


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

MARIANA LETÍCIA RIBEIRO

INTERTEXTUALIDADE E PARÓDIA: Eça de Queiroz
entre o passado e o presente



ARARAQUARA – S.P.
2015

MARIANA LETÍCIA RIBEIRO

INTERTEXTUALIDADE E PARÓDIA: Eça de
Queiroz entre o passado e o presente

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Conselho de Curso de Graduação
em Letras, da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção
do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Bolsa: PIBIC - CNPq

ARARAQUARA – S.P.
2015

Mariana Letícia Ribeiro

INTERTEXTUALIDADE E PARÓDIA: Eça de Queiroz entre o passado e o presente

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Conselho de Curso de Graduação em Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Bolsa: PIBIC - CNPq

Data da defesa/entrega: ___/___/___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Membro Titular: Tania Mara Antonietti Lopes
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Membro Titular: Jacob dos Santos Biziak
Instituto Federal do Paraná - IFPR

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que contribuíram para que prosseguisse com meus estudos;

A minha orientadora, Márcia Valéria Zamboni Gobbi, que muito auxiliou na composição do presente trabalho, bem como durante todo o desenvolvimento do projeto de pesquisa;

A CNPq, que financiou o desenvolvimento da pesquisa da qual parte do resultado compõe este trabalho.

RESUMO

O presente trabalho propõe um estudo comparado entre o romance contemporâneo *As Batalhas do Caia* (1995) do ficcionista português Mário Cláudio e a obra de Eça de Queiroz, especialmente o conto “A catástrofe”, publicado postumamente em 1925, uma vez que aquele retoma citações diretas e faz referências mais implícitas a este, bem como a outras obras de Eça, tal como sua correspondência pessoal com seus colegas da Geração de 70. Desse modo, elabora-se uma leitura do romance tendo como fundamento teórico-crítico o conceito de intertextualidade, ao qual se articula o de paródia - entendida na sua acepção contemporânea de “repetição com distância crítica” (HUTCHEON, 1985, p. 17) -, uma vez que o resgate de discursos e ideias advindos de várias obras de Eça não se faz somente como homenagem, mas também para um questionamento, que envolve, por sua vez, a suposta necessidade de uma catástrofe para a regeneração do país. Portanto, o objetivo fundamental do presente trabalho é o de contribuir para uma reflexão sobre os modos pelos quais o exercício intertextual ativa a discussão em torno das relações entre ficção e história e sobre a questão mais ampla da identidade nacional.

Palavras chave: Paródia. Ficção e história. Identidade. Eça de Queiroz. Mário Cláudio.

ABSTRACT

This work consists in a comparative analysis between the contemporary novel *As Batalhas do Caia* (1995), by the Portuguese writer Mário Cláudio and Eça de Queiroz' work, specially the short story "A Catástrofe", published posthumously in 1925. The study takes in consideration that the novel makes explicit and implicit references to the short story as well as to Eça's personal correspondence with his colleagues at the time. Therefore, the mentioned novel is analyzed using the concept of intertextuality, which is connected to parody as understood in its contemporary definition, specifically, Linda Hutcheon's. The present work chose this specific theoretical and critical support since Mário Cláudio revisits Eça's words and ideas in order to make a homage, but also to questioning the necessity of a catastrophe that would supposedly lead the country to a regeneration. Finally, the main goal of this study is to contribute to a reflection on how intertextuality activates the discussion concerning the relations between fiction and history and the question about national identity.

Palavras chave: Parody. Fiction and history. Identity. Eça de Queiroz. Mário Cláudio.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 INTERTEXTUALIDADE EXPLÍCITA E IMPLÍCITA	8
3 CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL DE “A CATÁSTROFE”	16
3.1 Correspondência e Fradique Mendes em <i>As Batalhas do Caia</i>	26
4 PÓS-MODERNISMO: A RELAÇÃO ENTRE PASSADO E PRESENTE	36
5 AS BATALHAS DO CAIA E “A CATÁSTROFE”: INTERTEXTUALIDADE E PARÓDIA	41
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS	55

1 INTRODUÇÃO

Muitas das palavras que são ditas, escritas ou lidas, provavelmente já foram vistas em outros momentos e lugares: no discurso de outro ou em um texto lido tempos atrás. Por vezes, um pensamento original, aquele que se decide por colocar no papel, não é tão original quanto parece, pois que em outras ou nas mesmas palavras, alguém já disse ou escreveu algo semelhante ou parecido; ou ainda as palavras que usamos podem já estar carregadas de sentidos e ideias, mesmo que não as usemos com a intenção de transmitir essas mesmas ideias.

Assim, importa para o seguinte estudo desde a concepção de que uma palavra pode se referir a diferentes ideias, ainda que opostas, até o fato de que existe uma intertextualidade implícita em todos os textos e por vezes uma explícita, sendo a citação o maior exemplo desta. Desse modo, o objetivo do trabalho consta na análise de como se estabelece essa relação intertextual – explícita e implícita - entre o romance contemporâneo *As Batalhas do Caia* (1995) de Mário Cláudio e o conto “A Catástrofe” (1925) de Eça de Queiroz, bem como entre o romance e outras obras de Eça, uma vez que não só a ambientação, temática e personagens do referido conto são aproveitados, como também elementos da vida e obra do escritor oitocentista, por sua vez usados na construção do protagonista de Mário Cláudio, que se trata do próprio Eça - um Eça personagem.

Dessa maneira, vestígios de obras datadas do século XIX são vistas em um texto contemporâneo, pertencente a outro contexto cultural e histórico, o que acaba trazendo questionamentos a respeito da necessidade de se retomar questões históricas e já muito discutidas, tais como as repercussões de uma invasão de Espanha em Portugal e a decadência do povo Português.

Assim, busca-se num primeiro momento analisar mais profundamente o romance de Mário Cláudio, considerando-o do ponto de vista da intertextualidade, utilizando das estratégias de Jenny e Compagnon. Por fim, em um segundo momento, o trabalho fará uso das teorias da paródia e do pós-modernismo de Hutcheon, que vêm auxiliar na expansão da discussão para as questões envolvendo a retomada de textos passados e as mudanças que sofrem não só em termos formais, como de conteúdo, isto é, as questões a respeito da relação entre ficção e história, que são possibilitadas pela intertextualidade instaurada no romance, bem como questões que envolvem a identidade nacional portuguesa.

INTERTEXTUALIDADE EXPLÍCITA E IMPLÍCITA

Assim como diz Laurent Jenny em seu artigo “A estratégia da forma” (1979), “[...] fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida” (JENNY, 1979, p.5). Esta afirmação é importante para o presente estudo, que busca uma análise comparativa entre dois textos, sendo eles o romance contemporâneo *As Batalhas do Caia* (1995), de Mário Cláudio, e o conto “A Catástrofe” (1925), de Eça de Queiroz. Qual seria a possível relação entre os textos aqui mencionados? Para responder esta e outras perguntas que surgirão a partir desta, é preciso conceituar o que seria intertextualidade, bem como os seus tipos - isto é, as maneiras pelas quais um texto contemporâneo como o de Mário Cláudio estabelece relações com um texto pertencente a um contexto histórico passado, como o de Eça, e que, portanto, é diferente.

Toma-se como concepção fundamental a de que a intertextualidade é antes de tudo exigência do texto, ou seja, pode ser evidente, mas ainda que não o seja, é exigida para a construção de qualquer texto. Esse princípio, sistematizado por Jenny, que mais tarde, em seu ensaio, diferencia a intertextualidade implícita, que “condiciona o uso do código”, da explícita, isto é, da intertextualidade “presente no nível do conteúdo formal da obra” (JENNY, 1979, p.6), remete ao conceito de dialogismo ou às relações dialógicas, entendidos a partir de Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2013). Assim, o diálogo, que se estabelece dentro do discurso, existe pelo fato de que o outro insere sua posição em alguma parte do enunciado, que pode ser, segundo Bakhtin, até mesmo uma palavra, e ao fazê-lo torna essa palavra expressão de sua voz; ou seja, a palavra deixa de ser impessoal ou um signo livre de juízo de valor. Dessa maneira, o uso de tal palavra, que já possui a posição de outro nela expressa, acaba por resultar no confronto entre duas vozes, configurando, então, a relação dialógica.

O dialogismo, como coloca Diana Barros em seu artigo “Dialogismo, Polifonia e Enunciação” (1999, p.6) é, portanto, “[...] princípio constitutivo da linguagem e de todo o discurso” e ainda “condição de linguagem do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, segundo as estratégias discursivas acionadas”. Todo texto estabeleceria relações dialógicas, envolveria opiniões e juízos de valor agregados aos elementos do enunciado que seriam resgatados e tratados em um novo contexto, com novas opiniões e juízos de valor que se confrontariam com os primeiros. Aqui entra a concepção de intertextualidade de Jenny, estruturada a partir desse conceito de dialogismo, uma vez que, para o autor, todo texto se relaciona com seus “[...] arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que

constituem, por assim dizer, a constante” (JENNY, 1979, p.5). Isto significa que todo texto se relaciona com outros textos, outros enunciados já dotados de significação. Cabe observar, entretanto - apesar de o conceito de intertextualidade de Jenny ser equivalente ao de interdiscursividade - que não se pretende tomar dialogismo e intertextualidade como sinônimos, apenas se aponta o princípio utilizado para estabelecer o conceito de dialogismo, em que há duas vozes constituindo o mesmo discurso, seja ao se confrontarem ou ao serem abafadas por uma única voz. Isso permite que se estabeleça o princípio de que parte o conceito de intertextualidade aqui explicitado, que é o do texto como continente de procedimentos formais e fragmentos ou elementos de outro texto “provindos de horizontes muitas vezes heterogêneos” (idem, p.34), que podem ser explícitos, mas, segundo Jenny, também implícitos, o que resulta na intertextualidade - no diálogo com outros textos - como condição para a construção de qualquer texto.

José Luís Fiorin, por sua vez, em “Polifonia textual e discursiva” (1999), diferencia ambos os conceitos ao dizer que a interdiscursividade é exigência no discurso, enquanto a intertextualidade não é necessária para a construção do texto, embora afirme que, sempre que esta última se manifesta, implica também a interdiscursividade: “[...] temos que diferenciar interdiscursividade e intertextualidade. Tanto um fenômeno quanto outro dizem respeito à presença de duas vozes num mesmo segmento discursivo ou textual. No entanto, eles apresentam também diferenças” (FIORIN, 1999, p.30). Apesar das diferenças de conceituação, aqui será considerado o fato principal a respeito da intertextualidade, que se coloca como espaço onde se dá o diálogo entre textos, entre diferentes vozes com diferentes discursos.

Tendo em mente o conceito de dialogismo é que se define, portanto, a polifonia como estratégia literária, descrita por Bakhtin quando estuda a obra de Dostoiévski. A polifonia é a explicitação das diversas vozes que estão em diálogo no discurso, o que seria o oposto da monofonia, em que as vozes que se confrontam se abafam, e, assim, convergem em uma única voz que acaba dominando o discurso, o que fornece a ilusão de que o enunciado contém uma única ideia, um único autor, sendo que, na verdade, contém inevitavelmente ideias de outros, das quais o autor do discurso monológico se valeu, mas não deixou explícito. Ao retomar Barros, vemos como exemplo de discurso monológico o discurso autoritário, em que só podem ser retomadas as vozes escondidas a partir de revisitas a textos externos ao discurso, enquanto o discurso poético “[...] instala, internamente, graças a uma série de mecanismos, o diálogo intertextual [...]” (BARROS, 1999, p.6). Assim, o diálogo característico do discurso verbal se converte em estratégia literária na obra de Dostoiévski, segundo Bakhtin. Esta

concepção de texto, acrescentada ao fato de que a intertextualidade “[...] não só condiciona o uso do código, mas também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra” (JENNY, 1979, p.6), abre caminho para várias possibilidades de análise em relação a obras literárias que envolvem a intertextualidade, principalmente a explícita, como a que se estabelece no caso da relação entre a obra de Mário Cláudio e a de Eça de Queiroz.

É assim que no romance *As Batalhas do Caia* é possível encontrar, como cabe a este estudo mostrar mais adiante, muitas referências explícitas em diferentes “graus”, principalmente ao conto “A Catástrofe”, e em menor quantidade mas igualmente relevantes, a outras obras de Eça, que vão desde citações, trabalhadas por Antoine Compagnon em *O Trabalho da Citação* (1996), a alusões e outros tipos de referência dadas por meio de estratégias várias, como as que são descritas por Laurent Jenny. De acordo com este último, com exceção da citação literal, é difícil estabelecer estes graus de intertextualidade em uma ou outra obra. Assim, o autor evidencia a importância da forma, pois é por ela que se insere a intertextualidade, mas também ressalta a impossibilidade de operar com uma análise imanente ao texto. Desse modo, como a intertextualidade se constitui por meio de procedimentos formais, há muitos desses que serão responsáveis por causar alterações nos discursos que serão introduzidos em novos textos, e, assim, Jenny trabalha com a hipótese de que a intertextualidade sempre constitui uma transformação.

A partir dessas considerações, Jenny parte para a definição dos vários tipos de enquadramento de um texto em outro, dos elementos que garantem que qualquer tipo de enunciado, como imagens e figuras, seja inserido em outro, e as “figuras de retórica” que definem alguns dos “[...] tipos de alteração sofrida pelo texto no decurso do processo intertextual” (JENNY, 1979, p.38). Assim, cabe listar a seguir os procedimentos referentes ao enquadramento e às alterações possíveis sofridas pelo texto original, uma vez que serão úteis para uma abordagem mais específica dos textos de Mário Cláudio e Eça de Queiroz, que será feita posteriormente.

Entre os tipos de enquadramento, Jenny cita o *narrativo tradicional*, em que a estrutura narrativa é prezada antes da intertextualidade, isto é, as citações ou fragmentos são motivados no sentido de que “[a]s formas não irrompem autonomamente, mas permanecem acorrentadas à ficção.” (JENNY, 1979, p.26). De antemão, podemos afirmar ser este o caso da relação intertextual estabelecida entre os textos em questão, uma vez que não há interferência da intertextualidade na narrativa a ponto de desorganizá-la ou desintegrá-la, como afirmará Jenny ser o objetivo dos outros tipos de enquadramento: *a alteração da moldura narrativa pela intertextualidade* e *a intertextualidade e desintegração do narrativo*, em que a

intertextualidade é colocada em primeiro plano, destruindo o realismo e desintegrando não só a narrativa como o discurso, respectivamente. Além disso, como será demonstrado, os fragmentos e citações do conto de Eça de Queiroz e de outros de seus textos que são inseridos por Mário Cláudio em *As Batalhas do Caia* contribuem para a construção do protagonista e do contexto histórico e literário em que este se encontra, bem como para a construção de outros elementos da ficção, mas nunca são utilizados como fim em si mesmos, isto é, a narrativa e o mundo ficcional construído estão em primeiro plano.

Quanto às figuras de retórica, Jenny se faz breve e cita e define algumas: a *paronomásia*, figura rara e “que consiste em conservar as sonoridades, modificando embora a grafia, o que carrega o texto dum sentido novo”; a *elipse* ou “repetição truncada dum texto ou dum arqui-texto”; a amplificação, isto é, “transformação dum texto original por desenvolvimento das suas virtualidades semânticas”; a *hipérbole* ou “transformação dum texto por superlativação da sua qualificação” e, finalmente, as *interversões*: a *da situação enunciativa* (“muda o alocutário”); a *de qualificação* (“os actantes ou circunstantes da narrativa original são aproveitados, mas qualificados antiteticamente”); *da situação dramática* (“É modificado, por transformação negativa ou passiva, o esquema das acções da narrativa recuperada”); e *dos valores simbólicos* (“os símbolos [...] são retomados com significações opostas no novo contexto”). Além disso, há a *mudança de nível de sentido*, definida por Jenny como a que ocorre quando “um esquema semântico é retomado no contexto num novo nível de sentido”. Essas figuras de retórica, como o próprio teórico coloca, não buscam delimitar a análise de um texto, mas são úteis para mostrar que “[o] novo contexto procura, em geral, uma apropriação triunfante do texto pressuposto”, seja por meio de uma “maquilhagem” ou quando “confessa operar uma reescrita crítica” (JENNY, 1979, p. 38-44). Dessa maneira, estas estratégias para análise de como se constrói a intertextualidade entre *As Batalhas do Caia* e “A Catástrofe” e outros textos de Eça de Queiroz serão utilizadas na busca de uma análise mais específica, no sentido de que procurará mostrar a função da intertextualidade no caso dessas duas obras, sem limitar a análise do texto, assim como Jenny propõe.

Além disso, na obra de Mário Cláudio é possível encontrar citações diretas ao conto de Eça de Queiroz e até mesmo a algumas de suas correspondências com seus companheiros. Em relação à citação, cabe resgatar os estudos de Antoine Compagnon em *O Trabalho da Citação* (1996), no qual indica que esta deixa de ser “índice” e se torna “ícone”, isto é, deixa de ser um simples adendo do texto original e passa a ser responsabilidade do autor, que deve se posicionar frente à citação de que faz uso, não mais a reproduzindo no sentido de confirmar a sua veracidade absoluta. Ainda segundo o autor, a respeito do uso da citação, esta é “[...] um

operador trivial da intertextualidade. Ela apela para a competência do leitor, estimula a máquina da leitura, que deve produzir um trabalho, já que, numa citação, se fazem presentes dois textos cuja relação não é de equivalência ou redundância.” (COMPAGNON, 1996, p.58-9). Assim, a citação ou retomada de elementos numa relação intertextual é uma revisita ao sentido original e ao mesmo tempo uma transformação desse sentido motivada por um novo contexto textual - de forma e conteúdo, que pode ser até mesmo oposto ao que diz a citação original - e histórico.

Ainda em seu texto, e a respeito da retomada do sentido original do texto revisitado na citação, o autor também trata da questão da posse e da apropriação, isto é, a tomada de posse das palavras do outro ou a apropriação do pensamento de outro. Segundo Compagnon, a posse não envolveria o que é próprio do sujeito que toma a posse e nem do outro, enquanto a apropriação é uma busca do sujeito por si mesmo a partir dos elementos de que se apropria. A segunda definição seria a que “[...] permanece, pois, mais perto da verdade da escrita [...]”, pois que é aquilo que “[...] copia uma frase, o que desmascara um sujeito, o que zomba tanto do sujeito quanto do objeto.” (COMPAGNON, 1996, p.148). Assim, a posse e a noção de propriedade, que também é inserida pelo teórico, seriam apenas ilusões, que, entretanto, ainda são admitidas como realidades, como já preveem os direitos autorais, que impedem a apropriação do discurso do outro sem referências, algo que ocorre comumente à linguagem, uma vez que na intertextualidade a apropriação se dá de uma maneira ou de outra, explícita ou implicitamente, como bem coloca Jenny, quando da “palavra intertextual” que permite duas leituras simultâneas - uma que considera o fragmento retomado como qualquer outro e uma segunda, que permite a volta ao texto de origem desse fragmento (JENNY, 1979, p.22) - e também Bakhtin, para quem toda palavra já vem carregada de discursos e, portanto, de sentidos.

Dessa maneira, considerando o caráter de mudança que fragmentos ou citações utilizadas em um processo de intertextualidade podem sofrer, bem como a relação de identificação e apropriação do/pelo autor do novo texto com o original é que Compagnon descreve qual ou quais são as formas e funções da citação ao relacionar dois textos diferentes. A citação relaciona dois sistemas semióticos que o autor chama S1 e S2, sendo o do texto original e o novo, respectivamente. A partir disso, Compagnon descreve as quatro possíveis relações existentes entre elementos desses sistemas, o sujeito e o texto (A1 e T1, A2 e T2), que por sua vez são revestidas de valores. As relações são entre o texto primeiro e texto segundo (T1 e T2) que se reveste de valor de símbolo (que se trata da relação entre dois textos); entre o sujeito do primeiro e o texto segundo (A1 e T2), que se relaciona ao valor de

índice (o da relação entre um texto e o autor do texto primeiro); e entre o texto primeiro e o autor segundo (T1 e A2) e entre o autor primeiro e o autor segundo (A1 e A2), que se revestem de valor icônico (relações entre um sistema primeiro e o autor segundo), respectivamente diagramático (relação entre o texto primeiro e o autor que o cita, que se revela ao fazê-lo) e de imagem (identificação entre os dois autores), sendo que a primeira relação do tipo icônica admite uma “similaridade factual e adquirida” e a segunda “dá a ilusão de uma relação [...] natural” (COMPAGNON, 1996, p.117). Em relação à função da citação, Compagnon admite que “são essencialmente variáveis segundo os sistemas”, uma vez que, diferentemente da forma que relaciona dois sistemas, esta garante a relação entre a citação com elementos do sistema segundo ou este em seu conjunto, e por isso “é o valor em que uma época investiu; uma intensidade ou uma combinação particular, historicamente condensada de valores próprios” (idem, p.62-4); assim, o sentido da citação vem após o trabalho com esta dentro do texto segundo. Todas essas possíveis relações entre dois sistemas e dois textos e seus autores foram identificadas ao longo da história, sendo aquelas de valor simbólico predominantes na retórica antiga, as de valor de índice no comentário medieval e as duas últimas nos textos da idade clássica, período em que o autor, como mencionado anteriormente, toma uma posição frente à citação de que faz uso, que é, como será observado, exatamente o que faz Mário Cláudio em relação aos fragmentos e citações que usa dos textos de Eça de Queiroz, ora usando-as para afirmar o que o autor afirmava na época do realismo, ora partindo destas para inserir questões ainda atuais.

Retomando os valores da citação referidos anteriormente, e atentando para os dois tipos de ícone: o diagrama, que é qualquer reprodução de “relações entre elementos do objeto”, e a imagem, que “imita propriedades elementares do objeto” (COMPAGNON, 1996, p.115), Compagnon, além da questão da forma e função da citação, reflete acerca de outros elementos que compõem os livros e indicam as relações citadas acima, que serão importantes ao pensar o romance de Mário Cláudio na medida em que este faz uso de alguns destes, tais como o título, a epígrafe, a bibliografia, e a nota.

Segundo o autor, o título é a identidade do livro, não pode ser modificado e representa uma relação com o livro de valor de imagem, de identificação. Já a epígrafe, além de estabelecer a relação de imagem ou de decoração “no peito do autor” (COMPAGNON, 1996, p.116), ela também é diagrama, pois que estabelece relação com a bibliografia, além de símbolo e índice nas relações entre texto primeiro e segundo e texto com o autor do texto primeiro. Segundo Compagnon, a epígrafe é a citação por excelência, pois que contém manifestações dos quatro valores que a citação pode ter. A epígrafe ainda pode ser ambígua,

“deslocada”, tudo em um desejo do autor de “evitar uma eventual identificação entre ele mesmo e a epígrafe” (idem, p.121). Ainda segundo o autor, o título e a epígrafe são insubstituíveis, enquanto a bibliografia e o índice permitem mais liberdade, assim como o diagrama em relação à imagem, pois consiste nas relações entre elementos e não na imitação desses elementos. Assim, a bibliografia estabelece a relação entre dois textos e também estabelece com o leitor uma relação de familiaridade, faz com que este se sinta “em território conhecido, é a promessa de um reencontro” (idem, p.113). Já a nota não é necessária para comprovar a verdade de uma citação, de um enunciado, mas se insere no texto por dois motivos: para livrar “o texto de suas sobrecargas” e por questões de autenticidade, pois que “autentica um indivíduo pela sua enunciação, consagra-o como autor” (idem, p.125-6).

Há ainda outras duas questões teóricas que apoiarão o presente estudo: a estilização e a paródia. Ambas, como coloca Bakhtin, tomam a palavra em um “duplo sentido, voltado para o objeto do discurso como palavra comum e para um *outro discurso*, para o *discurso de um outro*” (BAKHTIN, 2013, p.212), ou seja, tomam a palavra no seu caráter dialógico. Enquanto na paródia “é impossível a fusão de vozes” que “não são apenas isoladas, separadas pela distância, mas estão em oposição hostil” (idem, p.221-2), a estilização, por sua vez, convencionaliza a ideia do outro, o estilo do outro, pois “trabalha com um ponto de vista do outro” e com o “conjunto de procedimentos do discurso de uma outra pessoa precisamente como expressão de um ponto de vista específico” (idem, p.217). Bakhtin ainda fala da importância da distância que cria a convencionalidade, pois, se destruída, transforma a estilização em imitação, que se diferencia da estilização pelo fato de que não convencionaliza, mas se constrói “apropriando-se diretamente do discurso do outro” (idem).

Ainda em relação à estilização, José Luiz Fiorin ressalta ser um dos processos intertextuais, além da citação e alusão, e constitui-se em “reprodução [...] do estilo de outrem. Estilos devem ser entendidos aqui como o conjunto das recorrências formais tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo (manifestado, é claro) que produzem um efeito de sentido de individualização” (FIORIN, 1999, p.31). O conceito de estilização é importante para o presente estudo na medida em que serão observados, na construção do protagonista da obra de Mário Cláudio, procedimentos formais próprios do autor Eça de Queiroz, bem como seus pontos de vista sobre Portugal e sobre questões que concernem ao movimento do realismo e naturalismo do século XIX. A estilização também importa pois que envolve o conceito de intertextualidade, e em certa medida o de polifonia de Bakhtin, uma vez que Mário Cláudio não toma os procedimentos e discursos de Eça como seus, porém faz uso destes para dar voz própria para a personagem que já é familiar ao leitor, por ser o próprio Eça

de Queiroz.

A respeito da paródia, é importante ressaltar que, para Bakhtin, esse conceito envolve a carnavalização, isto é, o carnaval como influência nos procedimentos formais da escrita do gênero literário, o que envolve as oposições – tais como o alto-baixo - o riso e, principalmente, o duplo destronante. Dessa maneira, a paródia, para Bakhtin, ainda é ligada ao cômico, ao riso, principalmente por estar conectada ao carnavalesco na literatura, que envolve várias categorias, ainda segundo o autor: “o livre contato familiar entre os homens”, “a excentricidade”, as “mésalliances” e a “profanação”. Essas categorias se relacionam com o sentido do carnaval, que é o momento em que a vida cotidiana é deixada de lado e tudo se dá às avessas do que seria no mundo comum; não há impedimentos, por exemplo, para o relacionamento entre as pessoas de classes sociais diferentes. Assim, seria permitido todo tipo de rebaixamento alternado com o elevado. Certamente que na análise de *As Batalhas do Caia* e de sua relação com o conto “A Catástrofe” há, como se poderá verificar, relações de paródia, de subversão de sentidos. Entretanto, a paródia risível, como considerada por Bakhtin, abrirá caminho para outro conceito de paródia que aqui será tratado, aquele que a toma como olhar crítico sobre o texto do passado, não necessariamente risível ou ridicularizante, e que é explicitado por Hutcheon em *Uma Teoria da Paródia* (1985). Cabe ressaltar, assim, que no romance de Mário Cláudio é possível encontrar passagens em que certas personagens são constantemente rebaixadas, não no sentido carnavalesco puro como o conceitua Bakhtin, mas certamente no sentido de criticar e mostrar certa posição da personagem principal em relação a essas figuras.

O romance *As Batalhas do Caia* envolve uma relação explícita principalmente entre duas vozes no texto, entre dois personagens diferentes: o do narrador testemunha, que segue o protagonista Eça de Queiroz, também escritor de seu próprio romance, o qual tem como protagonista a segunda voz, a do personagem Policarpo. Essa estrutura do romance mostra a importância de considerar o conceito de polifonia para o estudo da obra, pois ainda que não seja possível afirmar se tratar de um romance polifônico como proposto por Bakhtin, é através da intertextualidade com o conto “A Catástrofe”, entre outros textos do autor, que se estabelecem vozes diferentes que dialogam entre si, ainda que indiretamente. Além disso, os procedimentos aqui elencados envolvem a questão da identidade nacional, abordada já no realismo com a Geração de 70, da qual faz parte Eça de Queiroz, e que ainda permanece em discussão, com a retomada de seus textos em um romance contemporâneo. Portanto, o contexto do conto “A Catástrofe” e as principais questões que o cercam, bem como a análise de como se dá a intertextualidade propriamente no romance, serão tema dos tópicos seguintes.

3 CONTEXTO HISTÓRICO E CULTURAL DE “A CATÁSTROFE”

Antes de qualquer comentário ou análise, cabe apresentar o romance, que é protagonizado pelo escritor José Maria Eça de Queiroz, e narrado por um narrador sem identificação, que dá sua voz à Eça, que após tornar-se cônsul de Portugal em New Castle, na Inglaterra, decide iniciar a escrita de um romance intitulado “A Batalha do Caia”. Na ficção de Mário Cláudio, a personagem Eça faz menção ao que seria o romance que imagina, centrado em uma possível invasão da Espanha a seu país de origem, que “[...] melhor talvez que se não publicasse. Por outro lado – perder tais episódios literários! Oh menino!” (CLÁUDIO, 1995, p.48). Ainda assim, a voz de Eça e do narrador que mostra suas ideias não são as únicas no romance: também tem-se a voz de Policarpo, personagem do romance dentro do romance, isto é, de “A Batalha do Caia”, que se estrutura por Eça personagem ao longo do romance de Mário Cláudio¹. Esta voz, que no início parece dependente da voz de Eça personagem, mas que ao final do romance se mostra independente, será analisada mais adiante. A princípio, cabe notar que o protagonista da obra é Eça personagem e que, dessa maneira, já se vê o primeiro indício de intertextualidade no romance contemporâneo, que usa informações da vida de Eça de Queiroz, juntamente com informações sem comprovação real, portanto, próprias da ficção, para dar voz ao personagem principal, cujo desenvolvimento o leitor acompanha, seja no âmbito familiar, social ou no dos pensamentos e ideias para o romance que pretende escrever. Dessa maneira, considera-se importante para a análise da obra uma breve revisão desse contexto em que viveu Eça de Queiroz, uma vez que este será aproveitado por Mário Cláudio não só indiretamente, como de maneira explícita, quando se consideram os trechos da correspondência de Eça com seus companheiros da Geração de 70.

A produção literária de Eça passa por significativas mudanças, assim como sua própria vida. Fidelino de Figueiredo aponta para três fases do romancista, que ultrapassam o realismo: a romântica, a realista e uma última, de preocupações com a vida humana: “são problemas e tipos gerais que o preocupam.” (FIGUEIREDO, 1960, p.428). Essa mudança do romancista não é aleatória, pois Álvaro Manuel Machado já aponta duas fases que considera as principais nas quais se dividiu a Geração de 70, sendo uma delas referente ao grupo envolvido na

¹ Considera-se Policarpo como personagem que tem como base o narrador de “A Catástrofe”. Como diz Márcia Valéria Zamboni Gobbi em “O escritor como personagem e os narradores sobrepostos em *As Batalhas do Caia* de Mário Cláudio” (2007, p. 189-201): “Este Policarpo é inteiramente calcado no narrador de ‘A Catástrofe’, que não é nomeado naquele conto, mas cuja trajetória e cujas ações são facilmente reconhecíveis no relato que compõe a ‘meta-metadiegesi’ (segundo a designa Maria de Fátima Marinho) do romance de Mário Cláudio. Policarpo é quem narra a batalha do Caia. A sua linguagem não é a de um ‘qualquer’. Todo o ‘estilo’ de seu relato é tomado ao Eça escritor ‘de fato’”.

Questão Coimbrã e outra referente aos Vencidos da Vida:

[h]á, assim, a primeira fase, a de uma linha ideológica nitidamente evolutiva, que vai do período polémico, antes da década de 70, do «Bom senso e bom gosto» – polémica de Antero, ainda ao lado de Teófilo Braga, em Coimbra, contra o provincianismo cultural da degenerescência romântica dominada por António Feliciano de Castilho (que, aliás, era um «clássico», defensor da *clarté* francesa, ou mais exactamente cartesiana, contra o «abstraccionismo» metafísico dos alemães, entusiasta de Molière contra Goethe) – ao período propriamente ideológico, em Lisboa, do Cenáculo e das Conferências do Casino de 1871, ano, não nos esqueçamos, da Comuna de Paris. A segunda fase, que é a fase final e que corresponde exactamente ao fim do século, é a fase do grupo dos Vencidos da Vida. É a fase em que Eça (como, aliás, Antero e Oliveira Martins) renuncia à acção política e ideológica imediata. Surge então a idealização vaga de uma aristocracia iluminada, contraponto do socialismo utópico. (MACHADO, 1986, p.30).

É nesta fase de final de século que Eça decide, segundo Jaime Cortesão em *Eça de Queiroz e a questão social* (2001), “pelos idealistas” por vários motivos, que vão desde seu casamento com Emília e o nascimento de seus filhos até a necessidade de reconstruir, após a destruição e reviravolta na identidade nacional causadas por todos os anos de desejo de revolução da Geração de 70. Assim, o crítico aponta no conto “A Catástrofe”² – pensado, segundo cartas de Eça com Ramalho, em 1878 (portanto, na fase realista do escritor) – para uma já possível manifestação de sua mudança de visão da sociedade portuguesa mais explicitamente manifestada em “Frei Genebro”, de 1894, apesar da dura crítica e choque que a narrativa traz, já que no conto, o narrador ou “[...] pai mostra, arrependido, aos filhos 'o caminho seguro – aquele que nós deveríamos ter seguido: trabalhar, crer e, sendo pequeninos pelo território, sermos grandes pela actividade, pela liberdade, pela ciência, pela coragem, pela força de alma [...]’” (CORTESÃO, 2001, p.20), isto é, mostra um reconhecimento de sua responsabilidade para com o seu país. Essa mudança de visão de Eça se mostra baseada na consciência de que a Geração de 70 já havia cumprido sua missão de motivar a reforma, e chegara o momento de verdadeiramente reformar.

Ainda em relação ao conto “A Catástrofe”, Viana Filho mostra que Eça, além do “[...] imenso escândalo que o romance suscitaria, [...] prelibava os bons lucros que auferiria” (FILHO, 2008, p.120) e o quão desapontado o escritor ficou com a opinião de Ramalho a

² Ainda sobre o mesmo conto, Fidelino de Figueiredo apresenta a seguinte consideração: “algumas vezes, como a alma de um povo é um oceano profundo em que dormem as maiores riquezas de reservas morais, às vezes a desgraça, a grande dor coletiva é o toque mágico que vem acordar e libertar os corações da ganga impura. E sob êsse galvanismo cruel começa todo um trabalho de reformação moral.”, além do fato de que “[...] vemos também [...] o renascer da alma nacional, em cada lar, em cada recanto, avaramente acumulando tesouros de energias para um dia, numa dissipação heróica, tomando posse de si mesma.” (FIGUEIREDO, 1960, p.435-6).

respeito de seu novo projeto de um romance intitulado *A Batalha do Caia*, a ponto de esquecê-lo, também considerando o fato de que era cônsul e tinha obrigações com o Estado que pretendia condenar. Viana Filho também aponta para os poucos resquícios que foram encontrados em folhas de papel Whatman, tão usadas pelo escritor, do que poderia ter sido um romance, mas acabou como um conto. Não se sabe se o romancista destruiu o romance, ou se ele mesmo existiu, assim como afirma Figueiredo: “O romance *A Batalha do Caia* existiu, chegou a estar pronto para a impressão, mas EÇA DE QUEIRÓS teve medo de o publicar [...]” (FIGUEIREDO, 1960, p.436).

Tenha o romance existido ou não, dúvida que será inclusive utilizada na construção do romance de Mário Cláudio, cabe apresentar e analisar alguns pontos do conto “A Catástrofe”, uma vez que este entra inteiramente e mais fortemente na construção do romance de Mário Cláudio do que as demais referências. A história é introduzida por um narrador autodiegético sem nome que mostra, do seu ponto de vista, como se deu a invasão de Portugal pela Espanha e as consequências desta. A narrativa se inicia e também é finalizada - com a conclusão do narrador a respeito do que se passou - após os acontecimentos que serão narrados e descritos em sua diegese: a noite da descoberta da invasão e a batalha contra o inimigo. Assim, a organização temporal parte de um *depois*, mas recupera um tempo imediatamente anterior ao acontecimento primordial, seguindo, posteriormente, à um *durante*, e, por fim, a um regresso ao *depois*.

No tempo da narração, o narrador descreve a situação de Portugal após a tomada do país, aplicando juízo de valor sobre as causas da tragédia de maneira evidente, ou seja, é mostrado com clareza o caráter moralista e de certa forma didático da mensagem de que a invasão é necessária para acordar a alma do povo português e também para encaminhar o país para uma mudança de comportamento. Em uma primeira parte do conto, que se prolonga até a descrição do que se passou na noite da invasão, o narrador explica a situação em que se encontra o povo e também insere as causas disso, mostrando que não é mais o mesmo personagem dos acontecimentos passados, isto é, que adquiriu conhecimento após o que se deu e o utiliza para as suas conclusões. Observe-se que é ressaltada a imobilidade das almas da população:

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... (QUEIROZ, 1961a, p.209).

Cabe observar que o narrador em muitos momentos faz uso da primeira pessoa do plural, como no trecho acima, inserindo-se em um coletivo formado pelo povo português, o que possibilita que se torne pertencente e representante do sentimento geral de Portugal, como é mais nitidamente mostrado no momento da batalha e ao final do conto. O uso do referido pronome também se liga ao leitor, principalmente se for considerada a proposta de Eça para o conto, a de chocar o povo português. Assim se justifica a descrição de maneira onisciente de como as famílias portuguesas vivem sob o regime do estrangeiro, já que o narrador e protagonista, também português, presumivelmente vive e sente de maneira igual, dada a experiência que o caos de uma invasão traz, em geral, a um povo subjugado:

Às vezes, quando uma pessoa sai, e ocupada nalgum negócio, distraída por êle, se esquece do grande desastre que nos envolve, basta, a uma esquina, a presença de um uniforme inimigo, para fazer imediatamente recair na alma, com um pêso de penedo, a idéia de derrota e fim da Pátria. [...]

Já que não há Pátria, há Família; fecham-se as portas, reúnem-se todos na sala, em volta do candeeiro doméstico; conversa-se. [...] lembram-se os amigos, os conhecidos que morreram bravamente na batalha; às vêzes a recordação de um feito heróico dá como a sensação da honra conservada; depois, em redor do candeeiro, baixo, numa palpitação de todo o ser, há uma pequena conspiraçõzinha em família! (QUEIROZ, 1961a, p.206-7).

Outro elemento fundamental para a composição do conto é o espaço por meio do qual se possibilita a história: o Largo do Pelourinho, em frente ao Arsenal. Esse espaço, citado logo ao início do conto, além de ser a moradia do narrador, é o que o incita a prosseguir recordando dos acontecimentos que se deram na noite da invasão e na batalha contra o invasor, já que, como este mesmo diz, “[...] a não ser que feche as janelas, que me enterre numa treva constante [...] não posso deixar de ver diante de mim, como um *memento* odioso, à porta do Arsenal, a sentinela estrangeira pisando a terra da Pátria...” (idem, p.207). O Arsenal é, inclusive, um dos elementos que diferencia o narrador indivíduo do narrador que representa o coletivo, pois que diferentemente de todo o povo, ele é o único obrigado a ver constantemente o símbolo da derrota do país, isto é, a sentinela estrangeira. A nacionalidade dessa sentinela, curiosamente não é declarada em nenhum momento do conto, somente nos é referida certa “superioridade de tipo e de raça” que é comparada à sentinela portuguesa, com sua “[...] falta de nervo, de vigor, de fixidez disciplinada, de firmeza, de persistência” (idem, p.208-9).

Entretanto, pela correspondência entre Eça e Ramalho Ortigão, é possível perceber a referência ao país vizinho, o “ataque de fôlha em fôlha à vizinha Espanha” que faria o conto.

Acrescido disso, é também em alguns textos de estilo jornalístico, tal como o seguinte, referente à sua época nas *Farpas* e contido em *Uma Campanha Alegre*, que Eça mostra a diferença entre Espanha e Portugal a respeito de um episódio ocorrido entre determinado soldado espanhol e soldados portugueses, sempre mostrando o lado decadente do seu país, com um exército fraco, já que Portugal é despreparado:

O senhor tenente, comandante da escolta – esse é um sintoma. É a consciência do exército. Tendo de conduzir um soldado espanhol internado, vencido, pacífico, desarmado, pede 20 homens: mas receia – e manda carregar as espingardas: mas treme ainda – e manda algemar o preso! Dá portanto a entender – que 20 soldados portugueses – corriam perigo nas estradas povoadas do Norte – diante de 1 soldado espanhol! Ó comissão do 1º de Dezembro! Ó foguetes altivos, soberbas filarmónicas do Largo do Rossio! Aí está com o que vos responde o exército, com o seco ruído do engatilhar de 20 espingardas e com o metálico estalido dos fechos de uma algema – contra um soldado espanhol vencido, e pacífico. De tal sorte, que se 1.000 soldados espanhóis, de um bairro de Badajoz, passassem o Caia, desarmados, os 20 mil soldados portugueses, de todo o Reino, armados, só teriam um meio de os conter – mandar os malsins algemá-los! (QUEIROZ, 1961b, p.158-9).

Este trecho também nos mostra a ironia de Eça em relação à comemoração de datas festivas que celebram o exército e os seus feitos passados, sendo que, no presente (no contexto do autor), são necessários vinte portugueses a fim de conter um espanhol. O texto, datado de 1872, também traz referências diretas a elementos do conto, posterior às *Farpas*, uma vez que data de 1878: soldados passando o Caia e causando o caos no Largo do Rossio, local de celebração e grande importância histórica para os portugueses.

Em uma de suas crônicas para a “A Gazeta de Notícias” do Rio de Janeiro, reunida juntamente com outras mais em *Ecos de Paris*, Eça também aponta sua opinião sobre algumas características dos espanhóis, o que nos leva diretamente para o que seria a escolha polêmica da invasão de Espanha em Portugal no conto, principalmente se considerada a história entre os dois países. Como coloca Eduardo Lourenço em *Mitologia da Saudade seguido de Portugal como Destino* (1999), tal história data desde o século XII, com o avanço de Aragão e Castela pela península ibérica, ameaçando o pequeno Portugal, até quando a situação começa a pender para a Espanha, visto que o reino lusitano se vê forçado a juntar-se à coroa espanhola. Assim, escreve Eça: Não há na alma espanhola sentimento mais poderoso que este de pátria. [...] alguém de fora passe e atire uma pedra à terra de Espanha, ou finja simplesmente que atira a pedra – e todo esse povaréu se ergue, [...] para vingar não só a pedrada, mas o gesto. (QUEIROZ, 1961c, p. 113-4).

Em sua descrição, Eça trata com ironia a questão de que, ainda que esteja em decadência financeira, a Espanha continua se envolvendo em guerras pequenas; apesar disso, o povo é caracterizado como patriótico e fiel à sua terra, o que não se pode dizer de Portugal, que, como é possível observar no conto “A Catástrofe”, ainda que com o agravante de não terem as armas e uniformes adequados, nem mesmo se importa em tentar resistir, já que “Não se pode fazer nada! Somos esmagados!” (QUEIROZ, 1961a, p.212). Assim, “[...] em lugar de nos esforçarmos por salvar “isto” - pedíamos mais conhaque e partíamos para o lupanar” (idem, p.222), algo que o inimigo não faz, pois não lhe falta a “alma enérgica” que falta a Portugal – expressão utilizada pelo narrador, que, em vista das considerações feitas a partir de textos no estilo jornalístico de Eça, reflete muito da visão, opinião e desejos do autor em relação à sua pátria, assim como reflete o sentimento do povo dominado pelo inimigo.

A partir daqui, o narrador entra no tempo dos eventos passados e mostra, por meio de sua visão, o que se passou na noite da invasão - na casa de Nunes - e no dia da batalha, em meio ao frio e à chuva. O tempo que se passou entre o momento da narração e o que se narra não é declarado, somente uma noção de distância se coloca para o leitor, especialmente pelos acontecimentos serem descritos em sua maioria no pretérito e por expressões que opõem o antes e o agora, tais como as presentes no início do conto, quando o narrador localiza o leitor no tempo e no espaço: “Ainda que o primeiro terror passou, que a cidade vai retomando pouco a pouco sua fisionomia ordinária...[...]” (idem, p.206); “De modo que agora, já conheço quase tôdas as sentinelas do Arsenal.”; “Antigamente, antes da invasão [...]”; “Ainda hoje me soam aos ouvidos [...]”; “[...] no dia em que soube que a guerra nos havia sido declarada [...]” (idem, p.208-9).

Além disso, torna-se explícita a função destes acontecimentos para a narrativa, uma vez que afirmam a crítica feita pelo narrador no início e final do conto, de modo que os adjetivos e expressões usados na descrição do ambiente e das pessoas nele inseridas indicam mais uma vez a imobilidade das almas e também a indiferença do povo antes da catástrofe. Em ambos os espaços dos acontecimentos narrados – a casa de Nunes e o campo de batalha – o narrador descreve minuciosamente como se deram as ações e como o povo e o exército se comportaram diante da iminente ameaça. Aqui cabe ressaltar a intensidade do uso da descrição no conto, característica comum no tempo do realismo, e, na verdade, “estratégia privilegiada” na produção literária em Portugal naquele contexto, como apontado por Maria Aparecida Ribeiro em *História crítica da literatura portuguesa (Realismo e Naturalismo)* (2000).

Dessa maneira, na casa de Nunes – amigo do narrador – com a intenção de que se

comemorasse seu aniversário, a imobilidade e indiferença do povo é ressaltada constantemente pelos adjetivos em relação às pessoas e ao ambiente, que indicam a inércia dominante, e também pelos verbos que indicam atitudes não tomadas. Alguns exemplos são: “[...] ao ser [...] anunciada oficialmente a entrada de um exército inimigo na fronteira, tôda a cidade ficou como **petrificada**, num desvairamento de terror” (QUEIROZ, 1961a, p.210); “E nas mulheres, nos homens, havia como que um **abatimento** invencível, na aceitação muda da derrota futura, na **passividade inerte** das almas fracas...”; “[...] os primeiros compassos dos lanceiros soaram, perderam-se no sussurro geral das conversas apavoradas; **ninguém tirou par – ninguém dançou...**”; “Mas ficava-se sentado, com as mãos **inertes**, os pés **parados**” (idem, p.211); “O ódio ao inimigo era violento – menos pela perda possível da pátria livre do que pelos desastres particulares que traria a derrota [...]”; “A idéia de um levantamento em massa [...] era recebida com um **encolher de ombros**: Para quê? Não se pode fazer nada! Somos esmagados!”; “[...] ao pé da mesa de jôgo onde **jaziam**, esquecidas, as cartas do antigo voltarete pacato” (idem, p.212, grifos nossos).

Ainda nesse espaço, nem mesmo uma iniciativa de um grupo de “rapazes das escolas ou de alguma das associações”, que lembra a iniciativa da própria Geração de 70 de levantar o país, é capaz de mover a população, já que “[...] naquele silêncio frio, que vinha da **indiferença** da gente e da mudez das fachadas, parecia que o canto se extinguia por si mesmo, que o entusiasmo se **abatia**, como uma bandeira a que falta a brisa, caindo ao longo do mastro!” (QUEIROZ, 1961a, p.214, grifo nosso), de modo que já é tarde demais quando o narrador propõe que se faça algo para “sacudir o torpor”, visto que a música que o alferes canta é “[...] como que um som antigo, obsoleto, a voz de um mundo extinto, passando em sonhos” (idem, p.215).

Assim também é tarde para resistir, pois que a preparação do exército português deveria ter sido feita antes, quando a população vivia na inércia de que é consequência todo o dano, especialmente considerando-se que a imobilidade continua na cena da batalha, devido ao despreparo da nação. Nessa segunda parte do conto, também é possível notar que, diferentemente do restante do povo, o narrador possui a consciência de estar perdendo o país para o inimigo, sua nacionalidade e liberdade, e não somente suas comodidades. Isso é inclusive confirmado pelo fato de que o narrador descarta o uso da primeira pessoa do plural nos momentos em que critica a indiferença, imobilidade e individualidade dos presentes na festa de Nunes, e se coloca, então, na posição de um observador, e não mais representante, como se não partilhasse dessas características: “Mas esta indignação em frases parecia esgotar todo o patriotismo que podiam dar aquelas almas [...]”; “Para quê? Não se pode fazer nada!

Somos esmagados! Enquanto falavam assim [...]” (QUEIROZ, 1961a, p.212). Assim, cabe mesmo afirmar que o conhecimento de que se dará a invasão não abala tanto o narrador quanto o restante do povo, já que aquele, desde antes do terror da batalha, mostra ter a consciência de estavam “para sempre perdidos” (idem, p.214).

Já na terceira parte do conto, no momento da batalha, o narrador volta a narrar as cenas na primeira pessoa do plural, incutindo assim, no exército português, os mesmos terrores que sente e vê: “Era a primeira vez que ouvíamos aqueles brados dilacerantes de dôr abandonada, e houve no destacamento como que uma impressão, uma hesitação; era a nossa carne de paisanos, de burgueses, que se recusava àquela evidência tão brusca da morte e da dôr!” (QUEIROZ, 1961a, p.217). Ainda aqui a imobilidade continua, juntamente com a precariedade causada pelo despreparo: “E que armas as nossas – armas de caça! Mas enfim lá íamos, nessa fria manhã de abril, sob a chuva torrencial”; “Parece que se estava dando uma grande batalha, mas não sabíamos de nada”; “Ali **permanecíamos havia duas horas**, com lama pelos joelhos, encharcados, depois de têmos marchado tôda a noite, idiotas de fadiga, esfomeados, encostando-nos uns aos outros para não adormecer” (QUEIROZ, 1961a, p.215); “E ali ficamos, na **mesma imobilidade**, sob a água, tiritando, numa fadiga mortal”; “E desesperado daquela **imobilidade**, acusava, na alucinação da cólera, os generais, o Gôverno, todos os que estavam de cima e que me não mandavam marchar. Aquela **inação** era odiosa. O fato colava-se-nos ao corpo e sentíamos a água a escorrer ao comprido das pernas [...]” (idem, p.217); “[...] e fujo, fujo com uma amargura exasperada, gritando sem saber o porquê, na ânsia abjeta de achar um canto, uma casa, um buraco...” (idem, p.219, grifos nossos).

A representação mais concreta da falta de preparo é a imagem do alferes, que, separado de toda a pompa que carrega em ser um oficial, no momento da batalha se mostra mais perdido do que os soldados: “Amarelo, encharcado, encolhido no seu capote, ia e vinha defronte de nós. Ai! Não se parecia com o alferes que torcia o bigode junto do piano, revirando os olhos ternos nos versos mais tocantes” (QUEIROZ, 1961a, p.216), trecho em que se nota o pouco de ironia presente no conto, que se aproxima mais de comiseração do que de ironia de fato, tal como é própria de Eça na época em que o conto foi escrito.

Esse tom de comiseração observado em relação ao alferes traz à tona a afirmação colocada por Jaime Cortesão a respeito da mudança de visão de Eça em relação à sociedade – da destruição para a reconstrução -, mudança que se mostraria já no conto de 1878, ainda que tenha ocorrido efetivamente na produção do escritor mais de dez anos depois, como colocado anteriormente. Essa mudança, como afirmado pelo próprio autor, não altera o objetivo de Eça de buscar o choque nos leitores através da descrição das cenas da catástrofe – como diz em

carta à Ramalho Ortigão, seria “um grande choque elétrico ao enorme porco adormecido (refiro-me à pátria)” (QUEIROZ, 1961d, p.42) –, mas dá a esse desejado choque um propósito, como a própria composição da narrativa mostra.

Em relação ao tempo, também observa-se que a distância entre a batalha e o tempo da narração na última parte do conto mostra inclusive uma mudança de opinião por parte do narrador, que, no momento da batalha, culpabiliza o governo pela falta de preparação do país - “E desesperado daquela imobilidade, acusava, na alucinação da cólera, os generais, o Gôverno, todos os que estavam de cima e que me não mandavam marchar” (QUEIROZ, 1961a, p.215) - mas que, ao final do conto e de suas recordações da batalha, direciona a culpa não somente ao governo, que é composto de portugueses, como ao povo também português, definindo a falta de ânimo da alma portuguesa em geral como a culpada pela catástrofe. O que já havia sido esboçado na primeira parte do conto, aqui se mostra de maneira mais direta:

Houve ainda algum tempo em que se atribuiu todo o mal ao Govêrno! Acusação grutesca que ninguém hoje ousaria repetir. [...] Quando um país abdica assim nas mãos de um govêrno toda a sua iniciativa, e cruza os braços [...] acorda – é como nós acordamos – com uma sentinela estrangeira à porta do Arsenal! (idem, p. 220-1).

Essa mudança de opinião do narrador o leva, além de sua conclusão para a causa de tal catástrofe, até à convicção de que o povo português mudou – o que mostra outra mudança de pensamento do protagonista, que antes acreditava que o país estava perdido para todo o sempre: “Agora, lemos a nossa história, e as próprias fachadas das casas já não têm aquela feição estúpida de faces sem idéias, porque, agora, por trás de cada vidraça, se pressente uma família unida, organizando-se fortemente” (QUEIROZ, 1961a, p.221). O tempo organizado no conto, assim, colabora para deixar evidente o processo de decadência e preparação da regeneração do país, pois que permite que se coloquem somente os fatos essenciais para mostrar a mensagem final do narrador: a da diferença entre o que Portugal foi tempos atrás e o que agora é.

Com essa afirmação também vem colaborar o espaço do qual parte toda a narrativa, o Largo do Pelourinho, em frente ao Arsenal. Esse espaço é de extrema importância para a narrativa, pois assim como é essencial para mostrar a decadência do país e suas causas, também é o que motiva o narrador a continuar vivendo sob a opressão, pois acaba, ao fim, trazendo esperança de um futuro diferente, visto que é a sentinela estrangeira posicionada diante do Arsenal que o incita a transmitir aos seus filhos os ideais para o futuro, a noção de responsabilidade e amor à pátria, e o desejo de que “[...] desta janela, vejam, sôbre a terra de

Portugal, passear outra vez uma sentinela portuguesa!” (QUEIROZ, 1961a, p.222). Esse desejo existe ainda de no passado aquela sentinela tenha mostrado os atributos os quais causaram o desastre, como diz o narrador: “[f]oi esta sonolência lúgubre, êste tédio, esta falta de decisão, de energia, esta indiferença cínica, [...] creio, que nos perderam...” (idem, p.209).

Assim, o choque vivenciado pelos olhos do narrador e também por Portugal, no qual o narrador se inclui (e, conseqüentemente, inclui-se como personagem da história), se mostra necessário para ativar a tomada de decisão do povo. Ademais, a representação final da mudança do país mostra-se ainda em outro elemento, que é a inserção, ao final do conto, de algumas das datas festivas de Portugal, que, como o narrador nos fala, são comemoradas em surdina pelas famílias, de maneira a reforçar o futuro e a esperança nele contida de uma geração que “[...] cala-se e espera; se não está animada, está concentrada...”, “[...] geração que se prepara [...]” (QUEIROZ, 1961a, p.222-3). A inserção das datas é notável pelo simples fato de que Eça e a Geração de 70 muito criticaram esse olhar para o passado, que somente atrasaria o país cada vez mais.

Entretanto, como já diz Luís Miguel de Oliveira Andrade em “Oliveira Martins e Eça de Queirós - O Iberismo e a Restauração na 'Geração de 70'” (1997) a respeito das datas de comemoração portuguesa após a invasão espanhola no conto: “[a] vontade coletiva que aglutinasse os cidadãos num projecto regenerador nunca poderia ser consequência da celebração das glórias passadas; pelo contrário, seria só um presente de acção a dar, então, sentido à comemoração do passado” (ANDRADE, 1997, p.318). Assim sendo, as datas ganham novo sentido no tempo da preparação após a invasão, e não mais representam somente um saudosismo vazio sem relação alguma com o presente do país, mas uma esperança e motivação para o futuro, para a ação.

Portanto, não falta ao conto a crítica característica de Eça de Queiroz em relação ao seu país, pois a imobilidade, indiferença e precariedade de Portugal sempre foi uma questão abordada pelo escritor, principalmente em sua época mais combativamente realista, como, por exemplo, em outro de seus textos para as *Farpas*, em que fala a respeito da Câmara dos Deputados: “Que interesse tem pela instrução, pela indústria, pela agricultura? A Câmara intriga e vocifera! De resto é um baralho de cartas com que chefes hábeis fazem uma partida de voltarete. E o País é quem leva os codilhos. A Câmara não tem independência” (QUEIROZ, 1961b, p.50). Mas ao mesmo tempo em que critica, Eça se justifica, mostrando que sua preocupação não termina na mera crítica, mas busca com isso que o país reflita sobre ela e aja para modificar sua situação: “Achais estas páginas cruéis? Pensais que não nos dói tanto escrevê-las como vos dói o lê-las? Se algum de vós, na sua consciência, acha que não

dizemos uma verdade perfeita, que nos atire a primeira pedra como no Evangelho, isto é, que nos lance a primeira contradição” (QUEIROZ, 1961b, p.51-2).

Assim, a crítica e a descrição, características do momento histórico e cultural em que se encontra Eça de Queiroz, bem como a referência a si mesmo pelo narrador na terceira pessoa do plural, se colocando como pertencente a Portugal, importam para transmitir todo o sentimento e o horror que seria uma invasão duradoura no país. Entretanto, também há a nítida intenção de dar a Portugal um final satisfatório, em que ao país realmente é possibilitado tomar consciência da catástrofe a qual se entregou, dada a má organização do país, como já se mostra no trecho citado acima. E toda essa intenção é colocada na composição do conto, em relação ao tempo, ao espaço e principalmente ao narrador, que parece possuir a prévia consciência de que tudo já estava para acontecer devido ao caminho que o país tomava.

Todas as mudanças pelas quais passou a obra de Eça, bem como estas considerações sobre o conto “A Catástrofe” são importantes para o presente trabalho, visto que este busca analisar como se constrói a intertextualidade entre o mesmo conto apontado e o romance contemporâneo *As Batalhas do Caia*, bem como em relação aos diversos discursos e referências presentes neste romance, tais como aquelas relacionadas a Fradique e às opiniões de Eça a respeito de seu país. Portanto, cabe apresentar de que maneira não só o conto, mas também a correspondência de Eça com seus companheiros Ramalho Ortigão e Oliveira Martins e sua obra *A Correspondência de Fradique Mendes* são introduzidas no romance.

3.1 Correspondência e Fradique Mendes em *As Batalhas do Caia*

Como observado anteriormente, há a existência, no romance de Mário Cláudio, de dois planos guiados por duas vozes de personagens diferentes, juntamente com a do narrador, que se relacionam de algum modo, o que remete à questão do microdiálogo colocada por Bakhtin ainda a respeito do romance polifônico: nunca uma única voz se pronuncia na palavra; isto é, as palavras de Policarpo estão repletas da voz e das ideias de Eça personagem e vice-versa, na medida em que este cede lugar àquele. Além disso, cabe observar que essas vozes das personagens também estão repletas de outros discursos retirados das obras de Eça.

Da correspondência de Eça e da obra *A Correspondência de Fradique Mendes*, por exemplo, é retirada a caracterização do personagem Eça de Queiroz, que ora mostra um caráter prático e de quem sabe aproveitar o melhor da vida, ora se mostra sentimental e problemático em relação à escrita e à sua amizade com Ramalho Ortigão. São, assim,

utilizadas na composição do romance, algumas das características biográficas de Eça. Desse modo, é possível constatar a existência de uma relação entre o romance de Mário Cláudio e a correspondência de Eça, principalmente no que tange a repetição de discursos que caracterizam Eça de Queiroz e sua vida, além de algumas referências a Fradique Mendes, como aquela que “recupera” o primeiro encontro de Eça com Fradique, que, em suas malas tem gravadas as iniciais FM; mais tarde, como se mostra no início do romance, Eça personagem usa esse “artifício” em suas próprias bagagens, “[...] a ostentar numa placazinha de metal as simples iniciais EQ [...]” (CLÁUDIO, 1995, p.13).

Ademais, a relação entre o romance e a obra de Eça também se dá por referências explícitas, desde três trechos diretamente retiradas de correspondências trocadas entre Eça e Ramalho Ortigão e Eça e Oliveira Martins, até uma citação referente à “A Catástrofe” e outra a um trecho de um poema de Tomás Ribeiro, “A Portugal”. Mais do que isso, no romance de Mário Cláudio, o título em si já é citação, ou seja, é explicitamente intertextual, pois ao mesmo tempo em que procura determinar uma obra - como coloca Compagnon (1996), para quem o título posiciona o livro no “espaço social da leitura” (p.111), isto é, em meio a leitores específicos, que seguem o título e o autor do texto para decidir se desejam manter com este somente o contato primeiro ou se a partir daí decidirão aprofundar esse contato - acaba relacionando a mesma obra com outro contexto histórico e literário, diferente daquele no qual ela se insere, visto que *As Batalhas do Caia* faz referência ao título que teria sido escolhido, como mencionado anteriormente, por Eça real em seu projeto de romance: *A Batalha do Caia*.

A relação fica ainda mais evidente quando se nota no título do romance de Eça personagem a palavra “batalha” no singular, o que invoca a cena da batalha que nos é descrita no conto de Eça escritor, que no romance de Mário Cláudio é ampliada no sentido de que este trabalha com dois planos: aquele no qual se dá a batalha de Portugal contra o opressor e outro, na qual se dá a batalha de Eça personagem com seu pretendido romance, que é desencorajado por todos e somente é construído em momentos em que a doença do protagonista se agrava, relacionando, assim, dois planos de sofrimento que ligam o personagem com sua obra: uma dor, seja física ou relacionada à perda da identidade.

Ainda antes de abordar mais precisamente as citações diretas contidas no romance de Mário Cláudio, cabe mencionar o caso da epígrafe, uma vez que se trata, após o título, de um dos primeiros elementos com que o leitor entrará em contato. A epígrafe “Tudo tende à ruína em um país de ruínas” é retirada de uma das cartas de Fradique Mendes, especificamente uma daquelas direcionadas a Madame de Jouarre. Nesta carta, Fradique acaba mencionando como o seu quiosque, mandado construir por um arquiteto que na verdade é deputado, acabou

ruindo. A crítica é direta ao governo português, já que o deputado se trata de um empregado do estado que se passa por arquiteto, isto é, uma pessoa que de nada entende sobre o assunto e ainda assim se propõe a fazer as coisas mal feitas. Além disso, é possível observar a ironia de Fradique, quando este menciona a África, tocando em mais uma ferida: “É com estes elementos alegres, que nós procuramos restaurar o nosso império da África!” (QUEIROZ, 1961f, p.121). É assim que Fradique utiliza de sua expressão, tanto para se referir à ruína de seu quiosque, literal, portanto, quanto para se referir à ruína do país em questões políticas, e, conseqüentemente, em todas as outras questões que dependem da competência de quem é colocado para governar Portugal, competência que, como mostra o personagem, não existe.

A partir dessas considerações já é possível notar a presença de duas das funções que a epígrafe cumpre segundo Compagnon, que é a de símbolo e índice, isto é, cumpre a função de relacionar o romance de Mário Cláudio com *A Correspondência de Fradique Mendes* e também de relacionar o romance contemporâneo com Eça de Queirós. Além disso, a função é ainda mais abrangente se considerarmos a importância de Fradique, que não foi somente um personagem contido em um romance, mas acompanhou a vida toda de seu criador, o que fica provado pela distância entre as publicações dos poemas satânicos de Fradique logo no início da Questão Coimbrã, até a publicação póstuma *d'A Correspondência de Fradique Mendes*, escrita na fase realista de Eça, e das *Cartas Inéditas de Fradique Mendes*, escritas na terceira fase do escritor, ou sua fase idealista. Além disso, no que concerne à Geração de 70, Fradique foi fundamental para iniciar o processo de mudança, foi um símbolo da revolução que propunha os jovens da época. Como Álvaro Manoel Machado diz, Fradique representou uma geração, inclusive em seu final: “Fradique Mendes é [...] uma personagem-chave de toda a Geração de 70, uma espécie de arquétipo. [...] Por outro lado, Fradique Mendes representa a desistência política da Geração de 70, manifesta na última fase da vida e da obra de Eça [...]” (MACHADO, 1986, p.71).

Dessa maneira, a epígrafe não só relaciona *As Batalhas do Caia* com *A Correspondência de Fradique Mendes*, mas também com toda a questão que envolve esse personagem, isto é, toda a crítica ao país que se fez na Geração de 70, principalmente a crítica ao governo, que é ainda mais evidente no romance de Mário Cláudio do que no conto de Eça. Assim também o valor de diagrama da citação, isto é, a relação desta com a bibliografia se dá no mesmo sentido, uma vez que os trechos do conto “A Catástrofe” e os trechos da correspondência de Eça utilizados por Mário Cláudio na construção de seu texto fazem referência ao drama que é a luta pelo país para Policarpo e pela publicação do conto para Eça (tanto real quanto o personagem), que também não deixa de ser uma luta pelo país, já que

ambos os personagens tem como inimigo a desordem do governo e falta de ação do povo – ainda que Policarpo enfatize a primeira questão - que colocaram o país em estado de deploração.

Além de a epígrafe relacionar o romance de Mário Cláudio com toda a vida de Eça, o romance contemporâneo considera essa vida incluindo a mudança que nela ocorre, para reafirmar a face crítica e irônica da criação queirosiana, já que há um movimento de descrença, breve esperança e decadência total dentro do romance, como já mencionado anteriormente, e como se vê nos seguintes trechos, respectivamente: “Ninguém lograva opor resistência a infortúnio tamanho, sendo muitíssimos os que com a vida pagavam o propósito de concretizar a sua vingança” (CLÁUDIO, 1995, p.83) – momento após a invasão, com a ocupação pelos espanhóis já concretizada; “E toda a ralé de Lisboa, dos patriotas aos vadios, [...] era no esplendor de uma actividade secreta que tomava fôlego, tão astutos todos como a ratazana de esgoto, tão persistentes como a aranha fiadora” (idem, p.122) – a população começa a planejar a revolta, que não acontece; e “Mais preocupante ainda se mostrava a circunstância de parecer conformar-se a população com as mentiras que lhe atiravam, e alhear-se do que quer que se referisse aos que deveriam zelar-lhe pelos interesses [...]” (idem, p.198) – quando tudo o que parecia ter mudado, na verdade continua como antes da invasão, o que é mostrado pela visão crítica de Policarpo.

Esse movimento de descrença e esperança é realizado inclusive dentro de “A Catástrofe”, que como referido anteriormente, afirma a mudança de pensamento de Eça indicada por Jaime Cortesão. Entretanto, a decadência total que supera essa esperança é trazida exclusivamente por Mário Cláudio, que acaba por modificar, assim, o sentido atribuído ao conto e mesmo à vida de Eça. Esse movimento é inserido dentro do romance por meio de alguns recursos, sendo o principal deles a doença de Eça personagem, que o ameaçou a vida toda. Isso porque, por meio dessa doença, é que o lado decadente prevalece; a voz idealista de Eça personagem morre e dá lugar à voz crítica e um tanto entristecida de Policarpo, ou a voz primeira de Eça real: “Decorrem os meses e os anos, acrescenta-lhes o nosso autor excertos da natureza deste que já nem sabe se escreveu ou se conjecturou [...]” (CLÁUDIO, 1995, p.82), “E assim discorre o protagonista do imaginado romance [...]” (idem, p.92); “E [...] agasalhado pelas sombras que um relâmpago de febre dissipa, persiste esse inventado Policarpo [...]” (idem, p.136); “Eis que o invade o sonho manso, e não é o nosso José Maria quem o experimenta, mas Policarpo, o seu herói, liberto dos fantasmas que o atribularam” (idem, p.181); até, finalmente, “Do mais alto dos altos agora, assestando o etéreo monóculo no país restaurado, congemina nestes termos o nosso homem a continuação do que

já não necessita de escrever [...]” (idem, p.196) – atentando para o fato de que, neste último trecho, Eça já havia falecido.

Assim, é como se Policarpo fosse a voz pessimista no sentido de que mostra a realidade do que acontece a um povo que há muito deixou de lutar por sua pátria, e para o qual nenhum choque seria suficiente, visto a corrupção que paira sobre as pessoas e autoridades. Mais do que isso, insere um discurso implícito relacionado ao futuro de Portugal em relação ao tempo de Eça, que envolve, por exemplo, a ditadura de Salazar e a sangrenta descolonização dos países africanos, ou seja, uma decadência em relação ao que Eça pensava ser possível de regenerar. Essa ressignificação da história no que concerne os objetivos da Geração de 70 e os ideais de Eça ao final de sua vida traz ao mesmo tempo o novo e o familiar, que também é função da bibliografia de acordo com Compagnon.

Ao retornar às citações explicitadas por aspas e indicadas em *As Batalhas do Caia*, constata-se que três delas são referentes às correspondências de Eça, cuja inserção no romance de Mário Cláudio foi referida anteriormente. Uma das citações é retirada de uma carta de Eça à Ramalho Ortigão, datada de 10 de novembro de 1878, em que Eça apresenta a sua proposta para um romance intitulado “A Batalha do Caia” e descrito pelo escritor como um “escândalo para o país”:

«*Ma pensée intime* é esta: que o livro (sendo útil como um modelo de mostrar ao País as consequências de 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. Por isso era melhor talvez que se não publicasse. Por outro lado — perder tais episódios literários! Oh, menino!» E logo remata, «Ah! amigo, a coisa é grave. O que resta é isto — e aí vai *ma pensée intime* — é que a ideia publicada ou não é um capital: esse capital tenho direito a ele: que me venha do Chardron (ou do público, melhor) pela publicação, ou que me venha do Governo, pela proibição — é-me indiferente: e você está por esta encarregado de fazer produzir o capital». (CLÁUDIO, 1995, p. 47-8).

O trecho citado por Mário Cláudio é exatamente a parte da carta em que Eça define o inimigo de Portugal, a invasora Espanha, e em que pede à Ramalho sua opinião, e também que se encarregue da publicação do romance. Em resumo, o trecho escolhido representa a ideia do romance, a possibilidade de sua publicação, o que, por consequência, admite sua quase certa existência, ou ao menos a existência de um esboço muito maior do que restou como o conto “A Catástrofe”, um “volumoso documento”, como coloca Eça em sua carta. Assim como é dada a afirmação de sua existência, a carta de Eça também traz o contexto da criação do esboço, da primeira ideia:

Concebi um 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 idéia, todo êsse livro tal qual o descrevo; singular, não? Fiquei aterrado [...] Depois a minha segunda exclamação mental foi esta: - Que escândalo no país! (QUEIROZ, 1961d, p.41-2).

Esse contexto é utilizado por Mário Cláudio no primeiro capítulo do romance, no qual também é inserido o primeiro capítulo do que seria o romance de Eça personagem. Assim, por meio da intertextualidade implícita, ou o que poderíamos chamar de *amplificação*, de acordo com as estratégias enumeradas por Laurent Jenny, Mário Cláudio faz uma alusão clara à cena descrita por Eça em sua carta através do uso das mesmas palavras – tais como tocar, piano, *gavotte*, Marie Antoinette/Antonieta, acariciar, livro - e de uma ampliação de seu uso, recriando o contexto de elaboração da ideia do romance que menciona Eça de Queirós em sua carta:

[...] sentou-se a mulher ao piano, principiando a tocar uma *gavotte* que declarou em voz estrídula, a fim de se fazer ouvir para além dos primeiros acordes, ser exactamente a favorita e Maria Antonieta. Vencida a inicial barreira de latidos mimalhos, foi-se aproximando Robin do intruso, ao qual minuciosamente desatou a farejar as botinas e as calças. E enquanto o acariciava ia-se a imagem de um livro desenhando na fantasia do nosso homem, aflorando de cavernas que não conseguiria identificar, escrito e formado, pronto a ser lido e criticado, e a desencadear o furor da Pátria. (CLÁUDIO, 1995, p.21).

Dessa maneira, no romance contemporâneo o “bom pressentimento ou uma visão” que Eça pensou ter, não só é concretizada, como também é “desenhada” e não flamejada, como implica Eça em sua carta, isto é, a batalha é descrita como uma imagem que se constrói aos poucos e aos detalhes, e não em um flamejo ou rapidez quase simultânea. Isso já mostra como o romance “A Batalha do Caia” será apresentado ao leitor ao longo do romance, trecho por trecho, como um grande desenho saído das mãos e mente de Eça personagem. Outros exemplos de ampliação são as referências ao cachorro, que se dá por palavras com o sentido associado à palavra “cão”, tais como “latir” e “farejar”, mas não pela palavra em si mesma; e a questão de a música tocada pela inglesa ser dita por ela como a preferida de Antonieta e não pelo próprio Eça, que é quem afirma isso na carta. Assim, a inglesa em Mário Cláudio ganha certa voz “estrídula”, bem como o cão ganha um nome, Robin. Esses elementos colaboram para tornar ainda mais concretos os personagens em contato com Eça, de modo que de um relato, seja feita uma narração pormenorizada por meio da descrição das personagens e da

cena em que se encontra o escritor, assim como Eça real o faria.

Da mesma maneira que a “visão” de Eça, o cão e a inglesa são concretizados, por assim dizer, também é concreto o personagem Vaz, para o qual Eça lê um trecho do seu projeto de romance. Na carta, o encontro é descrito da seguinte maneira:

[...] 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!' - Quando eu cheguei ao capítulo (li-o no plano-argumento) da fuga do rei, e da anarquia em Lisboa – o rapaz, ergueu-se, pálido [...] Despediu-se de mim, dizendo com um tom lúgubre: - Queime isso! Queime isso! (QUEIROZ, 1961d, p.43)

Em *As Batalhas do Caia* este mesmo episódio é extenso e conta com uma caracterização de Vaz, o que não se dá na carta, e também com os trechos do romance que Eça teria lido ao “funcionário público”, sendo que se decide, ao final da leitura, por escrever a carta à Ramalho, da qual Mário Cláudio usa na composição de sua obra, e que mostra as dúvidas de Eça em relação às repercussões que o livro possa causar. Assim Vaz é caracterizado como possuidor de uma “alma de serventuário”: “Vem o Vaz de facto atravessando a existência na incansável busca de um irmão maior, susceptível de arcar com a responsabilidade dos actos a que não se lhe afoita o carácter tívio, alanceado pelo pânico de todos os legítimos superiores que o caracteriza” (CLÁUDIO, 1996, p.44). Além disso, ao invés de se “azabumar”, isto é, ficar pasmado, acaba se mostrando “inteiramente desnorteado, projectando a impressão de se achar à beira de desmaiar” (idem, p.45), e nem mesmo é mencionado o seu adeus como na carta, em que pede para Eça queimar todo o romance.

Nessa cena do romance, ainda é possível perceber que o trecho da carta de Eça utilizado por Mário Cláudio passa por uma *interversão*, na medida em que a situação da leitura do projeto de Eça, que em sua carta foi tão grandioso, e portanto polêmico, em *As Batalhas do Caia* quase não causa comoção, uma vez que Vaz empalidece e quase desmaia devido a uma crise fisiológica, por assim dizer:

Acama o nosso herói um maço delgado de belas folhas de Wattman, desajusta o monóculo para o guardar no bolsinho do colete, mas logo tem de o reentalar no sobrolho, a fim de nitidamente distinguir aquela mancha redonda, e de um castanho húmido, que o mal-afortunado Vaz largou no estofado do sofá onde esteve sentado. (CLÁUDIO, 1995, p.45).

A cena, que se faz de uma baixeza não vista na carta de Eça, mostra o traço paródico que percorrerá o romance, e que, como diz Hutcheon em *Poética do Pós-Modernismo* (1991)

“[...] não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno.” (HUTCHEON, 1991, p.165). Assim, a paródia abre o texto para novas significações, que no caso, se mostram ser a de que o projeto de Eça não rendeu frutos, bem como nem mesmo foi considerado seja por Vaz, seu ouvinte, ou por Ramalho, seu amigo, que, por sua vez, simplesmente envia à Eça seu único e definitivo parecer sobre “A Batalha do Caia”, que enterra o assunto e o tão sonhado romance. Essa opinião de Ramalho a respeito do projeto de seu amigo é vista em uma das citações diretas, portanto a segunda referente à correspondência de Eça e seus companheiros. A citação é retirada de uma carta de Ramalho à Eça, e mostra que somente este se preocupa com o andamento de sua obra, que prossegue quase como um segredo mantido entre este, Policarpo e o narrador de *As Batalhas do Caia*, que, por sua vez, alega ter tentado convencer Eça, em vão, a abandonar o projeto que estava desgastando sua saúde já frágil. Assim, diz Eça:

«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 (como é que se chama ele mesmo, afinal?), com a calma displicência de um qualquer Ravachol. Mas não me conhece, meu dilecto, nem os anos de simpático convívio em que partilhámos planos e ideias se me afiguram tê-lo elucidado, vagamente que fosse, sobre o carácter deste seu criado e colaborador. Quer você um lucro, ao fim de contas, provenha ele da edição dos seus escritos, ou da ameaça de os trazer a lume. 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». (CLÁUDIO, 1995, p.49).

Enfim, cabe notar a distância entre os acontecimentos que se passam com a inglesa e seu cachorro até os acontecimentos que se passam com Vaz, que no romance contabilizam três anos: “Experimenta hoje o cônsul de Portugal, quase três anos volvidos sobre o início do seu escrito, desvendar a um tal Vaz alguns esparsos fragmentos do rascunho dele.” (CLÁUDIO, 1995, p.43) e indicam que muito mais do que um esboço foi enviado à Ramalho para que este avaliasse, assim mesmo como Eça diz em sua carta: “Amigo, leia com atenção este volumoso documento [...] não quero é que a ideia fique improdutiva” (QUEIROZ, 1961d, p.47). Portanto, essa distância colocada no romance traz uma espécie de confirmação do que foi dito por Eça em sua carta, ao mesmo tempo em que conduz Eça a um caminho

oposto ao que de fato parece ter seguido na vida real³: o escritor continua o seu projeto, ainda que isso lhe custe sua saúde e o afastamento de seu amigo, sentido por Eça personagem.

Enfim, há uma citação de uma carta de Oliveira Martins a Eça, que comunica o suicídio de Antero de Quental, e acaba levando Eça personagem - assim como, mais tarde, a morte de Oliveira Martins e a doença de seu filho mais velho – a sentir o afastamento de Ramalho e tomar consciência de seu estado: “«Que maneira é essa de me receber?», perguntará o que todos esperavam ver debilitado, se bem que não consciente da gravidade do seu mal” (CLÁUDIO, 1995, p.125). A importância desse intertexto para o romance é que a partir daí, Eça personagem vai se debilitando e abrindo espaço para que a voz do segundo plano do romance, Policarpo, assuma “A Batalha do Caia”, e traga consigo a decadência final.

Por fim, a última citação direta não referente ao conto e contida no romance de Mário Cláudio é retirada do poema “A Portugal” de Tomás Ribeiro, contido em *D. Jaime* (1874). Tomás Ribeiro foi um poeta que compôs o grupo ultra-romântico em Portugal, por sua vez, guiado por Feliciano Castilho, um dos expoentes da Questão Coimbrã. Somente essa referência já evidencia o sentido que essa citação traz ao romance de Mário Cláudio, ainda mais considerando o contexto em que surge no romance:

*«Meu Portugal, meu berço de inocente, / lisa estrela que andei débil infante,
/ variado jardim de adolescente, / meu laranjal em flor sempre odorante, /
minha tarde de amor, meu dia ardente, / minha noite de estrelas rutilante, /
meu vergado pomar de um rico Outono, / sê meu berço final no último
sono».* (CLÁUDIO, 1995, p.68).⁴

Assim, o trecho do poema surge logo após a invasão dos espanhóis em território português, em um momento em que a violência e o peso dos acontecimentos ainda são recentes, e em que o povo ainda recorda o passado de maneira nostálgica, o que mudará ao decorrer do romance, em que notamos uma posição mais ativa dos portugueses. Entretanto, no momento, há a recusa do acontecido pela população, que ainda vive do passado, o que foi muito criticado por Eça e seus companheiros. Como elemento desse passado, inclusive outros

³ Diz-se “parece ter seguido na vida real” uma vez que, apesar de a história afirmar que não restaram vestígios do projeto de romance, na última carta de Eça para Ramalho em que “A Batalha do Caia” é citado, não há certeza definitiva, ao menos pelas palavras de Eça, de que este abandonou o seu projeto, uma vez que somente diz que não mais procurará Ramalho com seus planos, o que deixa o texto em aberto para uma “continuação” como a que faz Mário Cláudio em *As Batalhas do Caia*: “[...] é uma grave falta de respeito que você, como crítico, teve para consigo mesmo; o achincalhar o plano de uma obra de que eu lhe fiz a confidência [...] Vejo que chegamos a êsse momento histórico: já não há amigos, há apenas parceiros – e em obediência à sua intimação, daqui por diante, alegre ou triste, dirigir-me-ei ao meu travesseiro.” (QUEIROZ, 1961d, p.51-2).

⁴ Como observado, o itálico no romance de Mário Cláudio é utilizado nos trechos referentes ao romance escrito por Eça, que tem como narrador e protagonista a personagem Policarpo. Assim, a referida tipografia é parte do romance, e é reproduzida aqui da maneira em que se encontra no original.

escritores são mencionados: “*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 Garrett, ou ao Padre António Vieira. [...]*” (CLÁUDIO, 1995, p.145).

Dessa maneira, o trecho do poema de Tomás Ribeiro, assim como a lembrança de Camões e outros são trazidos em momentos de decisão para Portugal, e apesar de dar forças ao país, acaba por fazer com que este escolha antes voltar à memória do que um dia foi, do que lutar contra o inimigo. É por meio do paralelo entre a questão literária de Eça e o campo de batalha de Policarpo, que Mário Cláudio guiará o romance: do marasmo e negação pelo presente com vistas ao passado, passando pela superação e agitação do povo, que lembra a agitação da Geração de 70, até a decadência última, representada pelo próprio grupo referido, que acaba por se tornar os Vencidos da Vida, em que o otimismo pelo futuro não basta para modificá-lo em relação ao passado. A história, assim, se repete.

Com isso, ainda resta uma das cinco citações diretas no romance, especificamente aquela referente ao conto, por meio da qual são introduzidos outros trechos deste, até que seja quase que inteiramente incorporado no romance, por meio de diversas estratégias. Assim, cabe notar, antes de observar a relação entre o conto e o romance mais detalhadamente, de que maneira este se relaciona aos conceitos de pós-modernismo e paródia, como definidos por Linda Hutcheon, visto que ao longo de todo o romance há o emprego do segundo, como no episódio de Vaz e da leitura de “A Batalha do Caia” por Eça. Além disso, considerando que a intertextualidade é “[...] uma das formas pós-modernas de incorporar literalmente o passado textualizado no texto do presente [...]” (HUTCHEON, 1991, p.156), cabe definir mais detalhadamente tal conceito e determinar sua importância para o presente trabalho.

4 PÓS-MODERNISMO: A RELAÇÃO ENTRE PASSADO E PRESENTE

Em seu livro *Poética do pós-modernismo* (1991), Linda Hutcheon trata do que seria a tendência do pós-moderno, isto é, para o que as obras de arte em geral, e especialmente a literatura, caminham em um tempo que já não é mais o do modernismo, ou seja, de clara oposição e negação do passado, com vistas a construir algo original. Assim, a autora propõe um estudo do pós-moderno, como diz no seguinte trecho:

Examinar as condições, o ato e a natureza da enunciação, examinar os "tipos de *efeitos* que os discursos produzem, e como os produzem" (Eagleton 1983, 205), e fazê-lo por meio do exame das restrições institucionais, históricas, políticas e sociais impostas à produção e também dos "sistemas discursivos e culturais (isto é, internos) que estimulam e assimilam a produção literária" (Said 1983, 152) seria certamente um passo importante na formulação de uma poética do pós-modernismo. (HUTCHEON, 1991, p.116).

Desse modo, a autora prossegue na definição do que seria a literatura ou arte pós-modernas: estariam calcadas em um paradoxo. Esse paradoxo importa na medida em que é a base pelo qual se guia a literatura que vemos hoje, já que chamamos aqui pós-moderno a literatura contemporânea em geral. Desse modo, a literatura pós-moderna não nega ou se opõe ao passado, mas o incorpora, para depois o questionar. Com isso, a autora elenca uma série de características fundamentais dessa literatura, que no presente trabalho serão tratadas com base no romance de Mário Cláudio, já que este precisamente incorpora um contexto e textos passados e os questiona e modifica, como visto anteriormente.

Primeiramente, tendo como base o paradoxo posto acima, é possível dizer como se dá o questionamento desse passado pelo pós-modernismo, assim como faz Hutcheon. Segundo a autora, o que se questiona é a pretensão de verdade da historiografia. É questionado, portanto, o caráter ontológico e epistemológico desse passado historiográfico, o qual só conhecemos por meio de um discurso que toma como fatos alguns acontecimentos históricos, que não seriam necessariamente fatos até então, pois que aqueles “não têm sentido em si mesmos” ao contrário destes, “que recebem um sentido” (HUTCHEON, 1991, p.157). Desse modo, a ficção também tem pretensão à verdade, uma vez que também é discurso, segundo a autora, e por isso teria a possibilidade de alterar os fatos como definidos pela historiografia, e fazer valer outro ponto de vista, outro posicionamento narrativo. Com isso, sujeitos como aqueles marginalizados até então pela história ganham voz, tais como as mulheres, os gays e os negros. Essa é uma das “consequências ideológicas” advinda desse “deslocamento histórico” (HUTCHEON, 1991, p.128).

É exatamente esse outro ponto de vista que pode ser visto em *As Batalhas do Caia*, uma vez que o romance altera - por meio de recursos próprios da ficção, tais como a intertextualidade e a paródia - o que era tido como fato pela correspondência de Eça, que é, por sua vez, um documento histórico, discurso da historiografia. Um exemplo disso entre tantos, como se verá adiante, é o já mencionado acontecimento com Vaz, que ganha novo significado, isto é, se torna um outro fato que contrasta com o anterior: Vaz não empalidece por medo do escândalo, mas por uma intensa dor de barriga. É disso que fala Linda Hutcheon quando propõe a poética do pós-moderno. Aqui se coloca ainda mais um paradoxo do pós-moderno: os fatos são modificados, mas não deixam de ser uma homenagem ao passado quando dentro do romance contemporâneo, isso porque Mário Cláudio reconhece Eça e sua importância para Portugal, do contrário não haveria nem mesmo motivo para resgatar esse passado, que deve ser modificado pelo simples fato de que muito se passou e mudou em termos sociais, políticos, econômicos e literários entre o final século XIX e o final do XX, quando é publicado *As Batalhas do Caia*.

Cabe ressaltar, desse modo, que a ficção do pós-modernismo é, segundo a autora, a metaficção historiográfica. É denominada assim exatamente por essa sua condição de inserir a história e transformá-la, a ponto de que seja questionado o *status* de verdade única daquilo que é tomado da historiografia e não somente desta, mas também da própria literatura e da arte: o romance de Mário Cláudio, por exemplo, utiliza quase que inteiramente do conto “A Catástrofe” de Eça de Queiroz, tanto em termos formais quanto no que concerne ao contexto em que este projeto de um romance inacabado foi produzido. Assim se explica o porquê do nome metaficção historiográfica. Mas o prefixo “meta” indica ainda algo mais: essa ficção tem consciência de que a história não pode ser tomada como referente sem questionamento, isto é, o que se cria em relação ao passado é uma relação de familiarização e problematização, e não só e simplesmente de verossimilhança, a fim de tornar a ficção plausível, uma vez que, no pós-modernismo, esta já é considerada como um discurso tão verdadeiro e confiável quanto o histórico, do qual não conhecemos as origens e as testemunhas de fato, a não ser pelos textos.

Partindo dessa concepção do que seria o romance pós-moderno, é possível pensar mais precisamente no conceito de paródia empregado por Hutcheon, tanto em *Poética do pós-modernismo* como, e, principalmente em *Uma teoria da paródia* (1985). A paródia tal como a autora define é “[...] uma das formas pós-modernas de incorporar literalmente o passado textualizado no texto do presente” (HUTCHEON, 1996, p.156) e por isso importa ao presente trabalho.

Em primeiro lugar, Hutcheon esclarece a definição de paródia que pretende apresentar, diferenciando-a da paródia como ridicularização de outro texto ou discurso e da imitação, o que faz desta “uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p.19). Essa definição de paródia que implica o ridículo necessariamente provém, segundo a autora, de uma confusão entre paródia e sátira, devido ao fato de que ambos os gêneros utilizam da ironia. Entretanto, a ironia possui duas funções, uma semântica e outra pragmática. A função semântica, a de contraste entre o que se afirma e o que se pretende afirmar, é a que se aproxima do uso que lhe faz a paródia, em que há a diferença pela sobreposição de dois contextos textuais, assim como a ironia sobrepe dois contextos semânticos. Já a função pragmática é a que melhor serve à sátira, uma vez que compete à intenção avaliadora.

Dessa maneira, Hutcheon diferencia o *ethos* dos dois gêneros e também do tropo, que é a ironia. Sendo o *ethos* uma “[...] sobreposição do efeito codificado (tal como é desejado e pretendido pelo produtor do texto) e do efeito descodificado (tal como é obtido pelo descodificador) [...] uma reacção intencionada inferida, motivada pelo texto” (HUTCHEON, 1985, p.76), o da ironia é, portanto, escarneador, o da sátira mais pejorativo e negativo do que o da ironia, e o da paródia é paradoxal, contesta ao mesmo tempo que incorpora, é respeitosa e questionadora. Assim, a paródia “[...] desvia de uma norma estética e inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo” (HUTCHEON, 1985, p.62) ao contrário da sátira, que somente faz o desvio. Em outras palavras, “[...] o objectivo da paródia é intramural e o da sátira é extramural – isto é, social ou moral” (idem, p.82), uma vez que o alvo da paródia é outro discurso codificado, inclusive os não literários, como a correspondência de Eça utilizada no romance de Mário Cláudio, enquanto o alvo da sátira é moral e social, o objetivo é aperfeiçoar.

Portanto, Hutcheon parte da definição do próprio prefixo da palavra paródia para estabelecer sua proposta. O prefixo “para” pode ter o significado de “oposição”, o que levaria às definições de paródia que incorporam o ridículo, ou à paródia satírica e a sátira paródica, em que “é satírico e cujo alvo é ainda outra forma de discurso codificado” e “visa algo exterior ao texto, mas que emprega a paródia com veículo para chegar ao seu fim satírico ou correctivo” (HUTCHEON, 1985, p.83) respectivamente. Além disso, o prefixo também tem o significado de “ao longo de”, que, segundo a autora, traz ideia de acordo ao invés de contraste. É a respeito desse acordo que Hutcheon disserta, dessa paródia como “transgressão autorizada”, que exige “[...] coincidência, ao nível da estratégia, da descodificação (reconhecimento e interpretação) e da codificação.” (idem, p.50).

A estrutura da paródia envolve, nas palavras de Hutcheon, a intenção do autor e o efeito sobre o leitor que o texto causa, e não somente a relação formal entre dois textos, que não depende da participação de um leitor, como propõe Genette. Isso porque, se o leitor não reconhece o discurso parodiado pelo texto que lê, não será possível reconhecer a paródia. Assim, fala-se em uma competência ou conhecimento por parte do leitor, que seria o motivo pelo qual muitos historiadores do termo, segundo Hutcheon, afirmam que a paródia floresce em tempos de maior sofisticação cultural.

Considerando o romance aqui estudado, é possível notar o conhecimento necessário do leitor para ativar a paródia: Mário Cláudio constrói o personagem Eça de Queiroz com base na vida e obra do escritor português, que deve ser conhecida pelo leitor, principalmente no que diz respeito à sua busca por um Portugal mais consciente de seus problemas, e também ao final da vida de Eça, que traz à tona o lado mais religioso e esperançoso do escritor – o que está diretamente presente no conto “A Catástrofe”, parodiado pelo romance. Isso porque, como se vê no decorrer da narrativa, o romance que Eça pretende escrever acaba em tom pessimista, sem nenhuma esperança para o país, porque não busca revelar o que está errado, criticar para conscientizar como fazia em sua fase realista, mas simplesmente parece revelar algo que nunca será mudado. Em resumo, “[d]a paródia, como da ironia, pode, pois, dizer-se que requerem um certo conjunto de valores institucionalizados - tanto estéticos (genéricos), como sociais (ideológicos) - para ser compreendida ou até para existir.” (HUTCHEON, 1985, p.120).

Finalmente, em relação à “transgressão autorizada” que é a paródia, Hutcheon mostra a relação desta com o conceito de carnavalização de Bakhtin, que tendo como base o carnaval, nega os padrões, para atingir a familiarização, em que todos são iguais. A metaficção historiográfica, segundo a autora, também nega enquadramentos, e permanece no limite entre ficção e realidade. Além disso, o carnaval era consagrado pela tradição, assim como “[o] reconhecimento do mundo invertido exige ainda um conhecimento da ordem do mundo que inverte e, em certo sentido, incorpora” (HUTCHEON, 1985, p.95), isto é, para notar as inversões da ordem cotidiana, “[...] a vida deslocada de seu curso habitual” (BAKHTIN, 2013, p.144), é necessário que se conheça essa ordem habitual. Da mesma maneira, o texto paródico pode transgredir a convenção, mas “temporariamente e apenas dentro dos limites autorizados pelo texto parodiado [...] dentro dos limites ditados pela “reconhecibilidade” (HUTCHEON, 1985, p.96).

Portanto, o romance contemporâneo com sua incompletude e ambivalências recorda a ambivalência do carnaval, que funde “a ridicularização e o júbilo” (BAKHTIN, 2003, p.145),

destrói a separação entre alta e baixa cultura, e é dialógico, impedindo apenas um ponto de vista, como já menciona Hutcheon quando da teoria do pós-modernismo, em que a história é recontada pelo ponto de vista de indivíduos marginais, excluídos da história oficial. A questão do carnaval ainda será importante para o presente estudo, uma vez que em *As Batalhas do Caia* é possível encontrar vestígios dos polos que constituem o carnaval tal como Bakhtin o definia: “o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.”. Entretanto, como será analisado, esses polos não constituem a paródia risível, mas certo rebaixamento, que envolve críticas à sociedade portuguesa da época - como no caso do alto e baixo corporal presentes em algumas situações e personagens importantes para o país - e que também traz um sentido de desolação aos acontecimentos - pelo envolvimento do profano e do sagrado, em que elementos fundamentais para a concepção de identidade do país são destruídos e profanados. Além disso, a animalização é muito presente, principalmente nas descrições referentes às batalhas, em que o inimigo subjuga o povo.

Cabe também ressaltar a diferença entre a paródia e a mera intertextualidade. Hutcheon, citando Riffaterre, define a última como “o corpo de textos que o leitor pode, legitimamente, relacionar com aquele que tem diante dos olhos, isto é, os textos que aquilo que está a ler lhe recordam” (Riffaterre 1980a, 626). Assim, a paródia utiliza da intertextualidade, afirmando o vínculo com o passado, mas mostra a diferença pela ironia, como afirma Hutcheon em *Poética do Pós-modernismo*. Com isso, conclui-se que a paródia pode ser conservadora e revolucionária ao mesmo tempo, o que faz do gênero o mais apropriado para o romance pós-moderno, que é paradoxal pela inserção e questionamento do passado dentro de sua estrutura. Por fim, Hutcheon lembra que a paródia implica em mudança, pela transcontextualização, mas não necessariamente em evolução.

Desse modo, a partir das definições até aqui apresentadas referentes ao pós-modernismo e à paródia segundo Linda Hutcheon, bem como às estratégias intertextuais descritas por Laurent Jenny e Antoine Compagnon, o presente trabalho buscará analisar de que maneira se constrói a relação intertextual entre o romance *As Batalhas do Caia* de Mário Cláudio, e o conto “A Catástrofe” de Eça de Queiroz, atentando para o fato de que essa relação não somente é intertextual, mas também paródica, uma vez que envolve uma revisão e ampliação do conto juntamente com a mudança de contexto pela qual passa o conto do escritor oitocentista, o que leva ao questionamento do passado.

5 AS BATALHAS DO CAIA E “A CATÁSTROFE”: INTERTEXTUALIDADE E PARÓDIA

Tendo definido e estabelecido algumas das relações intertextuais entre a correspondência de Eça e o romance de Mário Cláudio, cabe, em um momento final, observar por meio de quais estratégias o romance do escritor contemporâneo incorpora “A Catástrofe” em sua estrutura, tanto ampliando os sentidos propostos pelo conto, quanto questionando esses mesmos sentidos, o que retoma as questões já definidas e de base para o presente estudo: a relação entre ficção e história, paródia e pós-modernismo.

Antes de qualquer observação, entretanto, se faz necessário relembrar a estrutura já destacada do romance, que se divide entre dois planos com narradores diferentes, que, por sua vez, se intercalam em cada capítulo: Eça personagem e Policarpo, sendo este o narrador do romance elaborado por aquele. Como será notado, as estratégias intertextuais utilizadas pelo romance em relação ao conto “A Catástrofe” estão presentes, sobretudo, nesse segundo plano, enquanto o primeiro se reserva à construção de Eça personagem por meio de referências às correspondências e outros textos do autor, como observado anteriormente.

Além disso, o plano de Policarpo conta com dois momentos, sendo que o primeiro deles faz uso de estratégias intertextuais que, em sua maioria, descrevem o espaço, acontecimentos e discursos também presentes no conto, enquanto o segundo, utilizando de elementos já inseridos no primeiro momento, cria uma nova parte para o romance que não se encontra em “A Catástrofe” e que evidencia o novo sentido trazido para o texto original, que se liga, por sua vez, a questões de identidade nacional. Também cabe destacar que a análise será guiada pelo texto de J. Cândido Martins, intitulado “Alegoria da ruína nacional: Eça de Queirós reescrito por Mário Cláudio” (2006), em que o autor aponta algumas das questões centrais em *As Batalhas do Caia*, e que serão aqui abordadas: a estrutura de narrativa “encaixada”, a “réstia de esperança” presente na batalha do romance e não na do conto, a ideia de catástrofe redentora de Eça de Queiroz, a imobilidade da nação, o aproveitamento e rejeição mútuos do estilo queirosiano, a identidade nacional e a estratégia do “narrador testemunha”.

Isto posto, cabe ressaltar, primeiramente, que tanto no romance fictício quanto no conto os acontecimentos que concernem à batalha ocorrem em um tempo anterior à narração, em que o narrador deste último expressa uma esperança de regeneração futura e o do romance, por sua vez, uma vivência das consequências da derrota do país. Tal derrota e decadência se mostram principalmente na descrição de El-Rei, que explica, juntamente com a

constante necessidade do povo de mitificar acontecimentos, o porquê de uma quase impossibilidade de vitória ou felicidade futuras. A figura de El-Rei, a maior autoridade que poderia existir no país e a quem ao povo é permitido recorrer em tempos conturbados, é rebaixada, porém diferentemente da carnavalização da Idade Média como definida por Bakhtin, em que, segundo Rosse Marye Bernardi em “Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo” (2009), “[...] nenhuma expressão vocabular ou imagem apresenta, nessa visão de mundo, apenas um valor negativo.” (BERNARDI, 2009, p.87). O que se faz presente, pois, é o rebaixamento da personagem de maneira quase a ridicularizá-la, pois, considerando o contexto de invasão do país pelo inimigo, esta acaba por mostrar um comportamento totalmente inadequado, especialmente para o representante desse país invadido, tal como se vê no seguinte trecho:

«Ah, por que razão é a vida tão madrasta comigo que, quando me sentia sossegadinho onde me concediam o acolhimento, a comer do que gostava, a beber do que me apetecia, a dormir pela tarde fora, a brincar com as actrizes, a tocar a minha rabeça, me obrigaram a regressar a este pulguedo infernal? » Mas já se desdobrava à sua frente a passadeira de veludo vermelho, e lhe entregavam as chaves da Cidade, e discursava um senhor de labita, a brindar o soberano com os epítetos de «patriota» e de «valente», de «enérgico» e de «iluminado», de «digna vergôntea do sangue de seus augustos avós». (idem, p.196).

No momento citado, bem como ao longo do romance todo, é visível o descaso do soberano para com seu país, pois que este se preocupa mais em ter o que deseja do que em defender seu próprio povo, tanto que, após sua aparição no início da narrativa, não se vê mais sua figura até o final, quando se revela que El-Rei volta do exílio, lugar em que estava bem mais satisfeito do que no “pulguedo infernal” que havia deixado para trás. Esse abandono de Portugal pelo governo remonta ainda à história do país, reafirmando mais uma vez como tudo pode se repetir e não mudar verdadeiramente, já que é conhecida a saída de Portugal apressada e mesmo precipitada por parte de D. João VI e sua corte, quando da invasão iminente de Napoleão Bonaparte e o exército francês nos primórdios do século XIX.

No entanto, apesar do fato evidente de que não se pode contar com as autoridades em meio à catástrofe, o povo ainda assim continua a reverenciar o Rei e as glórias passadas, que, mesmo mantendo sua importância para a construção de uma identidade nacional, não resolvem os problemas atuais. Essa é a segunda e principal causa da derrota de Portugal, uma vez que a devoção ao passado e suas tradições se mantêm até o final, mesmo quando tudo está definitivamente perdido por conta disso, o que se constata no momento em que o povo decide

se vingar. Além disso, há uma separação entre o povo e os nobres e outras autoridades, sendo os primeiros os que mais sofrem as consequências da decadência do país, e os segundos, juntamente com o rei, os que tiram proveito de tal tragédia, esquecendo totalmente do passado e priorizando questões pessoais, na “[...] ansiedade de não perder o emprêgo, [n]o terror de perder as inscrições!” (QUEIROZ, 1961a, p.212):

Quanto aos nobres que com os nossos inimigos se haviam mancomunado [...] Propalavam anedotas brejeiras sobre as ínclitas figuras da história nacional, sem se coibirem de taxar o Rei de cobardolas e de incapaz, não porque deixara Portugal à mercê das tropas de além fronteiras, mas porque não diligenciara produzir semelhante efeito há muito, muitíssimo mais tempo. (Idem, p.93-4).

Essa responsabilidade colocada sobre o governo e os nobres no romance de Mário Cláudio não é tão presente no conto de Eça, que acaba por colocar a responsabilidade da catástrofe na “[...] inércia em que tinham caído as almas!” (QUEIROZ, 1961a, p.220) do país em geral, já que tudo era exigido do governo, sem que ninguém tomasse responsabilidade pelos seus deveres de cidadão: “Sempre o Govêrno! [...] Quando um país abdica assim nas mãos de um govêrno [...] as almas perdem o vigor, os braços perdem o hábito do trabalho, a consciência perde a regra, o cérebro perde a ação” (QUEIROZ, 1961a, p.221). Contudo, em seus textos para as *Farpas*, como visto anteriormente, Eça direciona diversas críticas aos governantes, além daquelas que envolvem o despreparo do país em geral.

Portanto, ainda que questione o discurso de Eça contido no conto, o escritor contemporâneo o faz por meio de outros discursos que também são próprios daquele, o que afirma a transgressão autorizada, isto é, dentro do limite da reconhecibilidade de que a paródia é constituída, como definida por Linda Hutcheon. Desse modo, em nenhum momento Mário Cláudio constrói um discurso não condizente com a figura de Eça de Queiroz, mas modifica os contextos, transgredindo e criando novos sentidos para o já estabelecido.

A partir daí se inicia a descrição por Policarpo de como se deu a batalha contra o inimigo, e também dos detalhes da invasão no país, o que é somente mencionado pelo narrador de “A Catástrofe”, quando este afirma contar aos seus filhos “[...] os detalhes da invasão, [...] os capítulos sangüinolentos da sinistra história...” (QUEIROZ, 1961a, p.222). Primeiramente, cabe abordar a última das cinco citações referenciadas no romance, especificamente aquela retirada de “A Catástrofe”, que, na verdade, se divide em duas, marcadas por aspas. Estas mostram o sentimento de derrota e desesperança que prevalece entre o povo antes mesmo da invasão, o que também se dá no conto de Eça, como visto na

análise deste realizada anteriormente:

«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». (CLÁUDIO, 1995, p.44);

«O primeiro movimento da população foi correr às igrejas! Já se imaginava ver os regimentos inimigos espalhando-se pelas ruas...Não creio mesmo que tivesse havido a ideia de uma resistência séria. Disse-se, é certo, que tentaríamos dar uma batalha junto a Caminha, ou em Tancos, unicamente para mostrar à Europa que tínhamos ainda alguma vitalidade. Mas era apenas uma demonstração, porque a ideia seria recolhermos às linhas de Torres Vedras e defender Lisboa. 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». (CLÁUDIO, 1995, p.46).

Ambas as citações são retiradas do início do conto de Eça, em que o narrador volta ao tempo passado, recordando como se deram os acontecimentos anteriores à catástrofe, em que tudo é permeado pela inércia. No romance, os referidos trechos são inseridos após a descrição de El-Rei às vésperas da invasão. Assim, o romance de Mário Cláudio passa a afirmar mais diretamente os sentidos trazidos pelo conto, aqueles referentes ao fato de que o país nunca teve a chance de vencer a batalha, pois já estava derrotado antes mesmo dos acontecimentos trágicos. Além disso, o fato de que no romance de Mário Cláudio estes trechos são citados durante a conversa de Eça com Vaz - retirada da mesma maneira da correspondência entre Eça e Ortigão - colabora para afirmar essa intenção da relação intertextual que o romance estabelece com o conto nesse primeiro momento: o de confirmar sua existência, ou pelo menos a de seu esboço por Eça real, bem como o de acompanhar os movimentos do conto, descrevendo a inércia prévia e a batalha contra o inimigo.

Ainda afirmando os sentidos do conto, o romance também incorpora trechos diretamente retirados daquele que, diferentemente das citações explícitas, não são indicados por Mário Cláudio como, por exemplo, os seguintes trechos, em que Policarpo é inserido no romance de Eça personagem e em que são descritas cenas nas quais se passa a batalha entre os exércitos espanhol e português, respectivamente: “[...] «morador à esquina do largo do Pelourinho, justamente defronte ao Arsenal»” (CLÁUDIO, 1995, p.41) em comparação com “[e]u moro à esquina do Largo do Pelourinho, justamente defronte do Arsenal.” (QUEIROZ, 1961a, p.205), e “[...] *e lá fomos seguindo na fria manhã de Abril sob a chuva torrencial [...] com as camisas coladas ao corpo.*” (CLÁUDIO, 1995, p.43) e “[m]as enfim lá íamos, nessa fria manhã de abril, sob a chuva torrencial.”, “O fato colava-se-nos ao corpo [...]”

(QUEIROZ, 1961a, p.217).

No trecho em que o narrador é apresentado, a diferença no uso da palavra “morar”, que no romance é usada pelo narrador como adjetivo que caracteriza Policarpo, enquanto no conto é usada pelo próprio personagem para indicar sua habitação, permite ressaltar que, no romance, o narrador Policarpo ainda não ganhou voz própria, enquanto no conto de Eça a personagem já começa narrando sua história. Esse trecho também aponta para a questão já mencionada de que Policarpo seria a mesma personagem do conto de Eça de Queiroz, dado que ambos são moradores da esquina do Pelourinho – e, mais importante, ambos moram em frente ao Arsenal, que será o gatilho para a lembrança de tudo o que se passou com ambas as personagens, assim como uma constante lembrança do que ainda está por vir. A alusão à sentinela estrangeira, assim, possui o mesmo sentido de ódio ao estrangeiro: “[...] *odiada sentinela estrangeira, imensa no capotão azul e no boné de couro envernizado, batendo o passo à porta do Arsenal [...]*” (idem, p.181) e “[...] mostro-lhes a SENTINELA! Mostro-lha, passando devagar, de guarita a guarita, na sombra que faz o edifício ao cálido sol de julho e embebo-os do horror, do ódio daquele soldado estrangeiro...” (QUEIROZ, 1961a, p.222).

Entretanto, cabe ressaltar que já se inicia a inserção de outros sentidos que faz Mário Cláudio às mesmas figuras utilizadas por Eça, uma vez que adiante, após a tentativa de vingança de Portugal, a sentinela portuguesa finalmente retorna ao seu posto. A esta sentinela não falta atitude como no conto, em que “[...] era a moleza lenta do passo, uma expressão contínua e evidente de tédio e de fadiga; [...] que tornavam visível a falta de nervo [...]” (QUEIROZ, 1961a, p.209). Por outro lado, esse retorno do soldado português, tão positivamente desejado após a invasão, se faz de maneira rebaixada, a transparecer a condição precária em que o país permanece mesmo após a catástrofe, com a qual deveria ter se fortalecido: *[I]ntentemente crescia o coitado num enredo de choros, porque lhe açoitava o frio o rabo sempre à mostra. Rilhava a côdea de pão de milho, patinhava na própria diarreia, sofria a ferradela do escorpião.* (CLÁUDIO, 1995, p.182). Tal modificação de sentido pode representar uma *interversão de qualificação* como definida por Laurent Jenny (1979), uma vez que a figura da sentinela portuguesa é reaproveitada de modo que, no conto, esta deixa transparecer a inércia do povo e, no romance, as consequências da catástrofe.

Além desses trechos evidentemente retirados do conto de Eça, e que repetem os sentidos do texto original ao mesmo tempo em que são utilizados na inserção de outros, Mário Cláudio também faz uso de fragmentos que passam por algumas mudanças, mas que recuperam diretamente elementos e termos utilizados no conto. Exemplos disso são novamente os momentos da batalha em que se encontra Policarpo: “[...] *uniforme [...]* um

capote esfarrapado, e o armamento [...] uma espingarda caçadeira” (CLÁUDIO, 1995, p.41) e “[...] uniforme era um capote esfarrapado! E que armas as nossas – armas de caça!” (QUEIROZ, 1961a, p.215); “[...] respondeu a medo o alferes que comandava o destacamento, apurando-se muito na farda conspurcada, que esperávamos indicações para nos deslocarmos” (CLÁUDIO, 1995, p.63) e “- Sou eu meu capitão – responde o alferes, apurando-se” (QUEIROZ, 1961a, p.216); “*Berrou então o outro uma obscenidade e uma praga, seguidas da ordem de que ocupássemos de imediato posição junto à valeta que ladeava a estrada principal*” (CLÁUDIO, 1995, p.63) e “- Com um milhão de diabos! Roda pela esquerda, por trás do casebre, a tomar posições na estrada, ao pé da valeta” (QUEIROZ, 1961a, p.216); “[...] apercebi-me de que tombara o nosso alferes, e de que gritava quase histericamente, «Acabem comigo, rapazes, acabem comigo»” (CLÁUDIO, 1995, p.64) e “Ao meu lado o alferes cai outra vez; espolinha-se no chão, aos gritos, num furor de agonia: - Acabem-me rapazes! Acabem-me, rapazes!” (QUEIROZ, 1961a, p.218); “*Com um tinir de ferros e um ronco de engenhos uma bateria de artilharia passou nesse instante por nós, e tornou-se vermelho de lume o céu opaco que nos estava cobrindo*” (CLÁUDIO, 1995, p.63-4) e “[...] era uma bateria de artilharia, galopando, a tomar posições; passou como um turbilhão, aos berros, na névoa, na chuva e na lama [...] e abalou, perdeu-se na bruma, com um rumor surdo e mole sôbre a terra ensopada.” (QUEIROZ, 1961a, p.218-9).

Assim sendo, os sentidos das citações são incorporados, confirmando os acontecimentos da batalha no conto. Ademais, o romance afirma o despreparo dos soldados, que também é trazido pelo conto: “[e]ram rapazolas bisonhos, saídos de uma província de colheitas escassas [...]”, “mal cobertos e mal alimentados”, para os quais “era como se não nos dissessem respeito os disparos, pertencendo a confrontos a que nos julgávamos totalmente alheios” (CLÁUDIO, 1995, p.35, 42, 62), assim como o “soldado bisonho, sujo, encolhido”, “idiotas de fadiga, esfomeados”, para quem “[p]arece que se estava dando uma grande batalha, mas não sabíamos de nada.” (QUEIROZ, 1961a, p.208, 215). Contudo, é possível notar que no romance, apesar do despreparo, entre o povo ainda há esperança e tentativas de confrontar o estrangeiro durante e depois da batalha, o que não se dá no conto, que afirma a imobilidade do país em geral, antes e durante a invasão. Assim,

[I]utavam corpo a corpo aqueles dos nossos a quem sobrava uma centelha de energia, mas na mais inútil das resistências é que se empenhavam. [...] Caíam de borco nas poças os últimos bravos que não desistiam de combater e, se acaso reerguiam a cabeça, logo a baixavam de desânimo, consentindo que os despojassem de tudo quanto traziam. (CLÁUDIO, 1995, p.65).

Essa luta do povo é constante, e contrasta com o descaso do governo e das autoridades para com a população, o que acaba por ressaltar, novamente, antes o lado da crítica aos superiores e covardes, do que a falta de ação do povo, que é o foco no conto. Dessa maneira, os políticos, a igreja e todos os superiores que poderiam ajudar a população se abstêm, e é exatamente isso que impedirá a reconstrução de Portugal, uma vez que o povo, sozinho, não possui recursos e nem consegue se organizar, a fim de restabelecer a pátria: “[h]aviam-se posto em debandada todos os responsáveis locais, não sem encher as arcas e as burras das moedas acumuladas ao longo do exercício dos seus cargos” (CLÁUDIO, 1995, p.67).

Desse modo, é possível notar outros trechos, além dos indícios referidos, que questionam a tomada de atitude do povo proposta por Eça em seu conto, uma vez que se evidencia em muitos momentos a resistência deste, como, por exemplo, por meio da cena, retomada do conto, em que um grupo de jovens se precipita a cantar um hino patriótico, em uma tentativa de protesto contra os invasores, pela recordação do que os define como pátria. Tal cena, no conto, se passa antes da invasão, e não comove a população, já que a imobilidade predomina:

Eram talvez vinte e pareciam, de cima, da janela, pelos chapéus altos, serem rapazes das escolas ou de alguma das associações que então abundavam na cidade. [...]. Quando chegaram perto do Teatro de D. Maria, o hino quase cessara, os archotes apagavam-se... Aquilo sumiu-se, perdeu-se entre a massa escura da gente, como um esforço efêmero de heroísmo numa vasta indiferença pública. (QUEIROZ, 1961a, p.214).

No romance de Mário Cláudio, a aparição do grupo de jovens é resgatada pela citação do “hino patriótico”, que é mais precisamente definido como o “hino da Carta” por Mário e pelo próprio Eça, no final do conto. Entretanto, este não é anunciado como uma marcha organizada por “rapazes das escolas”, mas é gritado por uma “rusga de garotos”, guiados pelo líder, Zé Periquito.

[...] e vimos passar uma rusga de garotos, a levantar chuços e a gritar o hino da Carta. Comandava-os um tal Zé Periquito, muito popular em toda a Lisboa [...] seguiam aqueles miseráveis, inconscientes talvez do risco que corriam, abrindo a negra bocarra, semelhando à luz do gás, magricelas e descalços, uma chusma de espectros infantis. Recolhemo-nos assustados com o quadro que presenciávamos, e com as prováveis consequências de uma tal temeridade, e prosseguimos nós, os homens, no eterno voltarete, e elas, as senhoras, nos sinistros labores. [...] (CLÁUDIO, 1995, p.113-5).

Que não haja engano: da mesma maneira em que no conto a marcha é ignorada, aqui os garotos são igualmente ignorados, mas antes por medo das consequências de tal afronta ao

inimigo do que por indiferença. Isso mostra que, apesar de tudo, a tentativa de heroísmo não é efêmera, mas motivadora, pois ainda que o medo persista, são estas pequenas manifestações que vão guiando o povo para a ação. Desse modo, pela *interversão de qualificação*, uma vez que a situação original é aproveitada, mas o heroísmo dos garotos no romance não é passageiro, e pela *interversão da situação dramática*, visto que tal cena ocorre após a invasão e não antes desta, é possível notar como novos sentidos são atribuídos à mesma cena, que, além de tudo, envolve como agitadores garotos “magricelas e descalços”, e não “rapazes das escolas ou de alguma das associações”.

Aqui também são descritos os soldados estrangeiros, que são animalizados, tanto quanto os soldados e povo português são rebaixados. Nesse ponto cabe comentar a questão da estilização, isto é, do uso por Mário Cláudio de recursos descritivos próprios de Eça, convencionalizando seu discurso, ao mesmo tempo em que, direcionando o romance para a paródia, desvia de tais recursos, como afirmado por J. Cândido Martins, em seu texto “Alegoria da ruína nacional: Eça de Queirós reescrito por Mário Cláudio”, no qual ressalta “[...] a ambivalência da paródia que simultaneamente imita e se afasta do estilo queirosiano e dos seus tiques mais conhecidos (v.g., o uso singular do adjectivo e do advérbio de modo, a descrição impressionista)” (MARTINS, 2006, p.109). Isso porque, como se vê nos exemplos a seguir, a brutalidade do inimigo, animalizado, é detalhadamente descrita, como que a construir uma imagem invocada pelos sentidos: “*Uma horda de monstros desabou depois sobre nós, [...] explodindo numa chufa que lembrava o grito do abutre, a desfazer fibra a fibra o cadáver da sua presa*” (CLÁUDIO, 1995, p.65-6); “[...] *desordenadamente penetrava nas casas a ruidosa malta das tropas odiadas, não raro acabando por arrastar uma rapariga [...] que era ali mesmo partilhada pelos brutamontes que, cegos de reprimido cio, sem demora satisfaziam os mais baixos apetites.*” (idem, p.68).

Dessa maneira, ao usar de recursos não estranhos a Eça, Mário Cláudio, ao mesmo tempo, se afasta do escritor oitocentista, pois que amplia os sentidos atribuídos à invasão de Espanha em Portugal, da maneira como Eça não o pôde fazer. Assim, o rebaixamento é bem mais profundo no romance, em que, de caídos na “lama”, os soldados portugueses passam a “matéria do charco”: “[...] *somos uns cem, no meio, que correm, caindo, erguendo-se, rolando na lama, espezinhados...*” (QUEIROZ, 1961a, p.218) e “[...] *e já não éramos mais do que a matéria do charco onde Primavera nenhuma, pressentíamos nós, e nenhuma macieira florida voltariam a acontecer*” (CLÁUDIO, 1995, p.66).

Esse movimento de resistência através de pequenas revoltas em meio à brutalidade do inimigo continua até o ponto em que a desesperança atinge seu máximo, encerrando, assim, o

primeiro momento do romance, que dialoga com “A Catástrofe” de maneira que quase todas as suas passagens sejam reutilizadas, ora afirmando sentidos, ora passando por interversões de vários tipos, que já inserem questões mais especificamente desenvolvidas no segundo momento do romance. Portanto, pela voz de Policarpo, ainda é possível acompanhar os últimos e decisivos momentos dessa primeira parte, em que o povo mostra evidentemente que não “cala-se e espera” como a nova geração do conto, mas que ao sofrer rebaixamentos que não só afetam diretamente os indivíduos, mas toda a sua identidade, toma consciência do significado de tal invasão.

[l]embrávamo-nos do tempo em que era cada país europeu aquilo mesmo que era, e tremíamos em face da aberração da natureza que tornaria iguais os homens e as paisagens, as casas e as lojas, e que nos converteria numa espécie de bonecos comandados por uma entidade, sem rosto e sem nome, governando por mandato de outra entidade nenhuma. (CLÁUDIO, 1995, p.116).

Portanto, se conclui que o propósito das citações nesse primeiro momento do romance, tanto as explícitas quanto as implícitas, trabalhadas por meio de interversões, amplificações e alusões é, em parte, confirmar os mesmos sentidos do conto, isto é, quem é o narrador, o que se deu na batalha, o despreparo, o desespero, a derrota e uma possível esperança. Entretanto, a citação, como definida por Compagnon (1996), nunca é redundante, dado que os textos envolvidos não são equivalentes. Assim, apesar de manter uma relação com o sentido original do texto, as citações apropriadas pelo romance são por vezes colocadas em outro contexto, isto é, o sentimento de derrota e desesperança não será, como no conto, somente anterior à invasão, mas, em sua maioria, posterior à tentativa de vingança, intercalando-se, ainda, com momentos de pequenas revoltas, até a manifestação definitiva do país contra o inimigo.

Tais conclusões se afirmam pelas palavras de Compagnon, quando este indica a relação existente entre o texto citado e o autor citante, ou a relação de identificação entre os autores, citado e citante, sendo que ambas revelam, no presente caso, a importância do passado para o autor e o texto presentes, que se constrói pelo fato de que as aspas dão a palavra ao outro, concedem “o benefício da dúvida” mas também “cada palavra [...] convoca a presença de um sujeito inédito; cada palavra deveria ser enquadrada por um sinal próprio. [...] Toda leitura recusa ou desloca aquela que se dissimula na escrita, e não são as aspas que impedem este gesto.” (COMPAGNON, 1996, 53-55).

No segundo momento do romance, como referido no início da presente análise, é possível encontrar, assim, a parte nova, que não nos é dada pelo conto de Eça, e que é

construída pela voz quase independente de Policarpo, uma vez que Eça personagem sucumbe a sua doença, pouco a pouco. Assim, após tomar consciência de sua função, o povo passa a acalantar certo desejo de reconstruir o país. Esse desejo remete ao conto, em que “[j]á não é aquela multidão abatida e fúnebre, apinhada no Rossio, nas vésperas da catástrofe. Hoje vê-se nas atitudes, nos modos, uma decisão. Cada olhar brilha de um fogo contido, mas valente [...]” (QUEIROZ, 1961a, p.221). A palavra “contido” indica que, no conto, o povo se preparava e esperava para a concretização de sua vingança, que terminou por não acontecer, ficando apenas na esperança, na preparação: “[...] por trás de cada vidraça, se pressente uma família unida, organizando-se fortemente.” (QUEIROZ, 1961a, p.221). No romance, por seu turno, a vingança já estava sendo concretizada nas ações cotidianas: “*E impingiam-lhes os talhantes as carnes velhas e nervosas, abasteciam-nos as fruteiras das mais amargas laranjas, forneciam-lhes os aguadeiros a vaza das nascentes dos cemitérios, se não aquela em que haviam malevolamente mijado.*” (CLÁUDIO, 1995, p.97).

Assim, estimulada pelos cabeças da revolta Miguel da Estrela, José das Águias e Mariquinhas Vaidosa – representantes dos populares -, a vontade de disciplina e de ser mais construtivo, diferentemente do conto, ganha vida, com os assassinatos de soldados e o afastamento do exército inimigo, a fuga do Vice-rei e a invasão de repartições públicas. Até mesmo as datas históricas de Portugal são comemoradas novamente, assim como no conto. Contudo, essa revolta do povo, que passa a se manifestar ao invés de aguardar, como indicado no conto, é significativa. Isso porque a tradição não é retomada no conto como mera nostalgia, glorificação de algo que não mais se faz presente, mas passa a representar a pátria atual, regenerada. No romance, por sua vez, tal mudança de comportamento do povo é realizada precipitadamente: as revoltas se mostram vãs e novamente guiadas pelo despreparo. Isso porque, após as comemorações e vingança do povo contra seus opressores, a precariedade passa a falar mais alto, uma vez que o Estado abandonou a população, de modo que o misticismo e as características sempre criticadas por Eça voltam a se fazer presentes: “*E não tardou muito a que se iniciasse o culto da memória desses a quem chamavam «dilectos filhos de Portugal», e a que circulassem as reliquias deles, pagas com os cobres que sobravam nas algibeiras dos seus fiéis*” (CLÁUDIO, 1995, p.160).

Desse modo, o que ocorre no romance mostra, como J. Cândido Martins aponta, que “[...] Mário Cláudio prolongou assim o projeto queirosiano de vingança e de retrato decadente de Portugal, novamente ameaçado na sua integridade no final do séc. XX, não talvez na sua autonomia política, mas na sua sobrevivência económica, cultural e identitária.” (MARTINS, 2006, p.110). Portanto, por um lado *As Batalhas do Caia* afirma a proposta de Eça, de que

não se deve ignorar o passado, mas comemorá-lo verdadeiramente, tendo consciência do que isso significa, após a catástrofe. Entretanto, Mário Cláudio mostra que, mesmo após a “catástrofe redentora”, o povo não tem essa consciência, continua a mitificar heróis e a se conformar com sua situação, uma vez que não cobra de quem o deveria amparar: o Estado e seus governantes.

O país, portanto, não encontra o seu destino sem ser guiado pelas autoridades e pela tradição que o representa, e a população, assim, acaba indecisa, e é dominada por essas autoridades corruptas, que se unem aos invasores. Até mesmo um dos heróis do povo, José das Águias, acaba deixando o país e se estabelecendo no Brasil, esquecendo seu compromisso com sua pátria. Outros personagens presentes no plano de Eça personagem também dialogam com o plano de Policarpo, indicando tal individualidade que toma conta aos poucos, tais como seus próprios criados Charles e Marie, que demonstram comportamentos egoístas, tendo em vista que estão a ponto de perder seus empregos. Em alusão às próprias palavras de Eça, o que se mostra é “[...] cada um sentindo a fraqueza egoísta da sua alma” (QUEIROZ, 1961a, p.212):

E não se lhe arreda do espírito a ideia de que necessitará de obter um novo emprego, tarefa que não se há-de mostrar difícil por aí além, já que irá provê-lo a bondade de Emilia das mais impecáveis informações. A conta de indagar entretanto se alguma coisa falta, encher uma garrafa de água ou despejar um cinzeiro, limpar uma veilleuse ou correr um estore, miudamente espia ele quem chega e quem parte, por tática se abstendo de comunicar aos colegas as descobertas que faz. (CLÁUDIO, 1995, p.171-172);

Portanto, não é a “catástrofe redentora” (MARTINS, 2006, p.107) que se mostra, mas “falha letal, essa que contém a doença e a morte [...] que esboça a moldura das mazelas da alma” (CLÁUDIO, 1995, p.81); isto é, mostram-se, metaforicamente também, os problemas do país, mas não há resolução para eles. Além disso, ao utilizar dos discursos de Eça em “A Catástrofe” e em outros de seus textos, Mário Cláudio insere uma crítica ao próprio fato de que tais discursos e ideias são tão mitificados quanto os realistas julgavam ser o discurso do romantismo e da cultura, economia e política predominante anteriormente. Isso porque, com seu caráter crítico, a Geração de 70 buscava mudança, que, por sua vez, não ocorreu, considerando, como colocado por Eduardo Lourenço, que o país logo conheceu a ditadura de Salazar, um “anti-sebastião” (LOURENÇO, 1999, p.138) que acabou por atrasar o país em diversos aspectos.

Isso se confirma ainda mais pelo final da narrativa, em que a precariedade em tudo permanece e a desesperança surge definitivamente, assim como a conformação com o

governo corrupto, que contribui para que a “geração nova”, em que “[...] cada um tem uma ocupação e um alto dever a cumprir [...]” (QUEIROZ, 1961a, p.221), nunca exista, sendo substituída pela geração precária, sem saúde, escola e passado: “*Apoderava-se entretanto a fome de tais matilhas, e fazia-se notória a progressiva fraqueza, ao estirarem-se os desgraçados nos passeios, catando-se mutuamente os piolhos, tentando amamentar os filhos enfezados, raspando com uma navalha os calos da sola dos pés*” (CLÁUDIO, 1995, p.145); e

A única empresa em suma que energicamente despertaria o ânimo dos homens da governação, [...] seria a de conferir execução àquele plano do inimigo que nos ocupara. Tratava-se nem mais, nem menos do que de dar concretização à brilhantíssima ideia de finalizar as veneráveis capelas imperfeitas do Mosteiro da Batalha, transmudando-as em altaneiro símbolo da Pátria recuperada e ressurgida. Afanou-se o Estado assim em completar as edificações que Dom Manuel interrompera, e [...] enfim terminadas, era numa alegria radiante [...], pois que ficara Portugal por sua acção, e para sempre, admiravelmente perfeitíssimo. (idem, p.200-1).

Desse modo, se concretiza o que o narrador do conto sente antes da esperança de regeneração, em que o mesmo sentimento, e ainda mais especificamente desiludido e duradouro, se passa com o narrador Policarpo, como se vê em suas próprias palavras: “*Pouco nos sobrava entretanto para beber e comer, mas quando alguém trazia um resto de queijo da Serra, púnhamo-nos a mastigá-lo com pão, degustando nele o país que nos haviam roubado.*” (CLÁUDIO, 1995, p.113), que aludem às palavras do soldado narrador do conto, “[...] saudade angustiosa, a saudade de alguma coisa que desaparecera, que findara para sempre e que eu não sabia bem o que era.” (QUEIROZ, 1961a, p.213). É ainda interessante observar o fato de que o novo Estado, cujos membros são simpatizantes da situação e os próprios invasores, se preocupa em erguer edifícios e glorificar o nome de D. Manuel, o venturoso, rei antigo e que governou na época das grandes navegações. Isso mostra, de maneira irônica, como o povo se deixa guiar cegamente e mais uma vez pelas autoridades, que deveriam oferecer meios de subsistência, e não glorificação de grandezas passadas de maneira vazia, já que estas não condizem com o Portugal atual, como se vê pela descrição do país feita no romance, referida acima.

Por fim, mas não menos importante, cabe ainda notar uma última relação entre os dois planos contidos no romance e a voz do narrador de *As Batalhas do Caia* do plano de Eça, que se define como um amigo que se coloca de maneira imperceptível ao lado do escritor, vivenciando juntamente com ele a construção do romance, caso ela de fato tivesse ocorrido, pois o narrador nunca esconde a relação deste com a história, para a qual terminou

incompleto. Assim, tal romance elaborado pelo “pequeno corvo atento sobre a caveira do Mestre” (CLÁUDIO, 1995, p.206) questiona conscientemente as possibilidades e discursos e fatos passados, transformando-os em acontecimentos, em ficção, já que é revelada a necessidade do prolongamento da agonia de Eça antes de sua morte:

Padeceu entretanto o saudoso escritor [...] de violências, com o propósito de que rigorosamente lhe assentasse a história que contámos, e por esse motivo não se cansa de implorar perdão o que muito se declara responsável por actos que tais. Foi necessário por exemplo alongar-lhe o tempo que antecede a morte, inclusive os transe da agonia [...]

 (CLÁUDIO, 1995, p.205).

Do mesmo modo, portanto, o romance pode ser questionado. É exatamente esse carácter paradoxal que define o romance pós-moderno e que afirma, conseqüentemente, o fato de que “*As Batalhas do Caia* de Mário Cláudio constitui uma obra tipicamente pós-moderna [...]” (MARTINS, 2006, p.108).

Além disso, esse final do romance, que envolve ambos os planos nele contidos, mostra a prova final pela qual o país passa e define seu carácter de uma vez por todas: um país integrado na Europa, mas de maneira rebaixada, confirmando a posição de Portugal no mundo contemporâneo, como bem descrita por Boaventura de Souza Santos (1995), que acaba ignorando seus próprios recursos e aspectos positivos, a fim de se enquadrar na União Europeia, a todo custo. Assim, qualquer esperança que Eça deixa prevalecer no final de seu conto se torna, pela paródia, impossibilidade na contemporaneidade, se torna o que poderia ser escrito em oposição ao que foi a realidade de Portugal da época até hoje, do mesmo modo que tal romance contemporâneo pode e continuará a ser questionado, atualmente e no futuro.

Portanto, a presente leitura se alia à afirmação de Compagnon (1999) a respeito da teoria e crítica literária e sua relação com a história, já que em seu texto *O demônio da teoria* o autor explicita, minuciosamente, a diferença entre os termos e a que realmente a literatura se refere. O que existe, segundo o autor, é a referência intertextual, que define a relação formal entre dois textos, mas também não se deve esquecer da função referencial destes, abrindo-os para o diálogo com o mundo. Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, vai além e afirma a importância da “dimensão histórica” na compreensão de uma obra, que, por vezes, tem “[...] o efeito de uma determinada visão da sociedade atuando como fator estético e permitindo compreender a economia do livro” (CANDIDO, 2006, p.24-5), o que se trata exatamente do que ocorre no romance objeto do presente estudo, que se utiliza de estratégias formais e determinada visão da sociedade portuguesa para construir todo o movimento da narrativa que se analisou, e que se opõe ao movimento da narrativa de Eça.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se buscou no presente trabalho foi uma análise formal dos procedimentos intertextuais que permitem a aproximação entre o conto “A Catástrofe”, de Eça de Queirós, e o romance *As Batalhas do Caia*, de Mário Cláudio, principalmente no que condiz à construção do movimento da narrativa e do espaço da escrita na ficção contemporânea. Alguns desses procedimentos, teoricamente definidos por Laurent Jenny e Compagnon, são, principalmente, a citação, a alusão, as interversões e as ampliações. Essas estratégias, entretanto, não compõem somente o aspecto formal da narrativa contemporânea, mas resgatam discursos e ideias referentes à história de Portugal e de Eça de Queiroz. Desse modo, fez-se necessário analisar parte da correspondência de Eça e seus companheiros, bem como visitar brevemente outras de suas obras. Notou-se, assim como na análise das referências ao conto de Eça presentes no romance de Mário Cláudio, que as estratégias anteriormente mencionadas também se fazem presentes na relação entre este último e tais textos.

Assim, ao uso de tais estratégias ligou-se a questão da paródia, em seu entendimento mais atual, uma vez que o resgate de tais discursos e ideias advindos de várias obras de Eça não se faz somente como homenagem, mas também para um questionamento, que leva em consideração como seria “A Batalha do Caia”, caso tal romance tivesse sido concluído. Para isso, o romance contemporâneo faz uso, além das estratégias intertextuais que aqui foram elencadas, de outras estratégias narrativas, tais como o narrador testemunha, dois planos de constituição da narrativa e presença de outras vozes adicionais, que trazem discursos opostos para o mesmo espaço.

Por fim, ligou-se a essas questões a noção de identidade nacional, em que se mostra a homenagem e questionamento que faz o texto contemporâneo ao conto de Eça, visto que, de acordo com Zygmunt Bauman, “[o] campo de batalha é o lar natural da identidade. Ela só vem à luz no tumulto da batalha, e dorme e silencia no momento em que desaparecem os ruídos da refrega” (BAUMAN, 2005, p.83-4). Desse modo, utilizando da mesma batalha que é construída por Eça em seu conto, e que na verdade ganha ainda mais sentidos e significados, por conta do uso de estratégias intertextuais e paródicas, Mário Cláudio questiona a suposta necessidade de uma catástrofe para a regeneração do país e também chama atenção ao fato de que Portugal conheceu, em realidade, a repressão no mundo contemporâneo, como se Eça tivesse a previsto, mas errado no resultado: não há regeneração; a identidade portuguesa – assim como e talvez ainda mais que outras, devido à falta contemporânea de identidades totalmente fixas e calcadas na coletividade – continua em luta.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, L.M. de O. Oliveira Martins e Eça de Queirós: o Iberismo e a Restauração na “Geração de 70”. In: MINÉ, E.; CANIATO, B.J. **150 anos com Eça de Queirós**. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/ FFLCH/ USP, 1997. p. 314-327.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 1977.
- BARROS, D.L.P. e FIORIN, J.L.(Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.
- BAUMAN, Z. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BERNARDI, R. M. Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo. In: Beth Brait (Org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 73-94.
- CANDIDO, A. Crítica e sociologia. In: _____. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 13-25.
- CLÁUDIO, M. **As Batalhas do Caia: romance**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**. Tradução de Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- CORTESÃO, J. **Eça de Queirós e a Questão Social**. Lisboa: Casa da Moeda, 1949.
- DE MARCO, V. Na poeira do romance histórico. In: Boëchat, M.C.B.; Oliveira, P.M.; Oliveira, S.M.P. de. (Org.). **Romance histórico: recorrências e transformações**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000. p. 313-327.
- FEITOSA, R.G.A. **Eça de Queiroz: o realismo português e a realidade portuguesa**. São Paulo: HVF Arte & Cultura, 1995.
- FIGUEIREDO, F. de. **História literária de Portugal**. São Paulo: Nacional, 1966.
- FREITAS, M. T. de. Romance e história. **Uniletras**, Ponta Grossa, n. 11, p. 109-118, dez. 1989.
- GIRO, B. **Hagiografia: releituras do gênero por Eça de Queirós e Teixeira de Pascoas**. 2011. 114 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, SP.
- GOBBI, M.V.Z. **De fato, ficção**. 1997. 211 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas) –

Universidade de São Paulo, São Paulo.

GOBBI, M.V.Z. O escritor como personagem e os narradores sobrepostos em *As Batalhas do Caia*, de Mário Cláudio. In: GOBBI, M. V. Z.; LEONEL, M. C.; TELAROLLI, S. (Orgs.). **Narrativa e Representação**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007, p.189-201.

GOBBI, M.V.Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários: revista de literatura**, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2736/2473>>. Acesso em: 11 Jun. 2013.

HUTCHEON, L. Historicizando o pós-moderno: a problematização da história; Metaficção historiográfica: “O passatempo do tempo passado”; A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. In: _____. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 120-182.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JENNY, L. et al. A estratégia da forma. In: _____. **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p.5-49.

LOURENÇO, E. Portugal como destino: dramaturgia cultural portuguesa. In: _____. **Mitologia da saudade seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 89-154.

LUKÁCS, G. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. Apresentação de Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo, 2011. p.27-84.

MACHADO, A.M. **A Geração de 70** (uma revolução cultural e literária). Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

MACHADO, A.M. Geração de 70: uma literatura de exílio. **Análise Social**, vol. XVI, Lisboa, 1980, p. 383-396.

MARTINS, J. C. Alegoria da ruína nacional: Eça de Queirós reescrito por Mário Cláudio. In: Antonio Ferreira; Paulo A. Pereira (Coord.). **Escrever a ruína** (comunicações apresentadas no 13º Encontro de Estudos Portugueses). Universidade de Aveiro, 2006. p. 93-111.

QUEIROZ, E. de. A Catástrofe. In: Augusto Pissarra (Org.). **Obras completas de Eça de Queiroz**. São Paulo: Brasiliense, 1961a. p. 205-223.

QUEIROZ, E. de. A Correspondência de Fradique Mendes. In: Augusto Pissarra (Org.). **Obras completas de Eça de Queiroz**. São Paulo: Brasiliense, 1961f.

QUEIROZ, E. de. Cartas. In: Augusto Pissarra (Org.). **Obras completas de Eça de Queiroz**. São Paulo: Brasiliense, 1961d.

QUEIROZ, E. de. Correspondência. In: Augusto Pissarra (Org.). **Obras completas de Eça de Queiroz**. São Paulo: Brasiliense, 1961e.

QUEIROZ, E. de. Ecos de Paris. In: Augusto Pissarra (Org.). **Obras completas de Eça de Queiroz**. São Paulo: Brasiliense, 1961c. p. 111-121.

QUEIROZ, E. Uma campanha alegre. In: Augusto Pissarra (Org.). **Obras completas de Eça de Queiroz**. São Paulo: Brasiliense, 1961b.

QUENTAL, A. **Causas da decadência dos povos peninsulares**. Lisboa: Padrões Culturais, 2010.

RIBEIRO, M. A. O Realismo e o Naturalismo; A Geração de 70. In: Carlos Reis (Coord.). **História Crítica da Literatura Portuguesa**, vol. VI. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 2000. p.13-138.

RIBEIRO, T.; CASTILHO, V. de. **D. Jayme: Poema com Uma conversação preambular**. Porto: Livraria Moré, 1874.

REIS, C. **As Conferências do Casino**. Lisboa: Alfa, 1990.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, B.S. Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal. In: _____. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 1995. p. 53-74.

VIANA FILHO, L. **A vida de Eça de Queiroz**. São Paulo: Editora UNESP; Salvador, BA: EDUFBA, 2008.