

# POR ENTRE “SERPENTINAS DE PROSA”: DICÇÕES BARROCAS EM CAMILO BROCA, DE MÁRIO CLÁUDIO

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Dalva Calvão<sup>1</sup> (UFF)

## Resumo:

*Esta comunicação pretende evidenciar a presença de algumas das características do pensamento e da produção artística da época barroca no romance Camilo Broca (2006), do escritor português contemporâneo Mário Cláudio, buscando realçar, para além de uma certa forma de composição da frase, a percepção, evidenciada pela leitura do texto, do estatuto lúdico da produção estética, a qual se vincularia à concepção, própria do homem barroco, do mundo como aparência.*

**Palavras-chave:** Ficção portuguesa contemporânea; Mário Cláudio; barroco; artifício

## Introdução

“Por entre serpentinas de prosa” é frase retirada da parte final do romance *Camilo Broca*, publicado por Mário Cláudio, em 2006. Ao recortar tal frase para a composição do título de minha comunicação, pretendi, logo de saída, sugerir uma determinada forma de escrita (no romance, atribuída, por uma personagem, à prosa de Camilo Castelo Branco) que se configura no viés oposto ao da linearidade e ao da economia verbal, constituindo-se como desenho ondulante e revolvente, a compor espirais que serpenteiam pelas páginas do livro, como convites à errância da leitura e, antes disto, à errância de sentidos, tanto mais errantes ou ambíguos pelo fato de, ao movimento incessante da frase, somar-se uma linguagem de feição extremada e múltipla, estimuladora de desacomodações interpretativas e indiciadora da valorização do artifício verbal, da proposital busca pela exacerbação do lúdico na escrita. Tais estratégias discursivas, amplamente utilizadas por Mário Cláudio neste e em outros romances, remetem a procedimentos próprios da frase barroca, e empreender o exame crítico do diálogo estabelecido por parte da ficção portuguesa contemporânea com o barroco constitui-se como objetivo nuclear do Projeto de Pesquisa desenvolvido atualmente por mim na Universidade Federal Fluminense. No caso da escrita de Mário Cláudio e, particularmente, no romance em foco, a percepção de uma dicção barroca pode se efetivar ainda na observação de alguns outros recursos formais, para além dos acima enunciados, e na ênfase em certos aspectos temáticos que igualmente recuperam elementos de uma estética barroca. Desta forma, as “serpentinhas de prosa” não esgotam o interesse de minha leitura que, nos limites de uma breve comunicação, pretende abordar outras faces dessa dicção barroca, sempre indagando sobre a possível forma de perceber a literatura, o sujeito e o mundo que aí se pode revelar.

### 1. Artifício e jogo – encenação de uma escrita

De acordo com António José Maravall, em seu minucioso estudo sobre o barroco histórico espanhol, para o conturbado homem do século XVII o mundo e a existência eram percebidos como aparência: tudo e todos se apresentavam como cobertos por máscaras, exibindo uma fictícia e mutável identidade. Não apenas por razões derivadas das exigências do contexto social, mas, principalmente, por razões fundadas na própria subjetividade, de onde se originava uma particular compreensão da vida: “Um mundo mutante e mutável é um mundo fenomênico, um mundo no qual as coisas são aparências; pelo menos isto é o que conta para quem depara com elas e, contando com elas, tem de planejar e levar a cabo sua existência”. (MARAVALL, 1997, p. 308). Mais adiante, insistirá o historiador:

“O primeiro com que tropeçamos – nos dirá [...] Gracián – “não são as essências das coisas, mas as aparências”. Há na contraposição *aparência-substância ou maneira de ser* um aspecto metafísico e moral que é freqüente em Gracián e em todos os escritores barrocos, que o recolhem da tradição, expresso pela multissecular metáfora da casca e do miolo. Mas há também nela, surgido com os primeiros vislumbres da mentalidade moderna, um delineamento que poderíamos chamar epistemológico, que em Gracián e nos barrocos também se percebe incipientemente: a aparência é o modo pelo qual as coisas se mostram a nós na experiência, o que delas alcançamos e conhecemos, conseqüentemente aquilo com que temos de contar e do qual nos temos de servir. (MARAVALL, 1997, p. 310)

Tal percepção do mundo evidenciou-se, de forma particular, nas manifestações artísticas, entre as quais, por sua talvez mais visível relação com o tema, destacou-se o teatro, espaço, por excelência, do jogo de aparências, manifestado, à época, não apenas em suas ousadas técnicas, possibilitadoras do fascínio da ilusão, como também em suas temáticas desnudadoras da condição aparential e efêmera das coisas – “a vida é sonho”, diz Gracián; “o mundo é um palco”, constata Shakespeare; tudo se passa no “grande teatro do mundo”, acredita Calderón. (MARAVALL, 1997, p. 255). O texto teatral seria, assim, o gênero literário de maior presença na época barroca, o que explica o seu permanente interesse para a crítica e para os estudos do barroco em geral (sirvam de exemplo o próprio texto de Maravall, o *Drama barroco alemão*, de Walter Benjamin, as incontáveis análises sobre o teatro de Gracián e de Calderón, entre outros).

Da breve exposição acima, interessa-me, em primeiro lugar, a possibilidade de refletir sobre a dimensão metalingüística contida na mencionada produção teatral: os poetas do século XVII derivavam, da própria concepção de mundo que expunham, uma concepção também da escrita: se tudo é aparência, se tudo finge ser o que não é, e a verdade última das coisas é inapreensível, o texto não só exprimiria esta percepção – em seus temas e em seus recursos -, mas seria, ele próprio, um objeto constituído por aparências, uma construção que finge ser o que não é, que se realiza sobre o vazio inevitavelmente existente entre o que se vive (ou o que se pensa que se vive) e o que se escreve, enfim, entre a realidade e a sua recriação estética. Desta forma, antecipando ou dialogando com futuras percepções do objeto literário – e é inevitável a referência ao verso pessoano: “o poeta é um fingidor” -, o escritor da época barroca teria consciência do estatuto de artefato de sua produção, em um sentido oposto à concepção clássica, defensora de uma exata reprodução do real na realização artística. Daí, talvez, a sua concepção lúdica do texto, a ênfase nos artifícios, a ruptura da rigorosa distinção entre as configurações do significante e do significado, a sugestão dos muitos sentidos contidos nas palavras e nas imagens verbalmente criadas. Daí o gosto poético pelo hermético, pelo labiríntico, pelo opaco, por todos os recursos que evidenciem a consciência da construção lingüística, a limitação dos significados previamente dados, a ambivalência entre o ficcional e o real. Neste sentido, poderíamos lembrar as afirmações de Antônio José Saraiva sobre o discurso engenhoso de Vieira, no qual, para o estudioso, os significados perdem sua pretensa univocidade pré-determinada, ao gosto clássico, pela quebra da relação inalterável entre aqueles e os significantes, adquirindo estes, pela liberdade e ousadia com que são manipulados, inesperados e múltiplos sentidos:

Analisando [...] a forma da palavra, independentemente do conceito, Vieira chega a novos conceitos; como também, analisando o conceito da palavra independentemente da forma, chega a novas formas. [...] Vai de uma palavra a outra, ora por meio do significado, ora por meio do significante. Isso não é admissível no nosso conceito de utilização da linguagem. Não admitimos a confusão entre a ordem dos significantes e a dos significados, nem a possibilidade de separar o significado do significante. Ora, Vieira justamente quebra a unidade do signo lingüístico e põe no mesmo plano os dois pedaços desmembrados. (SARAIVA, 1980, 119)

Propondo um diálogo entre o romance de Mário Cláudio e a estética barroca, talvez seja essa percepção da incontornável condição de aparência, tanto do mundo como da escrita – e a conseqüente relação conflituosa entre ambos –, o que em primeiro lugar nos chama a atenção, já a partir das epígrafes<sup>1</sup> – uma de Chateaubriand, outra de Eliot<sup>2</sup> –, que falam exatamente sobre o fingimento que sustenta e que recobre a escrita, tanto a histórica, quanto a literária, sobre o jogo de aparências em que os discursos se fundam, numa prática que nos faz lembrar a técnica barroca do “teatro dentro do teatro” – exercício metalingüístico, em que a dupla aparência (a do mundo, a do palco), indicia o anti-ilusionismo do espetáculo ou, no caso em foco, do texto escrito. Para além das epígrafes, parece enunciar a mesma questão o título do romance, ao ser confrontado com seu suposto tema central, que seria uma releitura de parte da vida do escritor Camilo Castelo Branco e de alguns de seus antepassados. No entanto, o título, *Camilo Broca*, já estabelece um desvio em relação a qualquer expectativa de reconstituição factual, ao sobrepor ao nome do pretense biografado, não o sobrenome famoso, mas o apelido pelo qual seria conhecida a família do escritor em sua região natal, o que não apenas dilui alguma esperada severidade histórica e documental, enaltecida pela glória literária do autor de *Amor de perdição*, como dilui a identidade singular de um indivíduo na identidade de todo um grupo, marcado, como o adjetivo sobreposto ao nome indicia, por atitudes distantes do convencional prestígio social, ou de uma imagem de equilíbrio invariavelmente valorizada por comunidades que se pautam por regras de comportamento contidas. Assim explica o texto tal alcunha, através de trecho de uma carta que teria sido deixada ao menino Camilo por seu falecido pai:

Nos nossos avós, e de uma maneira genérica em toda a nossa parentela, detecta-se uma que chaga de espírito, sempre aberta, ardendo na impaciência de contaminar quem dela se acerque. [...] Na Província de Trás-os Montes, julgo eu, donde somos oriundos, acertaram em nos pôr a alcunha de “os Brocas”. Se consultar o menino um bom dicionário, encontrará como sinônimo deste vocábulo “verruma”, e “alavanca”, e “furador”, e “patranha”. Confiro à sua imaginação que desde já se me antolha riquíssima o encargo de decidir da justeza de tal autonomasia. (CLÁUDIO, 2006, p.46/47)

Como pode, então, ser percebido, o Camilo que se apresenta constrói-se sobre a aparência do que teria sido o Camilo histórico, constrói-se – como anuncia a epígrafe de Chateaubriand –, como “*une tromperie*”, um engano, um artifício, uma possibilidade criada na escrita, constrói-se como uma espécie de ator que desempenha o papel a ele atribuído pelo escritor, metáfora, afinal, do papel historicamente desempenhado por Camilo, e por todos, no interminável jogo de aparências em que se pode organizar a existência humana. Quem seria o Camilo real, como seria ele, de que forma exata agia, pensava, sentia – são questões definitivamente irrespondíveis de maneira absoluta e tudo o que resta de sua trajetória é o que pode ser depreendido e imaginado por aparências que suas marcas na vida e na literatura deixaram, e que serão, afinal, transformadas em novas aparências no texto do pseudo-biógrafo que sobre seus vestígios se debruça, como já se debruçou sobre os vestígios/aparências de vários outros artistas. Vale lembrar que, no romance em foco, tal jogo se aparências, toda a teatralização da escrita, ganha uma dimensão duplicada, por nos remeter à própria obra

---

<sup>1</sup> Da importância das epígrafes, vale a pena nos reportarmos sempre a Compagnon: “[...] ela [a epígrafe] é uma imagem, uma insígnia ou uma decoração ostensiva no peito do autor. [...] Base sobre a qual repousa o livro, a epígrafe é uma extremidade, uma rampa, um trampolim, no extremo oposto do primeiro texto, plataforma sobre a qual o comentário ergue seus pilares”. (COMPAGNON, 1996, p. 80)

<sup>2</sup> São as seguintes as epígrafes: a) “Bien fou qui croit à l’histoire! L’histoire est une pure tromperie; elle demeure telle qu’un grand écrivain la farde et la façonne.” (Chateaubriand). b) “With a single drop of ink for a mirror, the Egyptian sorcerer undertakes to reveal to any chance comer far-reaching visions of the past. This is what I undertake to do for you, reader.” (George Eliot)

de Camilo em sua extensíssima criação de aparências, corporificadas numa interminável galeria de personagens, possíveis duplos ou máscaras de figuras de carne e osso que um dia habitaram o palco do mundo.

Corroborando a idéia de ambigüidade sugerida pelas epígrafes e pelo título, a própria organização do romance reproduz o sentimento de fingimento e de inapreensão do real, ao surpreender o leitor – que espera ler a história do escritor do século XIX – com a relativa economia de dados sobre sua vida. Na verdade, Camilo surge na primeira parte do livro, em sua infância e adolescência, num relato em primeira pessoa que intensifica o tom ambivalente – e, algumas vezes, mesmo onírico – do discurso. E reaparece na terceira e última parte, revisto pelo olhar da irmã, que recupera também o tempo posterior de ambos, da maturidade até a morte do escritor. Entre uma coisa e outra, o que lemos, na segunda e bem mais extensa parte do romance, é o relato de vários antepassados, talvez reais, talvez fictícios, todos, porém, marcados por aquilo que o pai do escritor chamou, na carta mencionada, “uma que chaga do espírito.” São personagens que circulam por entre doenças e loucuras, por entre perversões e desatinos, delineados, muitas vezes, com os traços excessivos do grotesco ou do místico. Todos, aparentemente, estariam bem enquadrados numa perspectiva de personagens barrocos, surpreendentes em suas variadas máscaras, vulneráveis e teatrais em suas existências transcorridas sob o signo de “águas negras e abissais”, para utilizar outra expressão da mesma carta paterna. Dando ênfase a tais personagens, a esta suposta ascendência de Camilo Castelo Branco, o autor do romance frustra qualquer intenção ou expectativa biográfica num sentido estrito e reforça a ambigüidade e as aparências em que se sustenta a liberdade da escrita literária. Todo o caráter lúdico do jogo teatral aí transparece, mantendo possível a relação com o barroco que estamos tentando estabelecer, até mesmo quando tais personagens e as situações por elas vividas expõem situações absolutamente insólitas e, freqüentemente, risíveis, que podem remeter à reflexão de Benjamin, ao tratar do drama barroco e da transformação ou perda aí sentida da dimensão transcendental da existência, reduzida, numa experiência carnavalizada, aos seus limites e mistérios humanos, tantas vezes ridículos em seu desamparo. Estabelecendo uma comparação entre as idéias de “jogo” e de “luto” para o classicismo, para o barroco e para o romantismo, e após referência ao “impulso lúdico” teorizado por Schiller, Benjamin afirma:

Elas [as obras] podem ser lúdicas, quando, em face de uma preocupação intensa com o absoluto, a própria vida perdeu sua seriedade última. Foi o que ocorreu com o Barroco e com o romantismo, ainda que de formas distintas. Nos dois casos, essa preocupação tinha de encontrar sua expressão nas formas e nos temas da arte secular. Ela acentuava ostensivamente o momento lúdico do drama, e só permitia à transcendência dizer sua última palavra na camuflagem mundana do espetáculo dentro do espetáculo. [...] Aquela intencionalidade, que segundo Goethe é inerente a cada obra de arte, dispersa o elemento *Trauer*, luto, no drama romântico ideal de Calderón. O deus do teatro novo é o artifício. (BENJAMIN, 1984, p. 105)

É exatamente sobre esta idéia de artifício – que relativiza tanto a dramaticidade da vida quanto o poder mimético da obra literária – que é construída esta narrativa de Mário Cláudio. Não será por acaso que o Camilo criança que aparece no primeiro capítulo tem como principal companhia e diversão um pequeno teatro de fantoches, cujas personagens antecipam e reproduzem os acontecimentos vividos pelas personagens vivas: “Dona Balbina lembraria por essa altura, ‘Devemos aceitar o nosso destino’. O destino mostrava-se inseparável do futuro dos bonecos, companheiros a que me habituara [...]”. (CLÁUDIO, 2006, p. 19). E, após descrever cada um dos fantoches, pergunta-se o menino: “Que traria a sorte a tão estranha sociedade?, que lágrimas entre eles não chorariam?, e após a morte de meu pai quem viria disciplinar os moradores do tal armário?” (CLÁUDIO, 2006, p. 19). Não estaria aí, mais uma vez, a idéia barroca, e lúdica, “do teatro dentro do teatro”, do caráter

de representação e aparência que move os percursos humanos, e que apenas desta forma podem ser apreendidos?

No entanto, talvez mais ainda do que na forma de construção da narrativa, nos seus temas, nas suas “pistas” (como os fantoches), a configuração barroca que buscamos esteja visível na própria linguagem do texto, nos artifícios verbais de que se vale Mário Cláudio, nas suas frases e parágrafos longos – “serpentinhas de prosa” -, em sua sintaxe tantas vezes em ordem indireta, nos excessos de detalhes descritivos, nos procedimentos metafóricos, no léxico repleto de preciosismos, no tratamento peculiar dado à palavra (como em Vieira). Retomemos, como breve exemplo, o trecho da carta do pai de Camilo, referida acima: podemos aí reparar, nas várias acepções para o adjetivo “broca”, uma espécie de fruição do próprio som das palavras, para além de suas potencialidades significativas. É o significante que parece, antes de tudo, se impor, intensificado pela repetição do “e” – “e alavanca, e furador, e patranha” -, este “e” que já parece se transformar numa marca da escrita de Mário Cláudio, dilatando, por às vezes longos acréscimos, a dimensão da frase. Observamos, também, no mesmo trecho expressões preciosistas, como “detecta-se uma que chaga do espírito, sempre aberta, ardendo na impaciência de contaminar quem dela se acerque.” Ou: “Confiro à sua imaginação que desde já se me antolha riquíssima...”. A oração intercalada - “que se me antolha riquíssima” - cortando a objetividade do voto expresso, o verbo antolhar, de uso pouco corrente, o superlativo, tudo remete à idéia de **extremosidade** definida por Maravall, e tudo convida a uma leitura que se configura como espaço de prazer e de entrega lúdica a uma proposta que se quer distante da objetividade e da informação, ressaltando o caráter gratuito e, por isso mesmo, transformador da palavra poética. Caberiam aqui, talvez, algumas palavras de Barthes sobre o livro *Escrito a dançar*, de Severo Sarduy:

Um livro vem recordar-nos que, para além dos casos de comunicação transitiva ou moral [...], há um prazer da linguagem, do mesmo tecido, da mesma seda que o prazer erótico, e que esse prazer da linguagem é a sua verdade. [...] Este barroco [...], na medida em que manifesta a ubiquidade do significante, presente a todos os níveis do texto, e não, como se diz correntemente, apenas à sua superfície, modifica a própria identidade daquilo a chamamos uma narrativa, sem que o prazer do conto jamais se perca. (BARTHES, 1987, p. 209/210)

## Conclusão

Resta lembrar, talvez desnecessariamente, que, para além desta camada inicial, deste contato com a seda do texto, toda uma concepção de mundo, uma ideologia e uma filosofia se embutem nos interstícios das linhas, entrelinhas, serpentinhas dessa prosa barroca. Alguns dos aspectos dessa concepção tentamos esboçar acima: muitos outros ficam por dizer, mas se mantêm latentes a qualquer leitura, sobretudo às feitas com a atenção e a minúcia que o texto de Mário Cláudio solicita de seus leitores.

## Referências Bibliográficas

- [1] BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- [2] BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- [3] CLÁUDIO, Mário. *Camilo Broca*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- [4] MARAVALL, José António. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

[5] SARAIVA, António José. *O discurso engenhoso – estudos sobre Vieira e outros autores barrocos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

---

## **Autora**

<sup>1</sup> **Dalva Calvão, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>**

Universidade Federal Fluminense (UFF)  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas  
E-mail: dalvacalvao@terra.com.br