultural português, a que o autor acrescenta uma perspicaz dose de ironia, talvez no sentido de modificar o discurso tradicional que ganha um novo contorno crítico, apontando para uma necessária releitura do passado. Poderíamos começar citando o próprio tema da invasão de Portugal pela Espanha, que já de longa data secular perseguiu a soberania dos portugueses, o que se reafirma pela fala do chefe do partido no Governo, mencionando aí a histórica batalha de Aljubarrota:

*Acusam-nos de possuímos um exército diminuto, de ser o seu armamento absolutamente ineficaz, de carecer do vestuário moderno, de se achar*

<sup>39</sup> As aspas foram reproduzidas conforme consta no texto, indicando justamente ser uma citação da carta realmente escrita por Ramalho Ortigão.

*vergonhosamente impreparado, mas o que pretendem com isto os nossos adversários, senão macular uma arraigada tradição, sordidamente cuspidos no nosso mérito de batalhadores intrépidos?, acaso se terá esquecido que não pesou o número em Aljubarrota onde apenas seis mil bravos portugueses desbarataram os trinta mil homens das hostes castelhanas?* (BC, p. 39)

Em seguida, temos o vibrante discurso do mandatário da oposição, acusando o Governo de hipocrisia e roubo do erário público, impedindo, dessa maneira, que o país se fortaleça sobre as bases de “*sete centúrias de História*”. Ao fim desse pronunciamento, numa forma de criticar o comportamento da sociedade portuguesa, inerte para agir concretamente na solução de seus problemas econômicos e sociais, o narrador da fictícia invasão relata ironicamente:

*E encerrados os trabalhos dessa tarde, um grupo de pessoas sensatas tratou logo de organizar para a manhã seguinte uma cerimónia junto ao monumento a Camões, a qual inequivocamente servisse de sinal de alarme do extraordinário descalabro a que conduzira a desnorreada **gestão dos coveiros** de Portugal.* (BC, p. 40, grifos nossos)

Retomamos assim o jogo intertextual que, ultrapassando o texto de Eça, se une às suas ideias. Dessa maneira, o autor de *As Batalhas do Caia* atualiza o pensamento do autor de *O Primo Basílio* através de suas próprias reflexões sobre a sociedade portuguesa, como se depreende da argumentação crítica contida n’*A Batalha do Caia*, expressa pela voz do narrador da imaginada invasão de Portugal: “*Aos antigos vícios de mentalidade, os quais nos haviam convertido numa gente descaracterizada, sem robustez e sem fulgor, substituíamos a vontade de nos fazer menos quebradiços e mais disciplinados, menos maldizentes e mais construtivos.*” (BC, p. 118). Continuando, Policarpo relata:

*A fim de que não nos esquecêssemos entretanto de quem éramos, abdicáramos do consumo dos maus romances franceses, e regressáramos ao convívio dos nossos escritores. E entregávamo-nos a uma página das crónicas de Fernão Lopes algumas vezes, a um punhado das estâncias de Camões muito amiúde, ou a Herculano ou a Garret, ou ao Padre António Vieira. Achegávamo-nos ainda à prosa de Frei Luís de Sousa, e encantávam-nos daquele esplêndido começo da Vida de dom Frei Bartolomeu dos Mártires [...]* (BC, p. 118)

A um resgate da leitura dos escritores portugueses se soma um retorno à comemoração das “*datas supremas*” da história de Portugal, “*tão frequentemente celebradas outrora com a maior das indiferenças*” (BC, p. 119). Essas ações acontecem como forma de reacender a

tênue chama de uma unidade que estava dispersa, na qual se incluem heróis representados pela gente simples como “*o nobre arruinado Miguel Estrela*”, “*o antigo contrabandista José das Águias*” e “*a rameira aposentada Mariquinhas Vaidosa*” (BC, pp. 158-159), personagens ausentes do conto de Eça.

Sobre essas personagens que lideraram a reação popular contra os espanhóis, é interessante destacarmos um trecho que revela a composição dos fragmentos narrativos da biografia de Eça e do romance que escrevia, sinalizando, inclusive, para a categoria fictícia de ambos:

E na **grande máquina de sonhos** do nosso homem, agasalhado pelas **sombras** que um relâmpago de febre dissipa, persiste **esse inventado Policarpo**, a relatar assim os sucessos da catástrofe abatida sobre Portugal,  
*Corriam lendas intrigantes a respeito dos chefes da revolta, as quais, amparando a esperança do povo, rapidamente se transformavam na chama que lhe alumiava o viver.* (BC, p. 136, grifos nossos)

Chegamos à premeditada construção narrativa tecida n’*As Batalhas do Caia*. Como mencionamos, o autor contemporâneo faz em seu romance uma releitura d’*A Catástrofe*, sinalizando para a importância do povo na consolidação de uma unidade identitária, aparentemente ausente do conto. Ao trazer as ideias de sua personagem, atualizando-as, o autor dá significação a um ponto de vista que é o seu próprio com relação à condução de Portugal. Entretanto, como vimos, neste jogo neobarroco, em que nada é por acaso, cada citação, voz ou fragmento encobrem os atores do texto marioclaudiano, a cujo espetáculo assistimos inquietos.

## 4 FACES DA MORTE NAS NARRATIVAS DE EÇA DE QUEIRÓS E DE MÁRIO CLÁUDIO

O homem morre, isso não é nada, mas o homem é a partir de sua morte, liga-se fortemente à sua morte, por um vínculo de que ele é juiz, ele faz sua morte, faz-se mortal e, por conseguinte, confere-se o poder de fazer e dá ao que faz seu sentido e sua verdade.

(BLANCHOT, 1987, p. 93)

A morte é um tema que sempre marcou as reflexões humanas em todos os seus âmbitos, seja na metafísica, na religião ou na ciência, refletindo-se nas artes e na *episteme* de cada época. Como discorre Françoise Dastur em *Morte, ensaio sobre a finitude*:

Vencer a morte, tal é a proposta não somente da metafísica, que almeja o conhecimento do supra-sensível e do não-corruptível, mas também da religião, enquanto esta é promessa de sobrevivência pessoal; da ciência, que eleva a validade de uma verdade independente dos mortais que sobre ela refletem; e, de forma mais geral, do conjunto da cultura humana, já que esta se fundamenta, essencialmente, na transmissibilidade de técnicas que constituem o tesouro durável de uma comunidade, estendendo-se por várias gerações.

Pois a morte é objeto de espanto e não parece poder ser enfrentada, a não ser na medida em que se vê relativizada e aparenta ter domínio apenas sobre uma parte de nosso ser. (DASTUR, 2002, p. 6)

Da sua concepção como mistério insondável, de rito de passagem que conduz a uma vida transcendental iluminada à conflituosa consciência da finitude do corpo, a morte, pensada emotiva ou racionalmente, se faz presente na literatura como expressão do mais

profundo sentimento de desamparo do homem. Encontramos sua representação mais inexorável na caveira e nos elementos do fantasmático. Ao lado da linguagem e do pensamento, a certeza da morte é uma das características essenciais da humanidade, cuja consciência de si mesma somente parece possível através do seu enfrentamento<sup>40</sup>. Além de finitude da vida, a ideia da morte está constantemente associada ao sentimento de perda, como, por exemplo, a morte dos sonhos de igualdade social e liberdade humana com o fim das utopias modernas, ou a morte da soberania de um país com a dissolução da identidade do seu povo. Sob um viés bem diferente, na criação literária, o autor parece querer vivenciar a própria morte, através da morte da sua personagem, como um necessário exercício da sua escrita.

Com essas faces da morte, o autor d'*As Batalhas do Caia* tece o seu discurso. No relato biográfico, temos a morte do corpo tratada sempre de forma sombria nas insistentes referências à doença e morte de Eça de Queirós, como também, nas referências às mortes de amigos e parentes do escritor. Os detalhes grotescos se acentuam nas mortes descritas nas fictícias batalhas de Portugal contra a dominação estrangeira. Além disso, a face da morte se faz presente nas alusões à perda da identidade e da liberdade do povo português - com a relação que se constrói entre a doença da personagem e a doença de um país. Percebemos, por fim, que a morte de Eça é vivenciada como um contínuo exercício de luto do autor - imprescindível à criação do seu texto.

Para a análise de alguns aspectos dessa escrita alegórica, recorreremos ao estudo de Walter Benjamin, *Origem do Drama Barroco Alemão*<sup>41</sup>, sobre o teatro barroco. Aquele teatro,

---

<sup>40</sup> Dastur menciona um dos testemunhos mais antigos que nos foram conservados de nossa própria história: “a epopeia mesopotâmica de Gilgamesh, que remonta ao início do segundo milênio antes da nossa era, conta a descoberta feita por Gilgamesh, rei legendário de Uruk e semideus da condição mortal no momento a morte de seu amigo Enkidu, o qual tinha, ele próprio, o *status* intermediário de um homem-animal, e narra a perigosa viagem que empreende, então, à procura de um remédio que servisse para evitar a morte. É significativo que a relação com a morte seja descrita, nesse texto que inaugura de alguma forma toda a literatura, como que diz respeito à morte do outro, como se a humanidade do homem não pudesse ser constituída senão no quadro de uma comunidade de vida, de um ser-com-os-outros que simboliza aqui a amizade que liga Gilgamesh e Enkidu. Porque não há experiência da morte como tal – o que Epicuro expressa perfeitamente ao dizer que, durante nossa existência, a morte não está e que, quando a morte está presente, não somos mais, e que ela não é, conseqüentemente, nada para nós -, mas somente experiência da morte do outro e instituição, nesta experiência primeira do luto, da própria referência a si como um mortal.” (2002, p. 14)

<sup>41</sup> Segundo consta na contracapa da publicação brasileira traduzida por Sérgio Paulo Rouanet em 1984: “A *Origem do Drama Barroco Alemão* foi submetida em 1925, como tese de livre-docência, à Universidade de Frankfurt, e por esta rejeitada. Três anos depois, o texto foi publicado em livro, que passou relativamente despercebido. Depois da guerra, foi lançada uma segunda edição, e desde então o livro vem sendo considerado um dos mais importantes de nossa época, abrindo novas perspectivas epistemológicas e filosóficas. A teoria benjaminiana do alegórico, em particular, exerceu um profundo impacto sobre a estética e revolucionou a

que conjugou jogo e luto, como revela o termo alemão – *Trauerspiel*, apresentava os artifícios dos interlúdios visuais, compostos por verdadeiros quadros vivos, assim como dos interlúdios sonoros, compostos pelos coros, no sentido de intercalar o mundo real das coisas e ocorrências (ações dramáticas) com o mundo ideal das causas e significações, simultaneamente visíveis e congregados numa mesma cena. A dualidade também fazia parte da organização do palco, onde cortinas intermediárias permitiam a alternância entre as cenas representadas. É esse emaranhamento característico do teatro barroco que, segundo Benjamin, traduz a sua relação com a alegoria: “o sentido de sua ação se exprime numa configuração complicada, como letras de um monograma.” (BENJAMIN, 1984, p. 218). Era ainda comum no drama o artifício de uma peça dentro da outra – que conhecemos com a denominação *mise an abyme*<sup>42</sup>. Na apresentação ao livro de Benjamin, Sérgio Paulo Rouanet explica que:

O artifício tipicamente barroco do espetáculo dentro do espetáculo introduz na cena uma instância que à primeira vista remete a outra realidade, não-ilusória, mas essa segunda realidade é apenas uma cena atrás da cena, e portanto é uma duplicação ilusória da primeira ilusão. Em certos dramas, como os de Calderón, a ilusão parece romper-se através da reflexão, pela qual certos personagens comentam, conscientemente, o jogo da ilusão e da realidade, acedendo, aparentemente, a outro plano. (ROUANET, 1984, p. 33)

Como também esclarece a citação de Rouanet, há personagens que expõem uma reflexão, como se dá nos coros e interlúdios visuais do drama barroco. No romance de Mário

---

interpretação do Barroco literário. O livro é agora publicado entre nós em tradução cuidadosa, enriquecida por um ensaio introdutório que facilita para o público brasileiro a leitura de um texto sempre denso, e ocasionalmente complexo.”

<sup>42</sup> “A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indirecta. Na sua modalidade mais simples, mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projectado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno acto enunciatório. Mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenómeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise en abyme* favorece, assim, um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. Em qualquer das suas modalidades, a *mise en abyme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética activa ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular, e evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade ficcionais.” In: E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=1564&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1564&Itemid=2)> Acesso em: 27/07/2012.

Cláudio, aproximaríamos a crítica sobre a condução do país com essa forma estrutural, como também se dá quando reflete sobre o processo da escrita. A narrativa fragmentária e teatral d'*As Batalhas do Caia* se estruturaria como num palco barroco, onde as cortinas intermediárias permitem a alternância das cenas da biografia de Eça e da ficção d'*A Batalha do Caia*, para a composição de uma “configuração complicada”, construída através do jogo entre o real e o fictício, no qual o discurso da morte ocupa lugar central. Por essas e outras questões, a obra de Benjamin foi convocada em determinados momentos de nosso trabalho.

#### 4.1 Nas ruínas de um desejado romance

Não sei o que é, mas, por exemplo, desde que no alto de algum edifício flutua a bandeira estrangeira, parece que este azul já não é o do nosso céu, e tem alguma coisa de uma bruma lutuosa.

(QUEIRÓS, 1966, p. 225)

O conto *A Catástrofe*<sup>43</sup> se refere, principalmente, à morte da nação portuguesa. As glórias e conquistas antes enaltecidas nos versos de grandes poetas, entre os quais, Luís de Camões e Fernando Pessoa, na narrativa de Eça, parecem se ocultar sob “uma bruma lutuosa” que invade o céu azul daquele pequeno país, aparentemente derrotado por sua própria “sonolência lúgubre”, “falta de decisão” e “indiferença cínica” (QUEIRÓS, 1966, p. 225). Acusando a sua geração de covardia, o narrador desabafa com veemência: “Ainda hoje me soam aos ouvidos as acusações tantas vezes repetidas do tempo da luta: não tínhamos exército, nem esquadra, nem artilharia, nem defesas, nem armas!...Qual! o que não tínhamos era almas... Era isso que estava morto, apagado, adormecido, desnacionalizado, inerte...”(ibid., p. 227). Percebemos a presença de uma tristeza lutuosa que invade o texto e os lares portugueses na composição de um cenário desolador. Ao mesmo tempo em que está impregnada pelo repúdio à atitude indiferente do povo português quanto à condução da nação ao longo dos anos, a narrativa é marcada por uma certa tristeza nostálgica, quem sabe

---

<sup>43</sup> Ressaltamos que prevalece em nosso estudo o diálogo que Mário Cláudio estabelece com o conto na versão publicada que, como explicamos, pode não ser totalmente fiel àquela concebida por Eça de Queirós.

expressão do sentimento de luto pela morte de um país, diante da aterrorizante dominação estrangeira: “Invadiu-me a alma uma piedade vaga pelas desgraças pátrias, e, sem saber porquê, senti-me tomado de uma saudade angustiosa, a saudade de alguma coisa que desaparecera, que findara para sempre e que eu não sabia bem o que era...” (QUEIRÓS, 1966, p. 229).

Neste sentido, a morte se apresenta no texto para retratar o estado de desalento e prostração que domina um povo abatido - “como uma bandeira a que falta a brisa” (ibid., p. 232) – através da deterioração dos corpos físicos massacrados pela guerra. A linguagem pictórica descreve com extrema riqueza de detalhes os obstáculos que enfrentam os indefesos soldados portugueses, derrotados pela surpreendente artilharia do inimigo e pela falta de comando de seu exército, assim como pelas dificuldades diante das contingências do tempo. As palavras lama, fadiga, esfomeados, baixo, lúgubre, dilúvio, negrejava, imobilidade, mortal, negra, quebra, espezinhados, entre muitas outras, evidenciam uma composição com os elementos do sombrio que sinalizam para a morte:

Ali permanecíamos havia duas horas, com lama pelos joelhos, encharcados, depois de termos marchado toda a noite, idiotas de fadiga, esfomeados, encostando-nos uns aos outros para não adormecer. Em volta de nós, de um céu baixo e lúgubre, caía um dilúvio, e o casebre parecia, entre as suas quatro árvores, todo envolvido de chuva, tão encolhido e tão sonolento como nós. [...] Páramos: a distância negrejava outro destacamento. E ali ficámos, na mesma imobilidade, sob a água, tiritando, numa fadiga mortal. [...] Foi nesse momento que nos sentimos envolvidos, absorvidos por uma massa negra, que descia como uma tromba, na violência de um elemento! Partimos, correndo, atirando as armas, no meio de uma gritaria ensurdecadora!... Sinto que aquela enorme mole de gente se quebra, se dispersa, aos grupos; somos uns cem, no meio, que correm, caindo, erguendo-se, rolando na lama, espezinhados... (QUEIRÓS, 1966, pp. 233-236, grifos nossos)

É perceptível que o corpo histórico de Portugal é corroído através da morte de seus homens. Os ideais de uma nação são revelados em seu declínio – “como que um som antigo, obsoleto, a voz de um mundo extinto, passando em sonhos.” (QUEIRÓS, 1966, p. 233). A realidade é exposta pelos escombros do que ficou de um glorioso passado. Da coragem de um povo que venceu inúmeras batalhas e conquistou tantas terras no além-mar, restaram apenas a inércia e o medo diante da brusca constatação da morte e da dor. À revelação do abatimento dos homens, o narrador coaduna a sua crítica à sociedade:



Quando um País abdica assim nas mãos de um Governo toda a sua iniciativa, e cruza os braços, esperando que a civilização lhe caia feita das secretarias, como a luz lhe vem do Sol, esse País está mal: as almas perdem o vigor, os braços perdem o hábito do trabalho, a consciência perde a regra, o cérebro perde a acção. E como o Governo lá está para fazer tudo – o País estira-se ao Sol e acomoda-se para dormir. Mas, quando acorda – é como nós acordámos – com uma sentinela estrangeira à porta do Arsenal! (QUEIRÓS, 1966, p. 239)

Tomando para si o pensamento de Eça de Queirós, Mário Cláudio desenvolve em *As Batalhas do Caia*, dentro do texto da biografia do escritor do século XIX, o imaginado relato sobre um povo que se vê repentinamente invadido, humilhado e subjugado pela dominação espanhola, enfatizando em minuciosos pormenores os elementos do lúgubre e da morte presentes no conto. A fictícia *A Batalha do Caia* explicitará o despreparo dos soldados portugueses entregues a uma guerra para eles inesperada, sofrendo as mais injustificadas privações, enquanto os oficiais “*guardam para si os víveres melhores, e bebem do fino, e às vezes até dão a impressão de que estão numa festa e não, como acontece, em pleno campo de batalha.*” (BC, p. 24), numa clara referência à ignorância que havia no exército português quanto à gravidade daquela invasão. A narrativa que, como já dissemos, é construída por fragmentos, prosseguirá após ter sido interrompida por mais uma ruptura com a biografia de Eça. O narrador que somente mais adiante será denominado Policarpo Alfredo Gomes dos Santos (BC, p. 41) continuará a triste descrição dos camponeses transformados em soldados, “*mais aptos a cavar o rego da lavra e a sulfatar a uva mijona*” (BC, p. 28), levados a um enfrentamento com o exército adversário sem qualquer estratégia montada. Suas armas são o que restou das grandes batalhas históricas, partidas e estagnadas como o próprio país. Seu frágil escudo consiste na crença mítica das conquistas passadas, completamente ignorantes de suas reais fraquezas presentes.

De repente, “*uma vasta perturbação se manifestou, porque uma sombra longuíssima começara a ondular [...] Um terrível estrondo, seguido de fumo muito espesso, abalou então o solo [...] e rolou de cangalha um dos canhões, e ouviram-se gritos e prantos e soluços, e continuava brilhando o sol de Portugal.*” (BC, p. 29). A descrição seguinte<sup>44</sup> traz os elementos soturnos da morte física para o texto, a que se aliam, sugestivamente, os indícios da devastação causada pela covardia e omissão de “uma pátria antiga”:

<sup>44</sup> Esta cena remete a alguns dos trabalhos de Goya, que retratam a devastação causada pela guerra, como, por exemplo, *Os fuzilamentos de três de Maio* e *Os desastres da guerra*. Acreditamos ser possível que Mário Cláudio tenha se inspirado nos quadros do pintor, uma vez que Goya é protagonista de *Gêmeos*.

*Estava o campo pejado de corpos dilacerados com as fardas empapadas de sangue, e não aparecia quem socorresse os feridos, os quais se contorciam, a gemer, a pedir água e a chamar pela mãe. Descera por fim uma neblina sobre aquela cena de desastre, e principiara a pilhagem dos defuntos, e de todos os que, sem energias bastantes para o fazer, desconsoladamente jaziam na inconsciência e na dor. Irrompia a multidão estrangeira pelo nosso território, e nem tocavam os sinos a rebate, nem ficava um único bravo nas aldeias, nem se erguia uma bandeira que proclamasse que éramos, apesar de tudo, uma pátria antiga. E quanto aos cadáveres que apodreciam que ninguém declarasse em que país tinham nascido, pois que de tal não cuidavam os milhafres e os corvos que, rondando no céu, os andavam a cobiçar. (BC, p. 29)*

Ao cenário grotesco se contrapõe, num próximo fragmento, a indiferença do Rei e o discurso megalomaniaco de seu Ministro da Guerra, anunciando as más novas ao Soberano que, entretanto, está mais preocupado com o seu jogo de damas: *“e nem tudo corre da melhor feição, se bem que a valentia do soldado português, escorada na sua indómita resistência e no seu acendrado amor ao solo pátrio, permita augurar triunfantes desfechos.”* (BC, p. 37). No discurso do autor, ao reproduzir a fala alienada ou cínica dos políticos, do Governo ou da oposição, evidenciamos a ironia como principal elemento demolidor dos discursos que são construídos pelo poder, desvelando que seus representantes estão muito mais direcionados para majorar a dominação que exercem do que voltados para aqueles que deveriam defender, ou seja, o povo abandonado à sua ignorância e ingenuidade.

Pelo narrador d’A *Batalha do Caia* ficamos sabendo que, decretada a mobilização geral, homens mal cobertos e mal alimentados se dirigem aos seus centros militares, *“arrastando as mulheres e os filhos, reunidos num choro manso”*. E continua em tom de desalento: *“E se a compaixão me assaltava no meio daquela população que sofria os crimes históricos de quem a oprimia, era de mistura a uma impotente raiva que me abismava na tristeza comum”* (BC, p. 42). Conduzidos como um rebanho abandonado pelo pastor, taciturnamente seguiam os homens, *“como uma leva de condenados, tropeçando com as camisas coladas ao corpo e uma ânsia desvairada de morrer.”* (BC, p. 43). À consumação dos corpos físicos se une a degradação moral dos soldados que configuram *“uma massa grotescamente disforme, prestes a cair de cansaço como uma parede velha, infiltrada de águas e corroída de podridão.”* (BC, p. 62). Nestes recortes, em especial, a morte do homem se confunde com a morte de um povo e de sua identidade, arruinados como uma velha construção prestes a desmoronar, onde, metaforicamente, a corrosão toma conta de uma nação

que fechou os olhos à silenciosa deterioração de seus alicerces. A narrativa prossegue impregnada pelas imagens do horror<sup>45</sup>:

*Uma horda de monstros desabou depois sobre nós, carregando contra o que restava da integridade do tristíssimo exército português, espoliando-nos de tudo, explodindo numa chufa que lembrava o grito do abutre, a desfazer fibra a fibra o cadáver da sua presa. [...] Pisavam-nos as botas que calcavam o solo de Portugal, e já não éramos mais do que a matéria do charco onde Primavera nenhuma, pressentíamos nós, e nenhuma macieira florida voltariam a acontecer. (BC, pp. 65-66)*

Dentre os elementos da morte que se apresentam no relato, inserem-se repetidas referências às incertezas quanto ao futuro de Portugal e ao desamparo diante da catastrófica invasão que, dizimadora, despertou nos portugueses o temor de proferir sequer o nome da Pátria, “*sepultando-o no coração como a um defunto amado, o qual apenas no dia do Juízo se espera poder ver ressurgir da terra.*” (BC, p.75). São inúmeras as ruínas que se acumulam: cadáveres dilacerados, casas cruelmente destroçadas, virgens defloradas ou vendidas, portugueses que perdem a moral delatando compatriotas ou até mesmo os “dignatários do povo”, que vilipendiam os seus. Dos bravos proclamados pela história só restava “*aquela escumalha asquerosa, pronta a vender a própria alma.*” (BC, p. 75).

Neste ponto, torna-se importante remetermos ao pensamento de Benjamin que considera a alegoria como a principal forma de expressão do teatro barroco, desenvolvendo a concepção de que ela se resume a dizer uma coisa para significar outra. Em sua minuciosa análise sobre o drama, o filósofo alemão evidencia suas características estéticas particulares e diferenciadas da tragédia grega<sup>46</sup>. Neste drama, a história se apresentará com duas faces<sup>47</sup>: a

<sup>45</sup> Lembramos que, como vimos no primeiro capítulo, o grotesco e o horror são temas amplamente utilizados pelo Barroco: “O tremendismo, a violência, a crueldade, que com tanta frequência se manifestam nas obras de arte do Barroco, decorrem dessa raiz de concepção pessimista do homem e do mundo” (MARAVALL, 1997, p. 265)

<sup>46</sup> “O drama barroco tem como objeto e conteúdo próprio a história, como a época a compreendia. O conteúdo da tragédia é o mito, a saga pré-histórica, embora trabalhada por tendências atuais. Tanto o protagonista do drama barroco como o herói trágico têm uma condição principesca, mas no drama essa condição se destina a ilustrar a fragilidade das criaturas, mais visível nas de alta linhagem, enquanto na tragédia ela remete a um passado que efetivamente se articulava em torno da condição senhorial. [...] Na tragédia, o tempo é linear: o herói rompe o destino mítico, através da orgulhosa aceitação da culpa, e com isso a maldição se extingue. No drama barroco, o destino é onipotente, e a culpa é a sujeição da vida da criatura à ordem da natureza. Movido pelo destino, o drama barroco não tem tempo, ou está sujeito ao tempo do eterno retorno. [...] Enfim, na tragédia o palco é um ponto fixo, de caráter cósmico, em que se desenrola um julgamento, movido pelos homens contra os deuses, em torno do qual se reúne a comunidade, para ouvir o veredicto. No Barroco, o palco é móvel,

história-destino que expõe a efemeridade da vida, e a história naturalizada que é organizada e estabilizada através do poder secular do Soberano que, em contrapartida, sendo também criatura sujeita à morte, reflete em seu poder, apenas ilusão e jogo. Desse modo, no *Trauerspiel*<sup>48</sup>, a concepção da história-destino se dá em torno da figura da morte, apontando sempre para o efêmero e para as perdas que a história naturalizada tenta ocultar e, neste sentido, tem destaque a frequente presença de esqueletos e defuntos no palco, bem como sua decoração com ruínas, elementos utilizados como recursos para expor a inexorabilidade da condição humana<sup>49</sup>. Segundo Benjamin, para que um objeto ganhe significação alegórica ele precisa ser arrancado de seu contexto, esvaziar-se, morrer, e a partir desse momento, “o objeto só dispõe da significação que lhe é atribuída pelo alegorista.” (ROUANET, 1984, p. 38). Em palavras resumidas, é como se o alegorista – que entendemos ser o artista, o poeta, o escritor - despedaçasse todas as coisas em fragmentos e atribuísse a cada parte um significado diferente, uma vez que ele detém um conhecimento superior que permite dar ao objeto um novo sentido:

O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do

---

peregrina, como a corte, de cidade em cidade, e nele se desdobra um espetáculo lutosos destina a homens enlutados” (ROUANET, 1984, pp. 28-29)

<sup>47</sup> “A Idade Média concebia a história como um processo inscrito na história da salvação, e cujo telos era a dissolução escatológica da cidade terrestre na cidade de Deus. No Barroco, ao contrário, a restauração religiosa do século XVII, abrangendo tanto os países protestantes como os católicos, sob a influência da Contrarreforma, implicou, paradoxalmente, uma secularização, no sentido de excluir a transcendência da história em direção à meta-história. A religião consolidou-se, mas ao preço de abrir mão da transcendência. Em consequência, tanto a vida do homem como sua salvação passaram a ser concebidos em termos profanos. Ele está sujeito a uma história cega e sem fins, e portanto ameaçadora – uma história natural; e só pode ter a esperança de salvar-se numa esfera de intemporalidade secular – uma história naturalizada. (ROUANET, 1984, p. 35)

<sup>48</sup> *Trauerspiel*: do alemão *trauer* (luto) e *spiel* (jogo, espetáculo): “O precursor imediato do teatro alemão do século XVII foi o drama jesuítico, que floresceu principalmente na Alemanha do Sul e na Áustria. Escrito em latim, esse típico instrumento de propaganda da Contrarreforma foi obrigado, para atingir seus fins, a recorrer a todos os recursos cênicos: pantomimas, coros, grandes massas humanas, telas com pintura perspectivística e máquinas teatrais que permitiam representar, por exemplo, batalhas aladas entre anjos e demônios. Havia profusão de personagens alegóricos, simbolizando virtudes e vícios, e a ação não recuava diante das cenas mais brutais, como esartejamentos e torturas. Todos os meios eram mobilizados a fim de criar a ilusão cênica (para provar que em última análise toda a vida terrena é ilusória), num constante apelo aos sentidos (para concluir que os sentidos são diabólicos): a vida é habitada pela morte, e a salvação só é possível pela mediação da Igreja. Na essência eram os grandes traços da dramaturgia barroca alemã, católica ou protestante.” (ROUANET, 1984, pp. 23-24)

<sup>49</sup> “O personagem é conduzido à morte pelo destino, forma natural da necessidade histórica, e não por suas ações. Também as coisas inanimadas submetem o homem a seu domínio, enquanto instrumentos do destino, Daí a importância, nos dramas de destino, da ordem das coisas – o adereço cênico. Cetro, espada, copo de veneno são agentes da fatalidade. [...] O destino é a ordem do eterno retorno. Daí as aparições espectrais, típicas do drama barroco.” (ROUANET, 1984, p. 33)

alegorista, a coisa se converte em algo de diferente, transformando-se em chave para um saber oculto. (ROUANET, 1984, p. 40)

As obras literárias do período barroco acumulavam incessantemente fragmentos, como estilhaços que jazem em ruínas, sem objetivo aparente, mas como o resultado calculável de um processo de acumulação. O poeta barroco - mestre na arte de inventar - constrói um todo, cuja visão perfeita era a “ruína”<sup>50</sup>. É através dos fragmentos (estrutura alegórica) que as coisas revelam o mundo, e “não se pode considerar de modo algum acidental essa relação do alegórico com o caráter fragmentário, amontoado e desordenado de um quarto de mágico ou de um laboratório de alquimista, como os conheceu o Barroco.” (BENJAMIN, 1984, p. 210).

O texto da suposta narrativa de Eça de Queirós nos parece, similarmente, estabelecer uma configuração alegórica que possibilita a construção de uma nova face para a história portuguesa. Reconhecemos em meio aos fragmentos que se amontoam no texto, um significado oculto, cuidadosamente premeditado pelo alegorista (escritor), como, por exemplo, a exposição da face indiferente e egocêntrica dos governantes e da submissão de um povo que precisa somar forças na unidade de um País que deixou de lado a consolidação de seu futuro, conseqüentemente, ainda incerto. A ironia do discurso marioclaudiano se faz presente na biografia de Eça e na sua suposta ficção como elemento que delineia uma história ressignificada, exposta como decadência e ruína, onde o Governo se iguala ao poder do Príncipe do drama barroco, como arrogância em pretender “salvar” a história, naturalizando-a.

Também Eça revelara a face de declínio da história em *A Catástrofe*, assim como, em parte de sua obra. Se pensarmos em *A Ilustre Casa de Ramires*, temos que tudo parece concebido a exprimir simbolicamente uma certa ideia da Pátria e tudo é “pensado, sobreposto e encaixado como as pedras de um edifício.” (SARAIVA, 1982, p. 50). Existem ali duas novelas que correm paralelas e encaixadas: uma representa o passado, a outra o presente; a coragem bravia dos avós que contrasta com a covardia do neto, seja em seus compromissos mesquinhos com a eleição para deputado, ou no descaso com a palavra dada ao José Casco, no mesmo momento em que seu ancestral Tructezindo proclamava no texto que Gonçalo Ramires escrevia: “De mal com o reino e com o rei, mas de bem com a honra e comigo”. Em quase todos os romances de Eça há uma crítica a essa Pátria inócua que precisa reagir à

---

<sup>50</sup> Benjamin menciona o espanhol Calderón, cuja poesia, com sua ostentação construtivista, “aparece como uma parede de alvenaria, num prédio que perdeu o reboco.” (1984, p. 201), enfatizando, desse modo, essa intencional composição rebuscada, por minúcias.

ociosidade, à vaidade, à educação romanesca e à mediocridade dos governantes. Novamente Saraiva destaca a ironia como peça-chave dessa construção, com um trecho de *O Crime do Padre Amaro*, em que a fala das personagens contrasta com as cenas descritas:

Segundo o conde e os padres, as coisas correm o melhor possível, e o conde dizia isto mostrando com um grande gesto o Largo do Loreto, onde tipóias vazias rodavam devagar, pares de senhoras passavam... com os movimentos derreados, a palidez clorótica de uma degeneração de raça, [...] pelos bancos da praça gente estirava-se num torpor de vadiagem, um carro de bois aos solavancos sobre as suas altas rodas, era como o símbolo de agriculturas atrasadas de séculos; [...] nas faces enfezadas dos operários havia como a personificação das indústrias moribundas [...] Vejam – ia dizendo o conde – vejam toda esta paz, esta prosperidade, este contentamento. Meus senhores, não admira realmente que sejamos a inveja da Europa! (SARAIVA, 1982, p. 52)

Em *Os Maias*, romance exemplar que delinea não apenas um estudo da burguesia brasonada do Constitucionalismo e seus satélites, como também o problema dos destinos de Portugal (SARAIVA & LOPES, sd, p. 932), a personagem João da Ega clamará: “Portugal não necessita de reformas, [...], Portugal o que precisa é a invasão espanhola.” (QUEIRÓS, 2003, p. 116). Justamente o tema dessa catástrofe nacional inspirou a Eça “a concepção de um romance que não passara de esboço – *A Batalha do Caia*.” (SARAIVA & LOPES, sd, p. 933). Na publicação de *A Catástrofe*, entretanto, desfaz-se o tom de virulência e ironia inerentes à escrita eciana, e estranhmos a simplicidade no desfecho algo triunfalista e um tanto artificial proposto no conto, pois, como esclarece Dalva Calvão: “A esperança implícita nos textos queirosianos [...] manifesta-se muito sutilmente, pelo avesso, no desconfortável e tantas vezes cínico confronto das personagens e do leitor com a realidade nacional.” (1998, p. 1). Dessa forma, Mário Cláudio, transformando Eça em personagem, insere no texto da fictícia catástrofe os elementos que parecem se ausentar do conto, estabelecendo com o escritor oitocentista um grande diálogo de ideias, através do qual, ele faz uma releitura crítica da sociedade portuguesa, ou como o próprio autor declara:

Nos tempos que correm o *finis patriae* adquire uma expressão simbólica, a permitir a leitura retroactiva de toda uma portugalidade, que julgo configurar um certo anseio, o da teoria de Portugal, empresa que os tempos do autor de

A *Catástrofe* apenas poderiam interpretar no registo de uma tragédia ultrapassável. [Mensagem pessoal]<sup>51</sup>

Com esse pensamento, percebemos, neste discurso neobarroco, que revela a história como declínio, a mesma intenção alegórica que marcou o drama barroco:

Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas. (BENJAMIN, 1984, p. 200)

Dialogando com o pensamento de Eça de Queirós, o autor contemporâneo retoma e amplia de forma extraordinária o desastre, a cena bruta da guerra no texto da imaginada batalha. Entretanto, diferentemente d'*A Catástrofe*, o narrador do romance de Mário Cláudio não parece demonstrar a mesma crença num futuro promissor. Pelo contrário, ficamos sabendo que após a invasão pelo inimigo vizinho segue-se a breve recuperação do domínio português comandado pela reação popular - mas não como uma consolidação futura -, e sim, como um pequeno intervalo antes da inevitável dominação pelo inimigo. É com a dolorosa percepção do despreparo e do desalento do soldado e do povo português, vítimas da pobreza, da fome e da ignorância que o autor contemporâneo dialoga com a personagem da sentinela do conto de Eça, como se depreende do relato de Policarpo sobre a sentinela portuguesa que ocupa o posto depois da restauração:

*No lugar da odiada sentinela estrangeira, imensa no capotão azul e no boné de couro envernizado, batendo o passo à porta do Arsenal, é um soldado português que se planta agora. Veio ele ao Mundo numa aldeia de rocha escura, trançaram-lhe a envide com a faca de cortar as couves do caldo, deram-lhe às colherzinhas o chá de pelicária, por mor de que lhe ficassem bem lavadas as tripas. E de modo a que se transformasse a fome numa coisa esquecida, enfiaram-lhe nas goelas um trapo molhado em vinho doce, e lentamente crescia o coitado num enredo de choros, porque lhe açoitava o frio o rabo sempre à mostra.[...] Mobilizaram-no numa tarde de sábado, e lançou-se numa folia pegada na companhia dos que haviam sido dados por*

---

<sup>51</sup>CLÁUDIO, M. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <cecilia.rparanhos@gmail.com> em 27/02/2012. (Vide anexos)

*aptos a combater.[...] E tendo corrido Ceca e Meca, e levado bofetões dos superiores e tiros do adversário, ali estava ele em Lisboa, inteiro como deveria ser, a cumprir o seu turno de guarda da Pátria à frente da porta do Arsenal.[...]Principiará a acusar uma dor no joelho esquerdo, e aplicará um emplastro, e esfregá-lo-á a mulher com um ramo de urtigas brancas. Saberá que é isso efeito da bala que lhe não extraíram, [...] Avançará a gangrena, e afastará o fedor os que se acercarem, [...] Surdirá afinal com um membro amputado e metido num toco de madeira, arrastar-se-á penosamente, [...] Enterrá-lo-ão pela tardinha de Agosto, quando estiverem desenvolvidos os milheirais, e recolherão à cama, soluçando muito, os da sua raça, e por anos e anos haverá de ouvir-se a passada da sentinela antiquíssima, a atravessar o sobrado a horas mortas, batendo a compasso a perna de pau. (BC, p. 186)*

Essa sentinela fantasma, entre trágica e cômica, mas, sobretudo, triste, demonstra, metaforicamente, que o futuro para um povo que caminha sem firmeza, omissos e ignorantes, acaba por conduzir à ruína e morte de uma nação, com a inevitável perda de sua soberania. Como a catástrofe profetizada por Eça, e ampliada por Mário Cláudio, essa “agonia” parece se consumir, hoje, na submissão de um país pequeno e estagnado, como Portugal, diante da globalização europeia, comandada pelos países hegemônicos e controladores da nova ordem econômica e política – como a Alemanha e a França.

Como um hábil artesão, Mário Cláudio trabalha minuciosamente os fragmentos dessa intrincada construção, de forma a dar um acabamento perfeito à malha narrativa. O “etéreo monóculo” do consagrado escritor parece se assentar na face daquele que está oculto no texto, mas que se faz presente pelas pistas que deixa no caminho discursivo. Como já mencionamos, a pluralidade evidenciada pelo título do romance *As Batalhas do Caia* se estende assim ao pensamento do escritor do século XIX, constantemente preocupado com a inércia da sociedade portuguesa diante dos maus governantes e da corrupção política - pensamentos caros à Geração de 70 a que pertenceu Eça de Queirós. Descortinando em seu romance um minucioso painel crítico que envolve as diferentes classes sociais, Mário Cláudio expõe “as linhas de força do inquérito à sociedade portuguesa do Constitucionalismo que está no centro de interesse da obra de Eça de Queirós” (CRUZ, 1999, p. 5), sinalizando para um ponto comum aos dois escritores, ou seja, para uma mesma necessidade de olhar Portugal. Em publicação no [www.expresso.pt](http://www.expresso.pt)<sup>52</sup>, Mário Cláudio se refere à estranha síndrome que avassala o país, numa referência irônica à consciência tranquila de que se declaram possuidores os políticos, acrescentando com uma dose ferina de humor:

---

<sup>52</sup> Em 08/12/2011.



Poderão cair as pontes, abrir-se-lhes aos pés o boqueirão da bancarrota, ou arderem as florestas que lhes asseguram a respiração, e os imaculados portugueses, de papinho cheio, e com os dedos entrelaçados sobre ele, ressonarão pacificamente com impávidos bonzos. Não haverá outra raça assim, tão pachorrenta, e tão conciliada com as intercadências do coração, que repouse de maneira igual, e contra ventos e marés, suavemente iluminada pelos esplendores da luz perpétua. (CLÁUDIO, 2011)

Depreende-se dessa leitura que, tendo chegado ao século XXI, Portugal permaneceria ainda como o país “suinamente” adormecido que Eça pensara em despertar com a sua imaginada catástrofe e que Mário Cláudio continua a tentar abalar com sua esmerada crítica. A isso, talvez o escritor do século XIX retrucasse: “Oh, ingénuo! O porco dorme: podes-lhe dar quantos choques quiseses, com livros, que o porco há-de dormir.” (QUEIRÓS, 2000, p. 126).

#### **4.2 As marcas trágicas e especulares de uma existência e de um país**

Sinal inconfundível do triunfo da morte, facultando aos que permanecem motivo de variada especulação, costuma ser esse gesto com que sobre a dobra das vestes da cama se fincam as garras de quem está prestes a partir.

(BC, p. 187)

Como em muitos livros de Mário Cláudio, um elemento determinante no percurso do texto d’*As Batalhas do Caia* é a morte com seus fantasmas. Não por acaso, o período da vida de Eça de Queirós que é relatado, abrange, sobretudo, o período em que o acomete a indesejada invasão de seu corpo por uma doença nunca esclarecida, que acaba por conduzi-lo a uma morte prematura, quando ainda estava em sua plenitude criativa. É perceptível uma atmosfera de luto nas entrelinhas do texto que, em determinados momentos, adquire um tom marcadamente fúnebre e oscila dualisticamente entre o medo e o fascínio que nos inspira a ideia da morte, cuja sombra se faz presente já no início da narrativa, quando, pouco tempo depois de sua chegada à Inglaterra, o escritor teria sido acometido por uma forte gripe:

A noite entre trinta e um de Janeiro e um de Fevereiro de mil oitocentos e setenta e cinco foi dessas em que não esteve longe de se sentir na pele de um mártir [...] Do fundo dos junquinhos do papel da parede, animando-se como que por acção dos mecanismos de uma lanterna mágica<sup>53</sup>, assomavam-lhe imagens de longos cortejos fúnebres, formados por multidões vestidas de luto pesado, a transportar redondas coroas de flores. [...] Às vezes no país remoto do Sul tornava-se necessário acudir ao excesso de gases comprimidos na urna de um jazigo, e vinha um tosco operário realizar um furo no chumbo, e viam-se em volta dele as grandes moscas varejeiras, e saía lá de dentro uma espécie de suspiro infernal, exalando um nauseabundo fedor que provocava vômitos nos circunstantes. (BC, p. 52)

As palavras estão carregadas pelo grotesco e pelo sombrio<sup>54</sup>. O fantasma da morte percorre a biografia de Eça, através da composição de imagens que plasticamente vão se desenhando no cenário das impressões do escritor, como também na mente do leitor, que é envolvido, sugestivamente, pelos “longos cortejos fúnebres”, pelas “multidões vestidas de luto pesado”, pela “urna” onde “um tosco operário”, ao furar o chumbo, atraiu “grandes moscas varejeiras” saindo “lá de dentro uma espécie de suspiro infernal.” A linguagem sinestésica evidencia o impacto diante da morte, parecendo lançar, lenta e intencionalmente, suas sementes no texto. Com uma descrição deveras opressiva para os sintomas de um resfriado, o texto nos direciona para a inevitável deterioração do corpo físico do escritor, marcantemente acentuada no decorrer da biografia.

A essas primeiras divagações, consequência talvez do medo ou do delírio causados pelo estado febril da personagem, seguem-se as lembranças “dos seus vários cadáveres”: “a madrinha Ana, avistada no caixão”, “a avó Teodora, muito inchada, e de testa coberta pela mantilha negra, outros mortos, meninos e adultos, cujo rosto era pálido ou amarelo” (BC, p. 53). O texto biográfico é impregnado pelos fios multiplicados da morte. Em outro momento, o narrador continua um percurso de luto que envolve ainda os amigos de Eça, entre eles, Antero de Quental, como revelado pela carta que verificamos ter sido realmente escrita por Oliveira Martins<sup>55</sup>:

<sup>53</sup> A lanterna mágica corresponde à brincadeira infantil de construir uma espécie de teatro através de sombras que se projetam na parede. Assim, como num teatro de sombras, Eça vê passar os cadáveres de sua existência. O narrador parece associar a vida a um teatro – o teatro da morte, que nos remete ao *theatrum mundi* do Barroco.

<sup>54</sup> Como vimos, o grotesco e o sombrio são aspectos da estética barroca, havendo um certo gosto pelo macabro, pelo escatológico, que podemos observar em certas produções da época.

<sup>55</sup> Na última página (p. 207) d’*As Batalhas do Caia* consta: “O texto do final da p. 97 é extraído de uma carta de Oliveira Martins a Eça de Queirós, datada de Setembro de 1891.”

Sem que o nosso homem me dirija a palavra [...] eis o que imagino que me poderia ele dizer, <<Chega-me a carta de um companheiro com estas frases finais, “Era um alucinado da metafísica e provavelmente acabou julgando ir viver num mundo melhor. Acabou-se. Adeus.”, a fim de que se me desvende o destino do suicida. Chamava-se Antero de Quental, e vejo-o nas eternas imagens projectadas pela lanterna mágica, [...] a agonizar numa grande e deserta cama que em branco se ia alargando em redor do seu corpo>>. (BC, p. 98)

No soturno cortejo que se delineia, é o próprio Joaquim Pedro de Oliveira Martins<sup>56</sup>, que se depara com a face da morte, permanecendo o tom fantasmático ainda quando do relato da doença do então adolescente José Maria, filho de Eça – “um espantalho por detrás do cortinado de renda.” (BC, p. 103). A partir deste episódio, a narrativa dará curso à longa enfermidade do escritor, que recebe o comando médico de se restabelecer na Suíça: “Quantos combates lhe terão rasgado o rosto de cinquenta e cinco anos, feitos de vitórias precárias sobre os demónios do Reino, de incessantes derrotas perante o anjo exterminador?” (BC, p.107). E como se o comboio em que viajava o arrastasse “em direção à estufa de todas as evaporações, à tal que antecede a condensação terminal” (BC, p. 107), somos tocados pela sombra de uma voz que entre lutuosa e melancólica nos conduz aos dias terminais de José Maria Eça de Queirós. Não suportando o “nosso homem” por muito tempo a estadia em Glion-sur-Montreux, de onde supostamente retornaria mais recuperado, ele decide voltar a sua casa na França. O narrador relata que Eça, na viagem de retorno,

não se poderia precisar se das ligaduras do sono, se de outro uso certo dos olhos que se lhe fecham, descortinará ele uma figura sentada alguns bancos à sua frente. É uma senhora que se enfeitou com um chapéu de penas negríssimas, a recordar o capacete de cerimónia de um componente qualquer de uma qualquer guarda-de-honra.. E é de pesado luto que veste, e distingue-lhe o nosso autor as mãos esqueléticas, a revelar a lividez das articulações dos dedos, sempre que os cerra ela numa determinação desesperada. À volta da desconhecida ficaram vazios os assentos, outorgando-lhe o direito a uma área de privilégio, protegida da vulgaridade da multidão. E ao voltar-se o nosso cônsul enquanto o expresso vai descrevendo uma curva, descortinará o perfil de águia real da remota companheira de jornada, e temerá que rode ela sobre o eixo do corpo hirto, e que longamente o contemple, longa e atentamente, como desde há séculos uma velha amizade os ligasse. (BC, p. 124)

---

<sup>56</sup>Oliveira Martins era outro grande amigo de Eça. Junto com Ramalho Ortigão, Eça de Queirós, Antero de Quental e Guerra Junqueiro compunham o grupo de intelectuais conhecido como o *Grupo dos Cinco* (1884). Posteriormente, o grupo aumentou, denominando-se *Vencidos da Vida* (1889). (MÓNICA, 2001, p. 327).

A imagem construída pelo autor nos remete a uma personificação da morte: feminina, imponente, soberana, contrastando entre a lividez da pele e o negro do vestuário, entre atrativa e temerária, porém determinante e incondicional, para o corpo físico de Eça ou para o corpo histórico de Portugal.

Antes do ato final, com o agravamento da doença de Eça de Queirós, um soro regenerador será supostamente injetado na personagem, possibilitando-lhe uma imaginária viagem ao próprio passado, da infância à juventude, onde percorrerá as paisagens de Póvoa de Varzim, Coimbra, Porto, Lisboa, Évora e Leiria, acompanhado das indissociáveis personagens que habitaram seu imaginário de escritor que criticou como ninguém a sociedade portuguesa do século XIX: “São aqueles que beberam os ares do francesismo, ansiosos da posse da quinta essência. [...] E chamam-se Jacinto e Basílio, Raquel Cohen e Guimarães e Dâmaso Salcede, Castro Gomes e Maria Eduarda.” (BC, p. 134). Compartilhando uma certa nostalgia com o escritor, percorreremos esses lugares recuperados pela opacidade de uma mente em transe mortal.

Como uma “adequada obra de carpintaria” (BC, p. 150), vai se compondo “o cenário da operática do século a que pertence o nosso cônsul” (BC, p. 188), acrescentando-se aqui, retirando-se ali, aprimorando-se acolá, “indelével lembrança oferecida aos que dela participaram, actores do acto final” (BC, p. 188):

Voga pois no oceano branco e placidíssimo, e não há nau de velas enfunadas que se aviste, singrando ao encontro da sua navegação. Desprenderam-se-lhe da horizontalidade os braços e as pernas, sobe-lhe a cabeça num globo translúcido. No interior dos olhos lentamente se lhe vertem as invisíveis lágrimas, e é na doçura que persiste o sangue em encher-lhe as veias. Para que longínquas pastagens irá derivando então, percorridas pelo galope dos cavalos de crinas ondulantes, ascendendo no verde entre a terra e o céu? (BC, p. 188)

A trama da escrita, “composta por sinais que uns aos outros se agregam, haverá de corresponder na consciência do doente ao texto escrito a tinta negra”, para que “concluída a tarefa murmurada pela voz de que não alcançamos distinguir os contornos”, a personagem se pergunte: “Que nos resta afinal, [...] condenados que fomos ao perpétuo exílio, roubados ao horizonte fugidio da liberdade, precipitados ao castigo de a ir buscar ao subterrâneo onde não se descortina liberdade alguma?” (BC, p. 130), numa presumível referência à impotência do

homem diante do “exílio” eterno ou, quem sabe, numa referência à morte que é vivenciada pelo autor através da criação literária. Somente após o derradeiro suspiro, “do mais alto dos altos agora, assestando o etéreo monóculo no país restaurado”, pensará o nosso homem “a continuação do que já não necessita de escrever” (BC, p. 196). Na descrição do momento final de Eça de Queirós, somos tocados pela doçura poética e pelo tom melancólico da despedida do escritor:

Com muito vagar transformaram-se-lhe os ruídos no eco de um címbalo, perdura-lhe nas narinas o aroma das rosas do toucador. Ao fundo é o plano de ouro laminado que se levanta, o que abriga o final episódio da crónica dos santos. E do longe aproxima-se uma turba de asas brancas, vindas de expulsar, desprendendo pedregulhos, os bárbaros que invadiram a cidade de Lisboa. E à frente deles esvoaça uma teoria de arcanjos, a que arrebatou ao Céu a alma gentilíssima de São Pedro Anacoreta. E já ninguém chora à sua volta, quando se lhe despedem os dedos das nódoas de tinta, e pouco passa das três da tarde de dezasseis de Agosto de mil e novecentos, e o nosso amigo partiu. (BC, pp. 195-196)

Para além das marcas da morte do corpo físico do escritor, entretanto, a narrativa busca significar a deterioração de um país. É o que percebemos, por exemplo, quando do relato da ida de Eça a Portugal devido ao falecimento de sua sogra, a fim de inventariar a propriedade da família. Desta visita fica ao escritor a constatação de mais “um escombros português” (BC, p. 87). Diante das paredes prestes a desmoronar, Eça se confronta “com o fantasma de algum livro a escrever, o qual todavia se acha já concluído num sótão da mente de acesso dificultoso” (BC, p. 87), numa alusão velada à obra que estaria sendo escrita pela personagem-autor, ou quem sabe, àquela que o narrador-autor estava finalmente concretizando. A linguagem ambígua determina o jogo de máscaras. Quem é quem nesse palco? Além do jogo entre autor, narrador e personagem, se descortina a especular relação entre as ruínas de uma pátria e de um corpo – o corpo de Eça de Queirós. Nas imagens do depauperamento da casa da família Resende, percebemos uma metáfora de Portugal. Ela se estende à gente humilde que habita os casebres ao redor da Quinta: nos pequerruchos “de perninhas finas e rótulas salientes”; na mulher doente, em cujo pescoço “se distingue o pontilhado do excremento das pulgas”; nas mãos descalças que patinando “no solo batido do estrume” acorriam ao choro das crianças. Os ecos de luto se apresentam na sucessão das imagens de decadência que confluem simbolicamente para um espigueiro, em cuja ruína “empoleirava-se a coruja de sempre, piando e piando e piando no anúncio eterno da morte

sem fim.” (BC, p. 91). A linguagem alegórica toma forma pelos elementos da degradação do corpo humano e do depauperamento de um povo:

Das entranhas do inferno subiam então as pragas letais, e amarelecia a pele da gente e caíam os dentes e os cabelos, e não havia jeito de estancar a hemorragia. [...] Quanto aos vinhedos eis que vagarosamente se contaminavam eles, e definhavam à mercê de bichos que se não viam, os quais ostentavam nomes científicos de difícil pronúncia. Arrojavam-se os homens desesperados para cima das tarimbas, [...] e prometiam seguir de rastros atrás de um andor, ou envolver-se numa mortalha, ou passar um mês inteiro, sem que uma palavra só, uma única, se lhes escapasse da boca. (BC, p. 92)

Como já mencionamos sobre a alegoria benjaminiana<sup>57</sup>, temos que, para construir a alegoria, o mundo precisa ser esquartejado, sendo seu esquema básico “a metamorfose do vivo no morto. Esse esquematismo da morte está presente, sobretudo, na metafórica barroca.” (ROUANET, 1984, p. 38). A vida representa o caminho que conduz ao cadáver, sendo a morte a condição extrema do desamparo da criatura humana. Neste sentido, a caveira é o referencial que exprime “não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo.” (ibid., p. 39). O martírio que desmembra o corpo prepara os fragmentos para a significação alegórica: “Se os personagens do drama barroco morrem, é porque somente assim, como cadáveres, têm acesso à pátria alegórica” (BENJAMIN, 1984, p. 241), ou seja, passam a ter outra possibilidade de interpretação. Ao trazer para sua narrativa a presença da morte, o sentimento de luto e os escombros de um país, Mário Cláudio emprega os mesmos elementos utilizados pelo artista (alegorista) barroco na construção de significados outros.

No sentido de refletirmos sobre a íntima relação construída no texto marioclaudianiano entre a doença da personagem e a deterioração da sociedade portuguesa, é interessante destacarmos que, vivenciadas como mistério, medo e contágio – até mesmo moral -,

---

<sup>57</sup> “Como o espírito é razão pura e fiel a si mesma, e somente as influências corporais podem pô-lo em contato com o mundo exterior, a dor física construiu uma base mais imediata para a emergência de afetos fortes que os chamados conflitos trágicos. Se com a morte, portanto, o espírito se libera, o corpo atinge, nesse momento, a plenitude dos seus direitos. É evidente: a alegorização da *physis* só pode consumir-se em todo o seu vigor no cadáver.” (BENJAMIN, 1984, p. 241)

doenças<sup>58</sup> como a tuberculose, no século XIX, ou o câncer, no século XX, se transformaram em “metáforas de processos vivos de um tipo especialmente alarmante e aterrador.” (SONTAG, 2007, p. 15). O câncer, em especial, está associado a uma invasão cruel e secreta, uma vez que traduz uma enfermidade de crescimento – anormal e nem sempre visível – cuja área de alcance abrange o corpo inteiro. A filósofa e escritora americana, Susan Sontag, em sua investigação dos significados morais e políticos atribuídos a doenças centrais do mundo moderno, verificou que a linguagem da guerra se tornou recorrente nas descrições do câncer, isto se explicando pelo fato das células cancerosas serem “invasivas” – e não se multiplicarem simplesmente. Sem termos a intenção de fazer aqui um levantamento científico, nem sendo este o foco desta pesquisa, chama-nos a atenção no romance *As Batalhas do Caia*, como já ressaltamos anteriormente, uma possível consonância da fictícia invasão de Portugal com o relato da doença que invade silenciosamente a personagem Eça, a que o narrador acrescenta um reflexivo sentimento de luto.

Nas referências à doença que vitimou Eça de Queirós, o autor contemporâneo se aproxima da metáfora do câncer, ao associá-la a uma invasão cruel e indesejada que, especularmente, toma conta da narrativa da invasão de Portugal, vinculada, inclusive, aos aspectos de uma degradação moral e política. Logo no começo da biografia, “por uma dessas manhãs de Dezembro inglês, quando descem as temperaturas a menos de quarenta graus Fahrenheit” (BC, p. 33), a personagem-escritor passa a sentir em seu corpo alguns sinais de “depauperamento da sua organização” (BC, p. 51). Ao mesmo tempo, no fictício texto de suas batalhas, a morte avança pelo território português, estabelecendo uma intrincada rede entre a vida e a escrita: “E não há armistício para as batalhas do Caia, congeminadas no escuro dos abismos da alma, aí onde as chagas supuram e os cadáveres se amontoam, e se encharca de pus o território da Pátria, ou a barriga onde uma estrela se desenvolve iridiscentemente.” (BC, p. 109), numa suposta alusão ao tumor que se avolumaria no interior do corpo de Eça de Queirós.

Seguindo caminhos paralelos, as imagens da morte se insinuam, obsessivamente, nos fragmentos da re-inventada biografia do escritor e nos fragmentos de seu desejado romance:

---

<sup>58</sup> Segundo esclarece Sontag, “as doenças sempre foram usadas como metáforas com o intuito de reforçar as acusações de que uma sociedade era corrupta ou injusta.” (2007, p. 64). Expressando muitas vezes uma insatisfação com a ordem social, as metáforas de doença se referem, para fins de crítica, a um desequilíbrio entre o indivíduo e a sociedade. No mundo moderno, elas apontam para “um ideal de bem-estar da sociedade equiparado à saúde física, que é não raro anti-político, ao mesmo tempo em que é um apelo em favor de uma nova ordem política.” (SONTAG, 2007, p. 67)

“naquela madrugada confortavelmente se alojava a doença no nosso diplomata, a receber em seu ventre os brancos e esfarrapados fantasmas de Portugal” (BC, p. 54). N’A *Batalha do Caia*, temos a dizimação implacável “do tristíssimo exército português” (BC, p. 65). À medida que avança o inimigo invasor, ficam devastados os campos e destruídos os povoados. Famílias são desfeitas e humilhadas, inúmeros soldados mortos ou prisioneiros despojados de tudo quanto traziam, principalmente, a esperança: “*Lá me incorporei nas fileiras dos tais prisioneiros que seguiam como um rebanho que se tivesse tresmalhado, rumando a um futuro que coincidia com a incerteza de Portugal.*” (BC, p. 66).

No relato biográfico, como já mencionamos, são as perdas do passado recuperadas pela memória. As melancólicas reflexões da personagem parecem conduzir ao seu próprio abatimento, acirrando, especularmente, a derrocada do país no fictício fragmento. O período da desejada recuperação de Eça na Suíça coincide com o imaginado fragmento d’A *Batalha do Caia*, descrevendo os movimentos de resistência popular que rapidamente se alastram, incentivados por um patriotismo há muito esquecido:

*De repente começou a correr o rumor de que por todo o lado se estavam formando pequenas células de resistência, e de que não tardaria muito a que soasse a hora. Dizíamos isto apenas, <<a que soasse a hora>> e logo cobrávamos o ânimo que nos permitia persistir na crença da vida. (BC, p. 117)*

Todavia, a resistência à inventada invasão de Portugal será temporária, iniciando-se a restauração das forças inimigas com a progressiva dizimação do movimento comandado pelo povo. Também Eça recebe em seu corpo a mesma implacável dominação e igualmente caminha para uma capitulação final. Antes disso, porém, precisará padecer “o saudoso escritor de uma casta inominável de violências, com o propósito de que rigorosamente lhe assentasse a história que contamos” pelas mãos daquele que “se declara responsável por actos tais” (BC, p. 205). Ou seja, estamos diante de uma espécie de confissão do narrador, que consegue conjugar assim a concretização do romance de Eça com a virtualidade deste, uma vez que a finalização da narrativa acontece em meio a uma impossibilidade real: em meio aos transe da agonia que antecedem a morte, como também, após a sua consumação. Quanto a isto, o narrador esclarece: “sabido é conter-se nestas estâncias a mais rara e a mais preciosa das sagesas, e será inteiramente de presumir que organizasse ele então aquilo que até ao momento



tão-só vivera como propósito vaguíssimo.” (BC, p. 206). Parece que somente envolto pela névoa da morte, transitando entre a vacuidade do delírio e o mundo real, é que poderia o “nosso herói” finalizar a sua desejada obra, tendo seus passos vacilantes conduzidos pelas “mãos invisíveis” do autor d’*As Batalhas do Caia*.

Como excelente jogador, Mário Cláudio trabalha numa complexa tessitura que, em especular consonância, une os fragmentos da biografia do escritor e os fragmentos de sua imaginada *A Batalha do Caia*, relatando os vinte e dois últimos anos da vida de Eça com constantes referências aos sintomas de seus padecimentos, sem afirmações contundentes, mas sempre com alusões emblemáticas à sua dor, doença e morte, que aparecem refletidas no texto da ficção da invasão de Portugal, escrita pela personagem: “Que aliança se estabeleceria, bem consideradas as cousas, entre a escrita em que laborava e os martírios que os deuses lhe impunham?” (BC, p. 56). Com essa aliança, utilizando-se das configurações da morte, o autor d’*As Batalhas do Caia* transforma a lenta deterioração do corpo de Eça na lenta corrosão de Portugal, ou seja, através das ruínas do corpo do consagrado autor, Mário Cláudio expõe, alegoricamente, as ruínas de uma sociedade que, aparentemente sólida, se deixou corroer, abater e derrotar. O próprio escritor relata sobre essa “agonia a decorrer” que se transfere do corpo da personagem para um Portugal invadido e igualmente adoecido:

E a melhor forma de um escritor reflectir sobre outro é, possivelmente, o ficcionar sobre ele. Essa convicção dá-me um certo conforto, tanto mais valioso quanto a escrita deste livro foi, e poderá compreender-se, uma experiência dolorosa. Dois terços dele são o testemunho de uma agonia a decorrer. Nesse sentido, é um livro pessimista, e tenho a certeza de que não agradará aos políticos deste país. (CLÁUDIO, 1996, p. 14)

### 4.3 Morte: exercício da escrita, afastamento do autor

E aqui permanece imóvel diante do romance que não se formou, *ex-libris* fatal, pequeno corvo atento sobre a caveira do Mestre.

(BC, p. 206)

Além das mortes físicas, de identidade e da liberdade de um país, gostaríamos de trazer ainda outro aspecto de nossa reflexão sobre as configurações da morte no discurso. Pensada como um exercício do autor, necessário para a concretização de sua própria escrita e de sua soberania diante da morte (física e autoral), o domínio da escrita implicaria em um domínio do autor sobre a morte da personagem e, reflexivamente, sobre sua própria morte diante da criação do texto. Neste sentido, o domínio sobre a agonia e morte do autor de *A Catástrofe* não seria um exercício de domínio sobre a escrita d'*As Batalhas do Caia*? Kafka, sobre essa face da morte, comenta numa nota de seu Diário, transcrita por Blanchot:

Para mim, que creio poder estar contente em meu leito de morte, tais descrições são secretamente um jogo, regozijo-me até por morrer no moribundo, utilizo, portanto, de maneira calculada a atenção do leitor, assim concentrada sobre a morte, conservo o espírito muito mais claro do que o daquele que suponho que se lamentará em seu leito de morte; a minha lamentação é, pois, tão perfeita quanto possível, não se interrompe de maneira abrupta como uma lamentação real, mas segue seu curso belo e puro...(BLANCHOT, 1987, p. 87)

Blanchot reflete que Kafka sente a profunda relação da arte com a morte, enfatizando que a soberania sobre a morte resulta numa soberania sobre a arte, por serem ambas consideradas como extremos. Da mesma forma que Kafka sugere uma intimidade entre a morte infeliz que se produz na obra e o escritor que se regozija nela - enquanto domínio de uma escrita -, é perceptível que a mesma aproximação se revela na biografia romanceada de Eça de Queirós. Nesta, para além do pacto lúdico que o autor estabelece com o leitor, estaria implícito o jogo que o autor cria para si próprio, ou seja, o unir-se à morte da personagem mediante uma intimidade especular e clarividente, como um necessário exercício para a morte

do autor no texto. Esse jogo teria como resultado final a vida dos textos de *As Batalhas do Caia* e *A Batalha do Caia*, aqui pluralizados e também especulares no que se refere ao tema da morte. Blanchot comenta ainda sobre o pensamento kafkaniano: “Talvez a arte exija que se brinque com a morte, talvez introduza um jogo, um pouco de jogo, onde já não existe mais recurso nem controle. Mas o que significa esse jogo?” (BLANCHOT, 1987, p. 89). E esclarece que essa “aptidão para poder morrer contente”, descrita por Kafka, “significa que a relação com o mundo normal está, desde já, quebrada: Kafka, de certo modo, já está morto, isso é-lhe dado, tal como lhe é dado o exílio, e esse dom está vinculado ao de escrever” (ibid.) - referindo-se, desse modo, ao afastamento que o escritor se impõe no ato da criação literária.

Ao escritor Mário Cláudio parece restar o sentimento de luto que o acompanha, mesmo depois de terminada a obra, como expôs em entrevista ao *Jornal de Letras & Letras*, sobre sua última e ímpar publicação *Tiago Veiga, uma biografia*: “mais do que em outro livro, eu senti o desaparecimento da figura, quando cheguei ao fim, como quem sente um luto. Portanto, caí num vazio [...] Foi preciso despedir-me daquele homem, do Tiago Veiga e de todo o seu universo, [...] para poder caminhar melhor.”<sup>59</sup> Assim também, certamente se deu n’*As Batalhas do Caia*, como em suas outras biografias. O que resta afinal? Maurice Blanchot possivelmente responderia com outra pergunta: “Isso por quê? Por que escrever teria alguma coisa a ver com essa solidão essencial, aquela cuja essência está em que, nela, aparece a dissimulação?” (1987, p. 25).

Parecem ser questões infinitamente discutíveis, que nos remetem ao pensamento de Rimbaud quando diz que *eu é um outro*, eu e outro se ausentando numa voz neutra, “que está dentro somente quando está fora” (BLANCHOT, 1969, pp. 556-557, tradução nossa) e “de que não alcançamos distinguir os contornos” (BC, p. 130). Como vimos, as múltiplas vozes que compõem o romance de Mário Cláudio são postas em jogo no texto pelo “gesto do autor”, referido por Agamben como aquele gesto “que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.” (AGAMBEN, 2007, p. 59). É justamente esse vazio – ausência do autor – que torna possível a leitura e que situa o leitor diante da ausência que o jogo com o texto proporciona. Neste sentido, o texto não teria “outra luz a não ser aquela – opaca – que irradia do testemunho dessa ausência.” (ibid., p. 63). Em outras palavras, o afastamento do autor no texto permite que o jogo da escrita aconteça num desdobramento que

---

<sup>59</sup> Entrevista concedida por Mário Cláudio ao Prof. Dr. José Cândido Oliveira Martins. *Jornal Letras & Letras*. Disponível em: < <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/entrev01.htm> >.

ultrapassa suas próprias regras, estabelecendo com o leitor o pacto lúdico que permite à obra existir.

A “morte” do autor transformou radicalmente o texto moderno. Roland Barthes comenta sobre a novela *Sarrasine*, de Balzac:

Na novela *Sarrasine*, falando de um castrado disfarçado em mulher, Balzac escreve esta frase: “Era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos”. Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando ideias “literárias” sobre a feminilidade? É a sabedoria universal? A psicologia romântica? Jamais será possível saber, pela simples razão que 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 identidade, a começar pela do corpo que escreve. (BARTHES, 2004, p. 57)

É a morte do autor empírico no texto, a morte da identidade do autor. Ou seja, o autor empírico entra na sua própria morte para que a escritura comece. Segundo Barthes, um texto não representa a “mensagem do Autor-Deus”, não produz apenas um sentido único, constituindo-se, pelo contrário, em 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). Na concepção barthesiana, as escrituras múltiplas que formam um texto se reúnem não mais no autor, mas sim, no leitor, que seria “aquele que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito.” (ibid., p. 64).

No romance de Mário Cláudio, percebemos o afastamento – ou morte - do autor empírico no texto da biografia de Eça, como também, no texto do imaginado romance do escritor, permitindo ao jogo da escrita acontecer, como já vimos, com uma constante troca de máscaras entre autor, narrador e personagem. Neste texto composto por múltiplas citações, Mário Cláudio escreveu:

Quanto a este que vos escreve, relator de um processo que ascende à última instância, possui ele a vantagem enorme de não terem jamais reparado na sua

presença os que andaram povoando a vida do nosso José Maria. Conscienciosamente acompanhou algumas fases do itinerário do nosso cônsul, e rara foi a atenção que lhe prestaram. Era mais um transeunte que com ele se cruzava, um pacote que entregava o embrulho, um factor que picava o bilhete, um groom que carregava as malas, um cocheiro que obedecia a um comando, um ardina que vendia um jornal, um barbeiro que cortava o cabelo, um inventor de rabiscos que ninguém lia, um secretário fiel e servidor. E eis que afinal se lhe dirige o moribundo, ou assim o imagina o que relata as exaltantes batalhas do Caia, fazendo apelo às mesmas palavras com que o abandonara ele no início dos autos que correm assim,

“Mas não é que nos aparece a uma outra luz, quando vista daqui, a ditosa Pátria?” (BC, p. 195)

Mas quem fala assim? É o autor Mário Cláudio, que possui a vantagem de não ter sido percebido pelas personagens que povoaram a vida de José Maria? É o narrador das “exaltantes batalhas do Caia”, aquele que imagina que o moribundo lhe dirige a palavra? É o indivíduo Mário Cláudio, que conhece tão profundamente a personagem a ponto de imaginar o que Eça teria dito sobre a Pátria e de nomeá-lo “nosso cônsul”? E mais, se nos perguntássemos sobre o fictício romance de Eça: quem fala pelo narrador Policarpo? Eça, personagem-escritor? Eça, autor-empírico? Mário Cláudio, autor-empírico? Como disse Barthes, jamais será possível saber. É evidente, porém, que é na constante troca de papéis inerente ao jogo ficcional contemporâneo – que se dá com a “invisibilidade” autoral – que as “batalhas” de Mário Cláudio se estruturam.

## 5 CONCLUSÃO

Em nenhuma resma de papel, Wattman ou qualquer outro, terá sido escrita esta história das fabulosas batalhas do Caia. Passaram por isso as décadas pela brancura das páginas, sem que nela largassem os sinais do seu abraço, da sua hesitação e da sua despedida.

(BC, p. 201)

Certamente, a confissão do narrador ao final do livro parece ser a confirmação das suspeitas que conduziram nossas análises até aqui. Na verdade, tudo não passa de uma dimensão lúdica. Foi imaginária a escrita de *A Batalha do Caia* no decorrer do relato biográfico de Eça de Queirós. Este relato, por sua vez, revela-se uma biografia re-inventada, que oscila entre o fato e a ficção. Através de artimanhas de acentuado cunho lúdico, o escritor contemporâneo permitiu ao texto transformar-se em palco de múltiplas perspectivas, onde a peça encenada apresenta um movimento ambíguo e duvidoso que, em nossa pesquisa, evidenciamos possuir as mesmas características de jogo, morte e alegoria que fundamentaram a arte barroca.

Desse modo, pudemos verificar que Mário Cláudio apresenta sua narrativa como um teatro de cenas facetadas (fragmentos), apropriando-se dos artifícios barrocos do jogo e da morte, para seduzir e conduzir o leitor através dos enganos de sua narrativa. Neste sentido, ele se utilizou dos dados biográficos do escritor do século XIX e de seu projeto de romance não concretizado, para realizar, na ficção, uma discussão sobre o Portugal do século XX (e certamente do século XXI), bem como para tecer uma reflexão sobre a criação literária, empregando, para esse fim, elementos de uma estética que expressou a agonicidade do homem do século XVII. Entendemos que isto acontece, por serem estes, dois momentos da civilização ocidental que colocam em crise os mesmos valores, “dois homens que experimentam com isso uma análoga perplexidade existencial, duas artes que repercutem em

sua linguagem uma bem parecida pressão de historicidade e uma idêntica instabilidade de formas.” (ÁVILA, 1980, p. 11).

Com o amadurecimento de nossas leituras conceituais ao longo deste trabalho, foi-nos possível destacar no texto d’*As Batalhas do Caia* uma premeditada configuração, na qual, evidenciamos a fluidez dos limites entre a biografia tradicional e o romance biográfico, sem querer estabelecer uma dicotomia pura e simples, mas, pelo contrário, buscando problematizar a construção biográfica a partir das intencionalidades do autor e das contratações que balizam as biografias. Sem que fosse nossa principal preocupação qualquer classificação, procuramos fazer uma reflexão sobre a biografia como um artifício estético do jogo narrativo.

Como parte deste jogo, constatamos também o uso (e o abuso) de procedimentos citacionais e intertextuais, que o autor emprega no sentido de iludir sobre as máscaras do real apresentadas em seu teatro romanesco, o que nos levou a tecer discussões sobre os protagonistas da escrita (autor, narrador e personagem) e sobre as aparências da própria escrita, com sua construção duplicada e encaixada. Pudemos, inclusive, avaliar esses procedimentos como uma prática que se estende à arte contemporânea, que, como dissemos ao início deste trabalho, optamos por denominar Neobarroca, nela reconhecendo características “aparentadas” que Omar Calabrese identificou como “traços de época”, perceptíveis no Barroco e na Contemporaneidade. Dentre esses procedimentos, destacamos, no romance objeto de nosso estudo, a utilização do discurso por fragmentos e pormenores, assim como a “perversão da citação”, como táticas do jogo de Mário Cláudio. Desse modo, com uma narrativa recheada de recursos estéticos que geram ambivalência e plurissignificação, é perceptível que o escritor investe, acima de tudo, num texto direcionado para a busca da literariedade.

N’*As Batalhas do Caia*, ao acompanharmos os passos de Eça de Queirós, nos vimos ainda envolvidos pela tristeza marcante de um luto anunciado que percorreu insistentemente as entrelinhas do relato biográfico do escritor, assim como permeou a tessitura da fictícia e devastadora invasão de Portugal. Paralelamente, a doença invasiva que dominou o corpo de um homem, também dominou um país. Tudo se passa como se o Portugal que Eça desejara abalar com seu romance se transfigurasse no próprio corpo do escritor. Um corpo abatido com a indesejada doença, e que somente consegue encontrar a almejada redenção através do exercício literário. Jogando com as faces da morte em seu texto, Mário Cláudio parece querer revelar o não-sonho, a não-ilusão, o que está por trás da dissimulação. Morre a personagem na

fictícia biografia, morre um país na ficção da ficção. Vivas estão, entretanto, as escrituras<sup>60</sup> de *As Batalhas do Caia* e *A Batalha do Caia*, como também, vivos permanecem os pensamentos de dois consagrados escritores sobre uma arte e uma sociedade.

No decorrer de nossa pesquisa, tivemos a grata oportunidade de manter contato, através de e-mail, com o escritor Mário Cláudio que, muito cordialmente, se dispôs a esclarecer alguns questionamentos que porventura tivéssemos. Suas respostas trouxeram o alento e a euforia de termos percorrido um caminho acertado. Confirmando sua escrita lúdica, ele discorre sobre a constante troca de papéis que se estabelece entre autor, narrador e personagem ao longo da narrativa, mantendo-se estes simultaneamente dentro e fora dela:

Daí que se sobreponham as máscaras, ou que se destaquem entre si, tal e qual como acontece com as cartas de um baralho. Nem Eça de Queirós, nem o narrador, nem o protagonista de *As Batalhas do Caia*, deverá ser visto como figura histórica, uma vez que lhe cabe o destino de toda a personagem de romance, o de cumprir uma cronologia, e de se situar aquém e além dela. [mensagem pessoal]<sup>61</sup>

Evidenciando ainda a ambiguidade que preside a toda biografia, “sempre tentada pela ficção, e a cada ficção, permanentemente marcada pela vida do seu autor”<sup>62</sup>, o escritor sinaliza para a categoria ilusória da dimensão biográfica, assim como acontece com a “margem autobiográfica” a que nos referimos no segundo capítulo de nossa dissertação. Na verdade, como deduzimos neste estudo, estas são artimanhas da ficção contemporânea, usadas na configuração de narrativas com traços de caráter fragmentário, impreciso e instável, como forma de expressão consequente de uma visão não-utópica (ou melancólica) do homem moderno.

Ao fim de nossa dissertação, esperando ter elucidado nosso leitor na compreensão da instigante construção narrativa do romance *As Batalhas do Caia*, gostaríamos de ressaltar que, coadunando com o pensamento do próprio autor, e como exposto em nosso estudo, o epíteto *neo* (de neobarroco) não pretende simplesmente identificar uma estética antiga que se regenerou, pois, como deixou claro o escritor em nossa interlocução pessoal: “não há velho

---

<sup>60</sup> Como vimos, segundo Barthes, a escritura começa com a morte do autor, pois ela representa “a destruição de toda a voz, de toda origem. [...] A escritura seria assim um “neutro” através do qual o autor empírico perde sua identidade.” (2004b, p. 57)

<sup>61</sup>CLÁUDIO, M. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[cecilia.rparanhos@gmail.com](mailto:cecilia.rparanhos@gmail.com)> em 27/02/2012 (vide anexos).

<sup>62</sup>Idem.



que se torne novo, apenas actualidade que se enfeita com os adereços que herdou”<sup>63</sup>. Desse modo, buscamos demonstrar que vivemos, hoje, a *Idade Neobarroca*, em que reconhecemos os traços (adereços) herdados do Barroco.

---

<sup>63</sup>CLÁUDIO, M. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[cecilia.rparanhos@gmail.com](mailto:cecilia.rparanhos@gmail.com)> em 27/02/2012 (*vide* anexos).

## 6 BIBLIOGRAFIA GERAL

### 6.1 Textos do autor

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

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

\_\_\_\_\_. *Rosa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988.

\_\_\_\_\_. *As máscaras de sábado*. Lisboa: Quetzal, 1989.

\_\_\_\_\_. *As Batalhas do Caia*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

\_\_\_\_\_. *Peregrinações de Barnabé das Índias*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

\_\_\_\_\_. *Ursamaior*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

\_\_\_\_\_. *Gêmeos*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

\_\_\_\_\_. *Camilo Broca*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

\_\_\_\_\_. *Boa Noite, Senhor Soares*. RJ: 7letras, 2009.

## 6.2 Textos sobre o autor

ALVES, Maria Theresa Abelha. “Quem escreve se descreve”: uma apresentação de Mário Cláudio. In: *Boletim do SEPESP*, v. 5. Rio de Janeiro, UFRJ, nov. 1993, pp. 211-225.

\_\_\_\_\_. No universo neobarroco da literatura contemporânea, a história comanda a letra. In: *Boletim do CESP*. v.17, n.21. São Paulo, jan. / dez. 1997, pp. 9-23.

\_\_\_\_\_. Quando a ternura viaja num barquinho de papel. In: *Anais do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP*. Salvador, set, 2009, pp. 807-817.

CALVÃO, Dalva. *As Batalhas do Caia*: de Eça de Queirós a Mário Cláudio, o desenho de uma pátria indecisa. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 6., 1998, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UFSC, 1998, 1 CD-ROM.

\_\_\_\_\_. De um romance inexistente à biografia do autor: Eça redivivo na ficção de Mário Cláudio. Texto apresentado no *Colóquio Internacional Eça de Queirós entre Milénios*: pontos de olhar. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000 (sem publicação).

\_\_\_\_\_. António Nobre em cena: biografia e intertextualidade em *Noites de Anto*, de Mário Cláudio. In: SCARPELLI, Marli Fantini; OLIVEIRA, Paulo Motta (Org.). *Os Centenários: Eça, Freyre, Nobre*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001, pp. 51-62.

\_\_\_\_\_. Da alienação à crítica: um duplo olhar sobre o passado. In: JORGE, Sílvia Renato (Org.). *Literaturas de Abril e outros estudos*. Niterói: EDUFF, 2002. p. 45-52.

\_\_\_\_\_. Ruína e morte em Oríon, de Mário Cláudio. 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, pp. 99-116.

\_\_\_\_\_. *Narrativa biográfica e outras artes*: reflexões sobre escrita literária e criação estética na *Trilogia da mão*, de Mário Cláudio. Niterói: Eduff, 2008.

CALVÃO, Dalva. Morte do autor, vida do texto: *As Batalhas do Caia*, de Mário Cláudio. Texto apresentado no *IV Simpósio As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas*. Belo Horizonte: PUC-Minas; CESPUC, 2008a (sem publicação).

\_\_\_\_\_. “Por entre serpentinhas de prosa”: dicções barrocas em Camilo Broca, de Mário Cláudio. In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências* (Realizado na USP, jul.2008b).

\_\_\_\_\_. Configurações barrocas em Camilo Broca, de Mário Cláudio. In: CALVÃO, Dalva e OLIVEIRA, Maria Lúcia Wiltshire (Org). *Memória, Paisagem e Escrita*. In: *Anais do VI Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África* (Realizado na UFF, em agosto de 2008). Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial, v. 1, 2009 – CD-ROM.

\_\_\_\_\_. “Cousas Extraordinárias” em paisagens de febre: um recorte na ficção de Mário Cláudio. In: FRANCO, Roberta G., MELONI, Otávio H. e KANO, Ivan T. (org.). *A mesma palavra outra: ensaios sobre literatura portuguesa e literaturas africanas de língua portuguesa*. Niterói: Vício de Leitura, 2011.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Guilhermina recriada entre palavra e música. In: \_\_\_\_\_. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000, pp. 115-124.

\_\_\_\_\_. Um pintor e dois olhares: Amadeo entre Amada e Mário Cláudio. In: \_\_\_\_\_. *O avesso do bordado: ensaios de literatura*. Lisboa: Caminho, 2000, pp.124-136.

CRUZ, João Roberto Maia da. Entre a página e o mundo ou A aprendizagem do resgate: uma leitura de *As batalhas do Caia*. In: *Anais do VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. RJ: UFRJ, 1999 – CD-ROM.

DIAS, Márcio Roberto Soares. A biografia na ficção: notas sobre *As batalhas do Caia*. In: *Revista Inventário*. 4. ed. Jul/2005. Disponível em: <http://www.inventario.ufba.br/04/04mdias.htm>.

FIGUEIREDO, Mônica. “A ficção de um fragmento e o fragmento de uma ficção: As batalhas de Mário Cláudio e de Eça de Queirós”. In: *Revista Scripta*. UFMG, Belo Horizonte, 2007, v. 11, n. 20, p. 259-271.

LOURENÇO, Eduardo. Mário Cláudio: uma poética do virtual. In: \_\_\_\_\_ *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1993, p. 203-208.

MATOS, Joaquim. *Mário Cláudio: ideário e ficção*. Porto: Edições Caixotim, 2004.

MARQUES, Maria Theresa Abelha Alves. O nome da Rosa é criação. In: *Colóquio/Letras*. Fundação Calouste Gulbenkian. Cópia digital n. 121/122, jul. 1991, p. 94-98.

MORÃO, Paula. Mário Cláudio. In: \_\_\_\_\_. *Viagens na terra das palavras: ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Cosmos, 1993, p. 151-167.

PARANHOS, Maria Cecília R. Exercícios de liberdade: luto e ruína n’*As Batalhas do Caia*. In: *Anais do VII Seminário das Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África / III Colóquio Literatura, Guerra e Paz: “Em torno da violência: palavra, corpo e imagem”*. Instituto de Letras/UFF, Niterói, set. 2010 - 1 CD-ROM.

RIBEIRO, Fernando. Sobre biografias e biógrafos na ficção de Mário Cláudio. In: Encontro de Estudos Portugueses, 2., 1996, *Actas*. Aveiro: Fundação João Jacinto de Magalhães, 1996.

SOBRAL, Fernando. O Caia e as misérias nacionais: recensão crítica. *Diário Económico*, Lisboa, 9 jan. 1996.

### **6.3 Entrevistas com o autor**

GOMES, Júlio do Carmo. “É a escrever que penso e sinto”. Entrevista com Mário Cláudio. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, p. 14-15, 11 jun. 2003.

MARTINS, José Cândido de Oliveira. Necessidade de re-inventar a vida: entrevista com Mário Cláudio, autor de *Tiago Veiga, uma biografia*. *Jornal Letras & Letras*. Disponível em: <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/entrev01.htm>>. Acesso em 23/01/2012.

PADRÃO, Maria da Glória. “Estamos todos gelados de pavor...”. Entrevista com Mário Cláudio. *JL – Jornal de Letras, artes e ideias*. Lisboa, 23-29 ago. 1983.

RIBEIRO, Anabela Mota. Mário Cláudio: o desafio seria inventar uma autobiografia. Entrevista com Mário Cláudio. *Revista Seleções do Reader's Digest*. Disponível em: <[http://www.selecoes.pt/m%C3%A1rio\\_cl%C3%A1udio\\_%C2%ABo\\_desafio\\_seria\\_inventar\\_uma\\_autobiografia](http://www.selecoes.pt/m%C3%A1rio_cl%C3%A1udio_%C2%ABo_desafio_seria_inventar_uma_autobiografia)>. Acesso em 01/02/2012.

VENÂNCIO, Fernando. Traumas e paranoias. Entrevista com Mário Cláudio. *JL – Jornal de Letras, artes e ideias*. Lisboa, 03/ jan. 1996, pp. 14-16.

#### 6.4 Textos literários de Eça de Queirós

QUEIRÓS, Eça de. *A catástrofe*. In: *O Conde D'Abranhos e A Catástrofe*. Porto: Lello & Irmão – Editores, 1966.

\_\_\_\_\_. *Obras de Eça de Queirós*. Lisboa: Lello & Editores, 1986.

\_\_\_\_\_. *Correspondência*. BERRINI, Beatriz (Org.). Eça de Queirós. *Obra Completa*. Vol. IV. RJ: Editora Nova Aguilar, 2000.

\_\_\_\_\_. *A Correspondência de Fradique Mendes*. 2.ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

\_\_\_\_\_. *Os Maias*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

#### 6.5 Textos sobre Eça de Queirós e sua obra

BERRINI, Beatriz. *Portugal de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1982.

\_\_\_\_\_. Eça de Queirós: palavra e imagem. In *Voz Lusíada: Eça de Queirós*, nº 16. São Paulo: Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, 2001.

BERRINI, Beatriz. Eça e as suas máscaras. In *Convergência Lusíada*, nº 13. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 1996.

CLÁUDIO, Mário. Ser de Eça de Queirós. *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Lisboa, n. 9-10, p. 113, abr. 2000. Disponível em: <[www.instituto-camoes.pt/revista/editorial9.htm](http://www.instituto-camoes.pt/revista/editorial9.htm)>. Acesso em 22/08/2010.

FARIA, Almeida. JORGE, Lúcia. GERSÃO, Teolinda. RODRIGUES, Urbano Tavares de. MELO, João de. CACHAPA, Possidónio. CLÁUDIO, Mário Cláudio. Testemunhos. In: *Revista Camões*, nº 09/10, 2000. Disponível em: <[http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cat\\_view/62-revistas-e-periodicos/69-revista-camoes/909-revista-no09--10-eca-de-queiros.html?start=10](http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cat_view/62-revistas-e-periodicos/69-revista-camoes/909-revista-no09--10-eca-de-queiros.html?start=10)>. Acesso em 02/06/2011.

FIGUEIREDO, Mônica do Nascimento. Da tristeza risível em Eça de Queirós – a propósito de *O Crime do Padre Amaro*. In *Ata do III Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África: Entre o Riso e a Melancolia, de Gil Vicente ao séc. XXI*. Niterói: EdUFF, 2002.

\_\_\_\_\_. Da vida enquanto ficção ou algumas notas sobre Antero de Quental. In *ABRIL – Revista do Núcleo Estudos de Literaturas Portuguesa e Africanas da UFF*, vol. 1, n. 1, ago. 2008. Disponível em <[http://www.uff.br/revistaabril/revista-01/005\\_Monica.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista-01/005_Monica.pdf)>. Acesso em 08/06/2011.

\_\_\_\_\_. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

FRANCHETTI, Paulo. Um patife encantador. In: Beatriz Berrini. (Org.). *A ilustre casa de Ramires - 100 anos*. 1 ed. São Paulo: PUC, 2000, vol. 1, pp. 185-199.

\_\_\_\_\_. História e ficção romanesca: um olhar sobre a Geração de 70 em Portugal. In: Gobbi, M. V. Z.. (Org.). *Sobre as naus da iniciação*. 1 ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1998, vol. 1, pp. 147-160.

GUERRA DA CAL, Ernesto. *Língua e estilo em Eça de Queiros*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

LIMA, Isabel Pires de. *O complexo ideológico da “miséria portuguesa” em Eça*. Porto: Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1984.

\_\_\_\_\_. *As Máscaras do Desengano – Para uma abordagem sociológica de Os Maias, de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1987.

\_\_\_\_\_. Eça hoje: diálogos ficcionais. In: *Revista Camões*, nº 09/10, 2000. Disponível em: <[http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cat\\_view/62-revistas-e-periodicos/69-revista-camoes/909-revista-no09--10-eca-de-queiros.html?start=10](http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cat_view/62-revistas-e-periodicos/69-revista-camoes/909-revista-no09--10-eca-de-queiros.html?start=10)>. Acesso em 02/06/2011.

LOURENÇO, Eduardo. O tempo de Eça e Eça e o tempo. In: *Convergência Lusíada*, nº 13. Rio de Janeiro: Revista do Real Gabinete Português de Leitura, 1996.

MADUREIRA, Ana. Eça no estrangeiro: os últimos 25 anos. Tradução e crítica. In: *Revista Camões*, n. 9/10, 2000. Disponível em: <[http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cat\\_view/62-revistas-e-periodicos/69-revista-camoes/909-revista-no09--10-eca-de-queiros.html?start=10](http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cat_view/62-revistas-e-periodicos/69-revista-camoes/909-revista-no09--10-eca-de-queiros.html?start=10)>. Acesso em 02/06/2011.

MATOS, Antônio Campos. *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1993.

MEDINA, João. *Eça de Queirós e a geração de 70*. Lisboa: Moraes, 1980.

MÓNICA, Maria Filomena. *Eça: vida e obra de José Maria Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário. *A construção da narrativa queirosiana*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989.



REIS, Carlos. Eça de Queirós e o discurso da história. In *Queirosiana – Estudos sobre Eça de Queirós e sua geração*. n. 7/8. Tormes: Fundação Eça de Queirós, dez. 94 / jul. 95.

\_\_\_\_\_. Eça renovado: fundamentos e objectivos de uma edição crítica. *Camões\_Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n. 9-10, Abril-Setembro de 2000. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/revista/ecarenovado.htm>>. Acesso em 12/05/2012.

\_\_\_\_\_. *O Essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000.

SARAIVA, Antonio José. *As ideias de Eça de Queirós*. Lisboa: Bertrand, 1982.

SCARPELLI, Marli Fantini, OLIVEIRA, Paulo Motta (Org.). *Os centenários: Eça, Freyre e Nobre*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001.

SOARES, Mário. Eça, um espelho que não nos sai da frente. In *Convergência Lusíada*, nº 13. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 1996.

PADILHA, Laura Cavalcante. As casas queirosianas e seu bordado de espantos. In *Voz Lusíada: Eça de Queirós*, nº 16. São Paulo: Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, 2001.

## 6.6 Outros textos literários

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *A vida é sonho*. Tradução: Renata Pallottini. Editora Hedra, 2007.

PESSOA, Fernando. *Obra poética* - em um volume. RJ: Nova Aguilar, 1994.

## 6.7 Textos teórico-críticos

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. São Paulo. Boitempo, 2007, p. 55-63.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Benardini e outros. São Paulo: UNESP, 1993.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1974.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução: Hortência dos Santos. 3 ed. RJ: Francisco Alves, 1981.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.

\_\_\_\_\_. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Tradução: Harry Zahn, Nova York: Fontana, 1979, p. 260.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução: Álvaro Cabral. RJ: Rocco editora, 1987.

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Tradução: Carmen de Carvalho (até a p.134) e Artur Morão (a partir da p.134). Lisboa: Edições 70, 1987.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução: Cleonice P. B. Mourão, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DANIEL, Cláudio (Org.) *Jardim de camaleões – a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DASTUR, Françoise. *A Morte: ensaio sobre a finitude*. Tradução Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução: Luiz L. B. Orlandi, SP: Papyrus, 2005, 3ª edição.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução: Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a "O nome da rosa"*. Tradução: Letizia Zini e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução: Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. *Obra Aberta*. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FOUCAULT, Michel. A Linguagem ao Infinito. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Forense Universitária, 1969.

\_\_\_\_\_. O que é um Autor? In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Forense Universitária, 1969.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

HATHERLY, Ana. *O ladrão cristalino: aspectos do imaginário barroco*. Lisboa: Cosmos, 1997.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o barroco*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972/1982 (2v).

\_\_\_\_\_. *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. *O conceito de barroco*. Lisboa: Vega, 1997.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Tradução: Eugenio Imaz. Buenos Aires: Emecé Editores, 1957.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JENNY, Laurent e outros. Intertextualidades: *Póétique – Revista de Teoria e Análise Literárias* – n. 27. Tradução: Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almeida, 1979.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KOZER, José. O neobarroco: uma convergente na poesia latino-americana. In: DANIEL, Cláudio (Org.). *Jardim de camaleões – a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 23-40.

LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

LOPES, Denilson. *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Tradução: Jovita G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LIMA, Luís Filipe e VALLE, Ricardo in CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *A vida é sonho*. Tradução: Renata Pallottini. Editora Hedra, 2007.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

\_\_\_\_\_. *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994.

MACHADO, Francisco de A. P. *Imanência e História*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MARQUES, A. H. De Oliveira. *Breve História de Portugal*. Lisboa: Presença, 1996.

MARAVALL, José Antonio. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. Tradução Silvana Garcia. São Paulo: EDUSP, 1997.

MUCCI, Latuf Isaías. Alterbiografia. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/alterbiografia.htm>>. Acesso em 17/04/2012.

NUNES, Benedito. *Introdução á filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1989.

PARANHOS, Maria Cecília R. O excesso na representação e no representado: uma análise da presença de traços barrocos em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. In: *Anais do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP - Memória, Trânsitos e Convergências*. Salvador, set. 2009. Disponível: <[http://www.abraplip.org/anais\\_abraplip/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=3&Itemid=4](http://www.abraplip.org/anais_abraplip/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=3&Itemid=4)>. Acesso em 11/01/2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. Lição de casa: posfácio. In: BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

PAZ, Octavio. *Os signos em rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PELLEJERO, Eduardo. *A postulação da realidade*. Lisboa: Vendaval, 2009.

ROJAS, Sergio. *Escritura neobarroca*. Santiago: Palinodia, 2009.

ROUANET, Sergio Paulo in BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROUANET, Sergio Paulo. O barroco ontem e hoje – ensaio. *Psicanálise & Barroco em Revista eletrônica*. Ano 1, número 2, 2º semestre de 2003, ISSN: 1679-9887. Disponível em: <<http://www.psicanalisebarroco.pro.br/portugues/revista/default.asp?CodRev=2>>. Acesso em 10/12/2010.

SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. RJ: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano (Org.). Desconstrução e descentramento. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 76-97, 1978.

\_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARAIVA, Antonio José & LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto Editora, 15ª edição, s/d.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 3.ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1979.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução: Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1989.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

\_\_\_\_\_. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987.

SERRÃO, Vítor. *História da arte em Portugal: o Barroco*. Lisboa: Presença, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução: Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1970.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2000.



## 7 ANEXOS

Reprodução da correspondência eletrônica com Mário Cláudio:

**de:** Maria Cecília Paranhos [cecilia.rparanhos@gmail.com](mailto:cecilia.rparanhos@gmail.com)

**para:** Mário Cláudio <[op7151@mail.telepac.pt](mailto:op7151@mail.telepac.pt)>

**data:** 3 de fevereiro de 2012 09:30

**assunto:** Re: Palavras preciosas

**enviado por:** gmail.com

Caro Mário Cláudio,

Fiquei imensamente gratificada com a sua atenciosa resposta. Na verdade, a palavra mais correta talvez fosse "exultante" para definir o que senti.

Compreendo e concordo com sua proposta de um questionário sintético, que aproveito para enviar em anexo. Bem, tentei resumir minhas questões e espero que as possa entender, colocando-me à disposição para esclarecer qualquer possível dúvida.

No aguardo de sua resposta,

Cordialmente,

Maria Cecília

**Em anexo ao e-mail:**

Prezado Mário Cláudio,

Eis o questionário sintético, conforme sua sugestão:

1. No romance *As Batalhas do Caia* percebemos uma construção narrativa que se assemelha a um jogo premeditado tecido pelo autor. Nele, estão os fragmentos da vida de Eça de Queirós e os fragmentos do romance que ele projetara, mas nunca de fato concretizou - *A Batalha do Caia*-, como se tivesse sido escrito pelo autor do século XIX. Sobre este jogo narrativo, que nos parece utilizar a biografia e a intertextualidade como artimanhas textuais, perguntaria:  
Até que ponto o autor está dentro da narrativa, sendo influenciado por ela, e até que ponto ele está fora da narrativa, orquestrando-a? Como você explicaria o jogo de máscaras entre autor/ narrador/ personagem?
2. Por momentos percebemos uma identidade do autor com a personagem. Há de fato uma sintonia no que diz respeito ao processo da criação literária e à maneira de olhar Portugal? Teríamos assim uma margem autobiográfica nesta suposta biografia?
3. O romance pretensamente escrito por Eça tem um tom de pessimismo ao seu final, diferente do tom triunfalista do conto *A Catástrofe*.  
Poderia discorrer sobre isso?
4. A narrativa toma o período da doença e falecimento de Eça. No entanto, percebemos que os elementos do luto e as figurações da morte permeiam tanto a biografia quanto a narrativa da invasão espanhola, e o corpo do escritor parece se tornar um reflexo dessa invasão (como um câncer?).  
Seria uma espécie de reflexão sobre a própria morte, sobre a escrita, como também sobre a doença de um país?
5. Em nossa pesquisa, buscamos analisar a escrita do romance dentro de uma concepção neobarroca da arte, denominação que tomamos de teóricos como Omar Calabrese, que

identificou certos “traços de época” que permanecem na contemporaneidade, e que seriam os traços recorrentes de uma estética barroca. Destes, evidenciamos o caráter fragmentário, impreciso, instável – o jogo como forma de expressão. Evidenciamos também os elementos da morte, consequência, na contemporaneidade, de uma visão não-utópica (ou melancólica) do homem moderno.

Seria esse o olhar que se debruça sobre a obra? Você se consideraria um escritor neobarroco?

**De: Mário Cláudio <op7151@mail.telepac.pt>**

**Data: 27 de fevereiro de 2012 14:11**

**Assunto: RE: Palavras preciosas**

**Para: Maria Cecília Paranhos <cecilia.rparanhos@gmail.com>**

Cara Maria Cecília Paranhos,

Com as minhas desculpas pelo atraso junto envio as respostas ao questionário que me dirigiu, e que espero satisfaçam algumas das suas curiosidades.

1. Na verdade autor, narrador e personagem, mantêm-se simultaneamente dentro e fora da narrativa, procedendo ao longo dela a uma constante troca de papéis. Daí que se sobreponham as máscaras, ou se destaquem entre si, tal e qual como acontece com as cartas de um baralho. Nem Eça de Queirós, nem o narrador, nem o protagonista de *As Batalhas do Caia*, deverá ser visto como figura histórica, uma vez que lhe cabe o destino de toda a personagem de romance, o de cumprir uma cronologia, e de se situar aquém e além dela.

2. À semelhança da dimensão biográfica a “margem auto-biográfica” que refere revela-se ilusória. A mesma ambiguidade preside a toda a biografia, sempre tentada pela ficção, e a cada ficção, permanentemente marcada pela vida do seu autor.

3. Eça era um impenitente optimista, e cumpria de resto a função comercial, tão característica da sua época, de agradar a um público. Nos tempos que correm o “finis patriae” adquire uma

expressão simbólica, a permitir a leitura retroactiva de toda uma portugalidade, que julgo configurar um certo anseio, o da teoria de Portugal, empresa que os tempos do autor de A Catástrofe apenas poderiam interpretar no registo de uma tragédia ultrapassável.

4. Exactamente. Foi esse o meu objectivo, conforme de resto se deduzirá das respostas aos quesitos anteriores.

5. Também não tenho dúvida quanto à legitimidade de uma tal identificação. Mas não vejo o barroco como uma capitulação diante do caos, erroneamente atribuída a semelhante estética, mas sim como um triunfo da ordem, do qual existirão porventura mais testemunhos na música do que nas letras. Julgo entretanto de rejeitar o epíteto de “neo”, seja qual for a modalidade da sua manifestação, porque não creio no poder regenerador de qualquer estética, próxima ou longínqua de nós. Não há velho que se torne novo, apenas actualidade que se enfeita com os adereços que herdou.

Disponha de mim para o mais que pretender. Desejo-lhe um bom trabalho, e rogo-lhe que aceite as afectuosas saudações do

Mário Cláudio