


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

CILA MARIA JARDIM

A FUNÇÃO DO MELODRAMA EM ALGUNS CONTOS QUEIROZIANOS

ARARAQUARA - SP
2008

CILA MARIA JARDIM

A FUNÇÃO DO MELODRAMA EM ALGUNS CONTOS QUEIROZIANOS

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga
Marchezan

**ARARAQUARA - SP
2008**

Jardim, Cila Maria
A função do melodrama em alguns contos queirozianos/
Cila Maria Jardim. – Araraquara
150f.

Tese – Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras –
Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

1.Eça de Queiroz 2.Contos 3. Melodrama I. Cila Maria
Jardim II. A função do melodrama em alguns contos
queirozianos.

CILA MARIA JARDIM

A FUNÇÃO DO MELODRAMA NOS CONTOS QUEIROZIANOS

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Data de aprovação: 25/08/2008

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan (Unesp – Campus de Araraquara)

Membros Titulares:

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta (Unesp - Campus de São José do Rio Preto)

Prof. Dr. Paulo Elias Franchetti (Unicamp)

Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti (Unesp – Campus de Araraquara)

Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi (Unesp – Campus de Araraquara)

Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

A Deus,

Aos meus Pais e minhas irmãs,

Ao meu Rodrigo, porque um “valor mais alto se alevanta”,

Ao Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, pelo diálogo constante, assegurando os passos deste estudo; pela seriedade, presteza e atenção diante da dúvida e, finalmente, pela generosidade em me orientar durante tantos anos.

[...] Quando há dias, no terraço de Savran, ao anoitecer, te queixavas que eu contemplasse as estrelas estando tão perto dos teus olhos, e espreitasse o adormecer das colinas junto ao calor dos teus ombros – não sabias, nem eu te soube então explicar, que essa contemplação era ainda um modo novo de te adorar, porque realmente estava admirando, nas coisas, a beleza inesperada que tu sobre elas derramas. (QUEIROZ, 2001, p.34)

A função do melodrama em alguns contos queirozianos

Eça de Queiroz é o autor mais representativo do realismo em Portugal no século XIX. Sua produção é composta de vários textos ficcionais e não-ficcionais, mas são os seus romances que lhe dão maior popularidade. No entanto, a qualidade da originalidade, assim como a sintonia com o momento histórico e estético no qual está inserido, permite observar outros textos com maior atenção.

Dentre esses textos, este estudo focaliza os contos, textos literários breves cuja diegese está em harmonia absoluta com a composição narrativa para surtir o efeito de coerência e sedução junto ao leitor. Nesse sentido, brevidade, densidade dramática e linguagem sedutora são recursos importantes que Eça utiliza com competência em seus contos.

A leitura deles revela que o tema amoroso é recorrente em quatro desses contos, entre os doze publicados na primeira edição, datada de 1902, além de mais um título de publicação póstuma. Neles, observa-se que o amor é operacionalizado em motivos próprios do espetáculo melodramático, conforme o expediente do teatro praticado nos palcos franceses e portugueses oitocentistas. A hipótese deste estudo toma essas idéias e sobre elas se desenvolve: examinar a adesão na narrativa breve dos modelos e comportamentos do melodrama em cinco títulos: “Singularidades de uma rapariga loura”, “Um poeta lírico”, “No moinho”, “José Matias” e “Um dia de chuva”. Constata-se, então, que as narrativas se servem de um enredo e percurso melodramático, valorizando mais ou menos certos aspectos ou tendências melodramáticas, tanto na forma quanto no conteúdo, envolvendo o leitor e monitorando suas emoções, com uma preocupação moralizante e didática.

Palavras-chave: Literatura portuguesa. Eça de Queiroz. Conto. Melodrama. Amor. Drama. Impressionismo. Século XIX.

The function of the melodrama in some queirozian short stories

Eça de Queiroz is the most representative author of the Realism in Portugal in the 19th century. His production consists of several fictional and non-fictional texts, but it is his novels that confer the most popularity on him. However, the quality of originality, as well as of being tuned in to the historical and aesthetic moment to which he belongs, allow us to observe other texts with closer attention.

Among these texts, this study focuses on the short stories, literary short texts whose diegesis is in absolute harmony with the narrative composition in order to foster the effect of coherence and seduction before the reader. Thus, brevity, dramatic density and seductive language are important resources which Eça competently employs in his short stories.

Their reading reveals that the love theme is recurrent in four of these short stories, among the twelve published in the first edition, dated 1902, besides another title of posthumous publication. In them one observes that love is operationalised in motifs which are characteristic of the melodramatic spectacle, in accordance with the expedient of the theatre practised in the nineteenth-century French and Portuguese stages. The hypothesis of this study takes these ideas and develops from them: examining the adherence, in the short narrative, to the models and behaviour of the melodrama in five titles: “Singularidades de uma rapariga loura”, “Um poeta lírico”, “No moinho”, “José Matias” and “Um dia de chuva”. One notices, then, that the narratives make use of a melodramatic plot and course, thus valuing more or less certain melodramatic aspects or tendencies, in both form and content, involving the reader and monitoring their emotions, with a moralising and didactic concern.

Keywords: Portuguese literature, Eça de Queiroz, short stories, melodrama, love, drama. Impressionism. 19th century.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O APRENDIZADO DE EÇA DE QUEIROZ COM O TEATRO	17
1.1 Os pareceres de Eça de Queiroz sobre o teatro português	26
2 O MELODRAMA	31
2.1 Histórico	31
2.2 Teóricos do melodrama	34
3 OS CONTOS DE EÇA DE QUEIROZ	45
3.1 Localização literária	48
3.2 Fortuna crítica	57
3.3 O <i>corpus</i> e a metodologia	59
3.4 Teorias sobre o conto	61
3.5. Estudos críticos da obra queiroziana	68
4 ANÁLISES E CONSIDERAÇÕES	72
4.1 “Singularidades de uma rapariga loira”: o melodrama do amor	72
4.2 “Um poeta lírico” e o amor não compreendido	89
4.3 “No moinho” e uma história interrompida	100
4.4 “José Matias”, um amor impossível	115
4.5 “Um dia de chuva”	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
REFERÊNCIAS	143
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	148

INTRODUÇÃO

[...] A minha impressão é que *vous sortez um très grand personnage*. Homem de ciência, você, amigo, era, ainda não há muito tempo, um simples amador, um diletante em artes e letras. Com os contos, sobretudo depois da *Pesca do salmão*, da carta ao Ramalho sobre a Holanda, você deixou de ser um amador e passou a ser um escritor. (QUEIROZ, 1961, p. 99)¹

A recorrência do tema amoroso na Literatura é indiscutível. Desde os primeiros registros literários até a contemporaneidade, o amor comparece como elemento comum em períodos que possuem comportamentos diferentes entre si. Isso quer dizer que, por mais variadas e distantes que sejam, as estéticas não desprezam o sentimento amoroso, mesmo que tomado em ângulos diversos, constituindo uma literatura imensa cujo tema central é o amor.

Tradicionalmente, considera-se a escola romântica como a que levou tal sentimento às últimas dimensões (as razões dessa ocorrência não cabem aqui discutir). Determinada produção desse período faz do amor causa da vida ou da morte, da felicidade ou do infortúnio aparente, já que o romântico entende a morte como meio de purificação.

Esse universo propagado obtém sucesso junto ao público leitor. No entanto, para alguns escritores contemporâneos do século XIX, o mundo romântico é uma ilusão “debilizadora” dos seres que os levam a situações irreais. É por essa perspectiva que a Geração de 70 portuguesa vê o Romantismo e por isso o combate. Eça de Queiroz, nas Conferências Democráticas do Cassino Lisbonense, proclama a necessidade de novos rumos na Literatura: a estética romântica perdera sua validade. Segundo ele, era preciso uma literatura sintonizada com as circunstâncias vividas.

Eça de Queiroz torna-se, assim, o nome exponencial da prosa realista portuguesa, embora possa ser verificada na sua produção, segundo estudiosos e pesquisadores, um momento primeiro ainda com alguns vínculos românticos, principalmente no que se refere ao clima misterioso criado nas narrativas dessa fase. Porém, na sua fase dita “realista” enfatiza o caráter danoso que o amor possui, tal como outros comportamentos românticos plasmados na narrativa. Como afirma o

¹ Carta ao Conde de Ficalho, escrita em 1886, conforme Referências.

próprio escritor, seu objetivo era compor o painel da sociedade portuguesa e nele não desprezou a possibilidade de criticar os valores românticos, conforme enuncia na sua conferência do Cassino Lisbonense: a arte deve viver das idéias, e não dos sentimentos. (QUEIROZ, 2000, p. 25)

Se Eça desenvolveu essa idéia nos romances, estendeu-a também aos contos. Sua produção contista é composta por publicações póstumas e semipóstumas. Reunidos pela primeira vez em 1902, com a publicação a cargo de Luís de Magalhães, os contos ganham edição crítica em junho de 2003, apoiadas no espólio depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa que, juntamente com a Imprensa Nacional – Casa da Moeda, são responsáveis pela edição e publicação.

Realizadas as leituras dos contos, observam-se neles certas recorrências. Uma delas é o combate a determinados temas e posturas românticas, como o amor inquestionável, a leitura de obras que induzem ao sonho e à ilusão, conforme prega a visão realista. Junto a estes, desponta a presença do sentimento amoroso, quer na sua forma mais intensa, que na sua forma manifestada apenas pela admiração. Nota-se que, nas narrativas cujo núcleo é o amor e/ou seus desdobramentos, ocorre a ironia mais ou menos velada: são apresentadas as conseqüências morais e emocionais (quando não as físicas) daqueles que vivenciam tal sentimento. Para isso, o autor português se serve da modalidade teatral amplamente desenvolvida no período romântico: o melodrama. Ironicamente – marca de sua produção –, Eça se utiliza de uma espécie muito apreciada no Romantismo e a operacionaliza de forma tal que evidencia os prejuízos morais e outros infortúnios daqueles que amam.

De acordo com a leitura realizada da edição organizada e estabelecida por Beatriz Berrini (2000) e da edição crítica *Contos II*, os títulos eleitos para objeto de estudo e que, portanto, constituem o *corpus* desta pesquisa são:

- “Singularidades de uma rapariga loura”;
- “Um poeta lírico”;
- “No moinho”;
- “José Matias”;
- “Um dia de chuva”.

As leituras desses contos permitem observar que a temática amorosa é nuclear para o desenvolvimento da narrativa. Em “Singularidades de uma rapariga loura”, Macário é fortemente atraído por Luísa; “No moinho” traz à tona a intensa atração de Maria da Piedade por Adrião, assim como em “Um poeta lírico” o amor

que Korriscosso nutre por Fanny é responsável pelas composições poéticas que ele realiza e faz dele um poeta lírico. Também em “José Matias” há a ocorrência do amor platônico, porque José Matias assim deseja, irrealizável. “Um dia de chuva” comporta a história bem sucedida de José Ernesto e Maria Joana, por quem se interessa à medida em que esta vai, aos poucos e pelas falas de outras personagens, surgindo na narrativa, em meio a dias chuvosos. Em todas essas narrativas breves, constata-se a recorrência de certas etapas e elementos próprios do melodrama. Como se sabe, este alcançou grande repercussão no século XIX, mas seu alcance vai além desse período. Philippe Rouyer (1987, p. 98) afirma que essa modalidade é a forma teatral da pós-modernidade, veiculado nas telas de tevê e de cinema.

Tendo em vista a viabilização da proposta desta pesquisa, efetivou-se uma investigação sobre a estrutura do melodrama, bem como suas principais manifestações e estudos a seu respeito. Para isso, foram realizadas leituras de diferentes fontes, não apenas de ordem crítica, mas também informativa.

Observa-se que desde as suas primeiras aparições com Pixérécourt (THOMASSEAU, 2005), considerado o pai do gênero, o melodrama não perde de vista o princípio da moralidade, da virtude triunfante. Com esse intuito, utiliza todos os recursos visuais (e mesmo sonoros, na sua origem), tornando as cenas ricas na sua ambientação; daí o cuidado com a descrição espacial. É preciso envolver e impressionar a platéia, avultar sentimentos para que ela esteja sintonizada e de acordo com a moral que se pretende estabelecer. Diante disso, pode-se dizer que o melodrama tem pilares já na *Arte poética* de Aristóteles: a ação apresentada deve despertar na platéia algum tipo de reação, e é isso que pretende o melodrama. A intenção didática se faz presente também nos contos selecionados: Eça quer corrigir pela evidência conjugada ao proveito da adesão emocional o que considera um equívoco. Para sua geração, a produção voltada para histórias calcadas na ilusão ou em sentimentalismos geram fantasias distantes da realidade, o que leva o leitor e, por extensão, a sociedade, a uma condição alienada e sonhadora. Essas preocupações são verificadas: Macário, de “Singularidades de uma rapariga loura”, sacrifica sua felicidade amorosa em nome da honestidade, caráter herdado da sua família (Luísa, por quem ele se apaixona, é flagrada roubando um anel na joalheria). Também em “No moinho” observa-se a punição a quem ousa romper com a virtude. Maria da Piedade cai em desabono moral ao deixar filhos e marido doentes em nome das leituras românticas e da paixão por Adrião.

Em “José Matias” e “Um poeta lírico” essa vertente – a da moralidade – se opera de maneira diversificada. No primeiro, assiste-se a história de um homem que mantém, no mínimo, grande admiração por Elisa Miranda. Casada, parece corresponder aos olhares insistentes de José Matias. Quando o aparente obstáculo que impede a união do casal (como é freqüente no melodrama) – o fato de ela ser casada – é removido, pois Elisa enviúva, José Matias não se aproxima; ao contrário, distancia-se enormemente. O infortúnio cumpre-se ao extremo: José Matias falece, sem efetivar seu relacionamento amoroso, ainda que platônico. Portanto, há um drama amoroso, mas resolvido apenas pelos olhares, numa espécie de voyeurismo.

Também à distância, embora fisicamente próximo, a personagem Korriscosso de “Um poeta lírico” ama. Ele, homem sensível a toda natureza de manifestação, não tem seu amor correspondido por Fanny, que ama um soldado rude e grosseiro. Korriscosso sente-se mergulhado em profunda tristeza, pois sua amada não compreende os poemas feitos para ela, escritos em grego, língua desconhecida por ela. Assim, o “amador” vive seu infortúnio: apesar de próximo ao ser amado, depara-se com sua incompreensão. Como se observa, em nenhum dos contos é visualizado o final feliz e, de fato, segundo Huppés (2000, p.38), o final feliz não é um comportamento normal no melodrama quando a temática focalizada é a da felicidade sentimental. Esse fato é previsto no cânone melodramático. Nele, o amor é relegado a segundo plano diante da honra e por isso conhece a renúncia e o sacrifício, ainda podendo levar à morte de um dos protagonistas, como pode ser constatado em “José Matias”.

Outro comportamento dos textos melodramáticos apontado por Brooks (1974, p.352) é o caráter hiperbólico de uma situação. Nas suas palavras, o melodrama é a “retórica do excesso”: a vivência e os comportamentos das personagens são extremadas, quer no que se refere à questão amorosa, quer no desenho de seu perfil que antecede a cena de maior intensidade que busca recuperar a virtude. Nesse sentido, Macário obedece fielmente aos preceitos da honestidade familiar, mas não questiona o comportamento de Luísa até o momento flagrante final; Maria da Piedade é a mulher assexuada que vive para seus familiares doentes antes de conhecer a paixão desencadeada pelo primo visitante; José Matias ama em silêncio e à distância, fato que o desequilibra; Korriscosso vive em estado depressivo por não ser compreendido por sua Fanny, mas quer estar perto dela. Essa condição parece estar vinculada a uma certa premissa impressionista,

apontada por Hauser (1995, p.914): a de reter o momento fugaz, de viver no momento e ser absorvido por ele, o que promove uma poética de estados de alma. Segundo o crítico, o impressionismo foi o estilo predominante na Europa e se estendeu a todo tipo de Literatura. Na prosa, as personagens têm descritas suas disposições e tendências espirituais. De fato, sabe-se da “formação” e da “vivência” e, portanto, das tendências das personagens nos títulos focalizados, por meio de um diálogo entre passado e presente. Por isso, a expectativa da impotência e da desesperança diante da virtude ameaçada das personagens pelo amor se confirma, para depois se ver restituída, como em “Singularidades de uma rapariga loira”.

A questão da virtude recomposta remete a outro elemento estrutural do melodrama: o julgamento face à peripécia ocorrida na narrativa. Quando ocorre o desequilíbrio da virtude, a personagem responsável será julgada e será punida, num claro comportamento que tem em vista a moralidade. Assim acontece com Luísa, de “Singularidades de uma rapariga loura” e Maria da Piedade de “No moinho”, mas não com “José Matias” e “Um poeta lírico”. Nesses últimos, a punição não ocorre, pois não há um julgamento moral, mas apenas a constatação da situação decadente à qual o amor conduziu.

Apesar do gênero melodramático ter recebido críticas de toda ordem, desde a linguagem pouco trabalhada até a superficialidade da intriga (fatores que, entre outros, justificam o sucesso junto ao público) e mesmo críticos como Hauser (1995, p.702) o compreendam como uma “tragédia popularizada” ou “corrompida”, não se pode negar que o princípio aristotélico da arte se cumpre: com o drama, e com a possível identificação do público com as personagens, vêm à tona sentimentos de compaixão, e então ocorre a expurgação deles e absorção de uma máxima moral. Ainda que diferente do refinado gosto clássico, o melodrama, nas palavras do mesmo Hauser (1995, p.702), “é tudo, menos uma arte espontânea e ingênua”.

Se o melodrama é o oposto do teatro clássico e sua proposta é “tomar os assuntos da sociedade contemporânea e colocar em cena o povo e a vida ordinária” (FACHIN, 1992, p.223), Eça toma por empréstimo essa modalidade para “encenar” a sociedade na qual estava inserido e, a partir de então, evidenciar o desgaste e desequilíbrio aos quais as pessoas são expostas ao incorporarem os valores românticos. Mais do que isso, esses valores não convinham, não acrescentavam. Eça de Queiroz vai ao ponto caro romântico: o sentimentalismo. Ironicamente, serve-se de uma espécie teatral romântica por excelência para criticar o próprio

Romantismo pelas vias do sentimento amoroso. Portanto, o amor sustenta a ironia presente no melodrama.

Tal hipótese adveio dos estudos efetuados na dissertação de Mestrado. Nela, foi estudada a configuração do amor em dois contos específicos, “Singularidades de uma rapariga loira” e “No moinho” e, a partir de então, examinou-se a ocorrência regular de certos pressupostos típicos do melodrama também em outros títulos acima referidos. Portanto, a proposta desta pesquisa dá continuidade ao estudo anterior: a tese deste trabalho propõe a utilização do modelo melodramático pelo escritor Eça de Queiroz como forma de enfatizar a proposta da estética realista.

Em suma, os estudos realizados para a investigação da tese proposta sobre a qual se debruça este trabalho se compõem da seguinte forma:

- recepção e posicionamento de Eça de Queiroz e sua geração diante do teatro português;
- histórico do melodrama enquanto forma teatral;
- estrutura melodramática; tradição e atualização da forma;
- busca de fortuna crítica sobre o melodrama;
- produção contista queiroziana (publicações e edições);
- pesquisa de fortuna crítica sobre os contos queirozianos;
- análise das estruturas dos contos;
- conclusão.

Para a realização deste estudo e examinar a ocorrência e a adesão à estrutura melodramática e, conseqüentemente, os efeitos e os sentidos gerados por ela, são convocadas metodologias de análise textual apropriadas, notadamente os conceitos da narratologia e, por empréstimo – a fim de corroborar as análises –, os da semiótica. Ao eleger esses meios de análise literária não se pretende inventariar conceitos teóricos próprios dos estudos literários, mas se servir de meios eficientes que permitam perceber a construção da literariedade da narrativa, especialmente, para este estudo, a da narrativa breve produzida por Eça de Queiroz.

Vale dizer que a grafia do sobrenome do autor adotada neste trabalho segue a mesma utilizada pelo autor (e, por conseguinte, pela Fundação Eça de Queiroz), salvo os casos de títulos de obras.

1 O APRENDIZADO DE EÇA DE QUEIROZ COM O TEATRO

Ao examinar a aproximação dos contos queirozianos do espetáculo melodramático é importante compreender qual conhecimento o escritor português possui dessa modalidade teatral e, assim, examinar a sua presença na produção contista, especialmente nos títulos cujo tema norteante é o amoroso.

Diplomata, Eça de Queiroz é transferido para o consulado de Newcastle em novembro de 1874, onde se familiariza com a língua e cultura inglesa. Lá, mantém contato com Ramalho Ortigão (amigos desde o tempo em que estudaram juntos na Universidade de Coimbra) por meio de cartas, pelas quais se conhecem as impressões negativas de Eça sobre Newcastle. Embora a cidade tivesse crescido populacionalmente, o que retém a atenção do escritor é o aspecto acinzentado da cidade (exportadora de carvão) e a vida dos trabalhadores. Culturalmente, o lugar não o interessa. Também em carta a Ramalho, datada de abril de 1878, queixa-se:

[...] neste degredo, faltam-me todas as condições da excitação intelectual. Há um ano que não converso. O mundo inteligente aparece-me apenas como uma coisa confusa e enevoada, através da prosa dos jornais de Londres. (QUEIROZ, 2000, p.885).

Cansado desse lugar, pede transferência para Bristol em 1879, onde vive dias intelectualmente mais interessantes, como atesta sua carta a Mariano Pina, datada de 1885 (QUEIROZ, 2000, p.912). Além da atividade diplomática, Eça continua sua produção literária na Inglaterra: em Newcastle-on-Tyne conclui *O primo Basílio*, e em Bristol, *A capital*. Depois de lá, serve o consulado de Paris a partir de outubro de 1888 até a sua morte, em 1900. Essa é uma cidade que lhe agrada muito, como se pode constatar na carta ao autor de *Portugal Contemporâneo*, datada de agosto de 1888, dois meses antes da instalação do autor na cidade:

Paris, como sabes, também tem sido o meu sonho. Os motivos que me fazem desejar Paris são tão compreensíveis que nem a eles aludo. Os motivos que o governo teria em me mandar para Paris são também óbvios. O pouco que eu valho poderia ser de alguma utilidade para o País, estando eu em Paris; em Bristol é que lhe não sou de utilidade nenhuma porque carimbar manifestos de carvão tanto o pode fazer um garçon de bureau como eu. Em Paris as

minhas relações imediatas de literatura e de imprensa não seriam talvez de pequena valia. (QUEIROZ, 1988, p.692)

Eça de Queiroz entusiasma-se com a vida cultural que Paris pode proporcionar-lhe, ao contrário de Havana, a qual se refere, em 1873, como um “depósito de tabaco” (QUEIROZ, 1988, p.246). Na capital francesa, o agora casal Eça de Queiroz e Emília de Castro Pamplona possui uma vida calma, o que o escritor chama de *petit bourgeois retiré* (conforme sua *Correspondência*), recebendo alguns amigos brasileiros (Eduardo Prado, Paulo Prado e Domício da Gama) e tantos outros portugueses. Esse “afastamento” da sociedade – o que pode levar a pensar numa certa “alienação” da realidade do país em que vive ou do seu país –, é apenas aparente. Eça mantém-se atualizado dos acontecimentos em Portugal por meio das correspondências com seus amigos, recebendo deles folhetins e reportagens. Ramalho Ortigão é o correspondente mais assíduo, enviando-lhe longas cartas e números d’*As Farpas*. Daí a importância dessa documentação epistolar: por meio dela, o autor mantém-se atualizado sobre os acontecimentos portugueses e, a partir deles, tira suas conclusões. Mas, se Eça recebe informações **de** Portugal (se bem que visita o país nas férias) também envia informações **para** ele sobre a realidade francesa, escrevendo crônicas para jornais e revistas (*Revista de Portugal* e *Revista Moderna*) e também em periódico brasileiro (*Gazeta de Notícias*). Nesses textos, trata de questões atuais, como o anarquismo, a expansão colonial francesa, o caso Dreyfus, etc, o que anula a idéia de que Eça não se interessa pelo contexto social do local onde reside.

Mais evidente que o acompanhamento dos acontecimentos histórico-sociais é o interesse pelo ambiente cultural que Paris oferece. No seu ensaio “O francesismo”, publicado postumamente em 1912 e incluído nas “Últimas Páginas” (escrito, provavelmente entre 1877 e 1878, de acordo com Medina, 1972), Eça afirma que cresceram em meio à cultura francesa, desde bebê, incluindo seus estudos na Universidade de Coimbra. De fato, a cultura francesa não lhe causa estranhamento: além do idioma pelo qual transita com familiaridade (as cartas trocadas com os filhos, quando estão em férias ou quando está em viagem a serviço do consulado, são escritas em francês), Eça conhecia os romances franceses, dos quais é leitor. Se por um lado diz no artigo mencionado que Portugal é quase uma “tradução” da França (fala sua essa ouvida também na personagem Fradique

Mendes) – pois os lusitanos procuram seguir o modo de pensar e agir dos franceses –, por outro constata-se a satisfação de trabalhar e morar na França e, ainda, a admiração pela literatura francesa.

Se Eça conhece tão bem a literatura francesa, é bem possível que tenha conhecido o teatro praticado nos palcos franceses do período, e comparado àquele desenvolvido em Portugal. Na França, a partir da segunda metade do século, os melodramas começam a perder o fôlego. Aqueles tidos como “melodramas clássicos”, cujo maior representante é Pixérécourt, sofrem intervenções, resultando em quatro tipos: o militar, o de costumes e naturalista, de aventuras e exploração e o policial e judiciário. Com o passar do tempo, esses dramas não se alteram, tornando-se desinteressantes, distantes, a princípio, das renovações vistas nos romances. Assiste-se, então, a peças de técnicas e temas tradicionais, já que nas narrativas as inovações são claras. Zola, em seu texto *O naturalismo no teatro*, datado de 1881, trata da situação do drama francês (chega a sublinhar que há duas literaturas paralelas e diferentes: a teatral e a do romance), apontando a decadência do teatro romântico e propondo a exibição da realidade nos palcos, a partir da observação:

[...] Parte-se deste ponto: a natureza basta; é necessário aceitá-la tal como ela é, sem modificá-la e sem nada cortar-lhe; ela é bastante bela, bastante grande para trazer consigo um começo, um meio e um fim. Em lugar de imaginar uma aventura, de complicá-la, de dispor lances teatrais que, de cena em cena, a conduzem a uma conclusão final, torna-se simplesmente na vida a história de um ser ou de um grupo de seres, cujos atos são registrados fielmente. (ZOLA, 1982, p.92).

Para Zola, o Romantismo teve o mérito de romper com o teatro clássico e propor o espírito inovador também nas letras, tanto no romance como no teatro. Mas tal como acontece com o período anterior, o movimento não apresenta nenhuma inovação significativa após a sua “eclosão”, utilizando os mesmos procedimentos, o que o leva ao envelhecimento e à acolhida de um novo momento com outros referenciais de criação: “não julgo, observo”, afirma Zola (1982, p.102), princípio naturalista esse que deve nortear também a arte dramática, estagnada na época, segundo ao autor. Condena, então, os enredos dramáticos distanciados da verdade, daquilo que é possível constatar na realidade dos costumes, o que leva a um artificialismo de situações:

Espero que nos libertem das personagens fictícias, destes símbolos convencionais da virtude e do vício que não tem nenhum valor como documentos humanos. [...] Espero que não haja mais escamoteação de nenhuma espécie, toques de varinha mágica, mudando de um minuto a outro as coisas e os seres. Espero que não nos contem mais histórias inaceitáveis, que não prejudiquem mais observações justas com incidentes romanescos [...]. (ZOLA, 1982, p.122-3).

Essa situação teatral é conhecida por Eça. Embora sua correspondência revele que sua vida em Paris é reservada, num dos seus artigos dos *Ecoss de Paris*, publicado em 13 e 14 de Janeiro de 1894, na *Gazeta de Notícias*, ele mostra-se entusiasmado com a representação da *Antígona* de Sófocles, no Teatro Francês em Paris, em 21 de Novembro de 1893. Esse texto permite concluir, então, que o autor acompanha, ao menos de longe, as apresentações de palco. E mais: se aprecia a tragédia encenada, nada diz sobre outros tipos de apresentações, como se essas não merecessem sua atenção e mesmo predileção.

No entender de Barata (1993-1994), o autor manteve-se informado sobre o teatro português por meio de almanaques. Essas publicações serviam de “sinalizadores” da produção teatral e, normalmente, reproduzem, com pequenas alterações, as produções francesas. De fato, Buescu (1997, p.314) sublinha que Portugal conhece o melodrama pelas vias francesas, com traduções dos dramas negros de Baculard d’Arnaud e dos dramas de Pixérécourt, além dos de Diderot e Beaumarchais. A autora afirma que muitos autores cultivam o gênero em Portugal, e elenca os mais significativos e suas respectivas peças. Daí a manifestação do escritor português no já citado texto “O francesismo” (MEDINA, 1972) em que observa a “cópia” da cultura estrangeira, em especial a francesa, em Portugal. As ocorrências desse “estrangeirismo” são constatadas em vários setores, como alimentação, vestuário, linguagem, política e também na arte, especialmente nos romances. Seguem-se, “como patos” escreve Eça (2000b, p.301), os passos de Zola, mesmo que isso leve a uma implicação moral, como, exemplifica o autor, o caso do escritor que, na França, descreve cenas íntimas entre os pais. Para Antero de Quental, isso seria repetido pelos jovens poetas portugueses, o que, de fato, ocorre.

O texto faz menção, de forma breve, aos palcos. Segundo Eça, logo quando chega a Portugal vê o cartaz anunciando a representação de “cançonetas

francesas no Casino, a brilhante Mme. Blanche, e a incomparável Blanchisseuse” (QUEIROZ, 2000b, p.298). Conclui, então que “nem nos palcos, nem nos armazéns, nem nas cozinhas, em parte alguma restava nada de Portugal.” (QUEIROZ, 2000b, p.298). Essa invasão do viver francês conjugada com a aceitação e adesão pela sociedade portuguesa faz com que a originalidade do povo português seja diluída, mesclando-se com princípios e criações de outros povos. O olhar de Eça é de um diplomata e de um intelectual que, visualizando à distância, enxerga com maior nitidez o processo social lusitano. É necessário considerar também a época da produção dessas reflexões “bioliterárias”, como aponta Berrini (2000b, p.291): Eça já conhecera o realismo (advindo, aliás, da França, como ele mesmo afirma) e aponta a sua decadência. Portanto, trata-se de um homem experiente, quer profissionalmente, quer literariamente, o que anula os riscos de um deslumbramento juvenil.

A perda da originalidade levantada anteriormente não é uma questão nova para a época e mesmo a problemática do teatro nacional português já era conhecida desde os tempos neoclássicos. Os árcades portugueses discutem vários aspectos do universo das letras, entre eles a restauração do teatro português, porque acreditam que ele está fortemente influenciado pelo teatro espanhol e italiano (CARREIRA, 1988). Assim, textos de natureza teórica tratam da comédia, da tragédia ou do drama de modo geral. O denominador comum entre eles é a conclusão de que o teatro é um meio de instrução, idéia essa plasmada nos textos encenados, quer sejam originais, quer sejam traduções. Assiste-se, então, a um grande interesse pelo teatro, tanto que poucos anos após a destruição de Lisboa pelo terremoto de 1755, duas salas são reconstruídas. Diante da grande adesão popular ao teatro, o governo português cria a Mesa Censória em 1768 como “regulador” daquilo que poderá ser visto nos palcos. Esse órgão de censura evolui, em 1795, para o Santo Ofício da Inquisição.

Examinando os títulos das peças autorizadas e impressas no período da rigorosa censura, verifica-se a primazia de comédias e óperas traduzidas ou adaptadas, na maioria das vezes. Enquanto a Europa conhece uma nova visão de mundo, Portugal, graças à censura estabelecida, não permite que seja veiculado nos palcos qualquer subsídio para essa transformação.

É em 1836 que o teatro português ganha novo fôlego: Almeida Garrett é encarregado de preparar um planejamento para o Teatro Nacional, plano esse que

compreende a formação de atores e a premiação de peças. A meta é que haja o “aperfeiçoamento da nação portuguesa” (GARRETT, 1836 apud REBELLO, 1978, p.13), objetivo justificado pelo contexto de reconstrução nacional da época. Assim, predominam os dramas históricos, que mais tarde são substituídos pelos dramas e comédias da “atualidade”, isto é, com a apresentação de costumes contemporâneos. O passado, acredita-se, cede espaço ao considerado atual. No entanto, para Rebello (1978, p.18), trata-se apenas de uma variante do melodrama histórico.

Interessa observar que o mesmo Almeida Garrett, no romance *Viagens na minha terra*, avalia a dramaturgia portuguesa da época. Sem nomeá-lo, ataca o melodrama por considerar essa forma teatral um espetáculo cansativo e repetitivo, e nem sempre compreensível. O fragmento é o seguinte:

É o destempero original de um drama *plusquam* romântico, laureado das imarcescíveis palmas do conservatório para o abrimento das nossas bocas! Lá de longe aplaude-o a gente com furor, e esquece-se que fumou todo o primeiro ato cá fora, que dormiu no segundo, e conversou nos outros, até a cena da xácara, do subterrâneo, do cemitério, ou quejanda; em que a dama, soltos os cabelos e em penteador branco, endoidece com rigor, - o galã, passando a mão pela testa, tira do profundo tórax três ahs! do estilo, e promete matar seu próprio pai que lhe apareça, - o centro perde o centro da gravidade, o barbas arrepele as barbas... e maldição, maldição, inferno!... ‘Ah mulher indigna, tu não sabes que neste peito há um coração, que neste coração saem umas artérias, destas artérias umas veias – e que nestas veias correm sangue... sangue, sangue! Eu quero sangue, porque tenho sede e é de sangue... Ah! Pois tu cuidavas? Ajoelha mulher, que te quero matar... esquarterar, chacinar’ – e a mulher ajoelha, e não há remédio senão aplaudir... E aplaude-se sempre” (GARRETT, 1992, p. 174).

O que se nota é que, apesar da crítica em favor de um teatro legitimamente português, as dramatizações seguem o modelo francês, o melodrama. Isso é mais patente se se pensar que a peça premiada em um concurso cuidado pelo próprio Garrett, cujo intuito é o de resgatar o teatro verdadeiramente nacional, segue os mesmos preceitos melodramáticos, conforme Verdasca (2002).

A adesão do público português ao teatro é grande, prova disso é o significativo número das salas teatrais: em 1871, na capital Lisboa, com 200 mil habitantes, existem oito teatros (os da rua dos Condes, do Salitre, de S. Carlos, D. Maria II, Ginásio, Príncipe Real, Trindade e Taborda). Até o final do século, são construídos mais três, além de outras salas menores, de curta duração, para apresentação de circos e outras variedades artísticas. Nas outras cidades, somam-

se 75 salas de espetáculos (REBELLO, 1978). Assim, de acordo com Barata (1993-1994), o teatro era assunto nas rodas sociais portuguesas, o que demonstra o interesse pelo acontecimento cultural, mesmo que ele não atingisse um nível intelectual interessante já que, como mencionado, as peças apresentadas eram adaptações, quando não traduções.

Apesar desse interesse pela arte teatral (não exatamente pela arte, segundo Eça, como se verá adiante), existem diferenças entre aquilo que é veiculado nos romances das literaturas estrangeiras e o que se assiste nos palcos, como afirmara Zola (1982), que são, tematica e tecnicamente, consideráveis. Enquanto títulos como *Introdução à medicina experimental*, de Claude Bernard, *Educação sentimental*, de Flaubert, *Crime e castigo*, de Dostoiïevski, *Guerra e Paz*, de Tolstoi, para mencionar alguns, surgem no cenário literário, em Portugal, em 1869, *A morgadinha de Vallor*, de Pinheiro Chagas, enchia as salas de espetáculos. Assim ocorre com dramaturgos como Costa Cascais e Gomes de Amorim. O tom moralizante perdura até o final do século, apesar da ocorrência das Conferências acontecidas no Casino Lisbonense (ainda que tenham acontecido ataques contra a postura romântica, no mesmo ano é encenado *O condenado*, de Camilo Castelo Branco, espetáculo que mantém o tom da postura criticada). As poucas peças de teor realista, por serem anticlericais, proibidas em Portugal e também no Brasil, ainda seguem os modelos convencionais do teatro romântico. É o caso de António Enes, escritor e político que consegue levantar polêmica entre a população, mais pela ousadia temática das peças do que pela qualidade dos textos encenados.

Esse é o panorama do teatro português no século XIX. A crítica a ele e a visualização de uma nova postura é feita, com maior contundência, nas Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, em 1871. Embora nenhuma das conferências tratasse especificamente do teatro, a de Eça, “A nova literatura: o realismo como nova expressão de arte”, cujo texto integral se perdeu; o que há são artigos e comentários publicados em jornais², propõe

Procurar na sociedade, nas suas lutas, nos seus sofrimentos, nos seus trabalhos, na sua vida íntima, a matéria da arte. Estudar os caracteres à luz da psicologia, observar os costumes no que eles

² O texto aqui utilizado, incluído numa antologia de Beatriz Berrini, conforme bibliografia, pertence ao irmão do escritor que reproduz a conferência.

têm de mais exato, de mais real, e desta maneira aprendermos a conhecemo-nos melhor a nós mesmos, e incitarmo-nos ao aperfeiçoamento; em uma palavra, o ideal como fim e não como meio. (QUEIROZ, 2000a, p.24).

Esse princípio, para Eça e sua geração, deve nortear a arte, o que não ocorria, também, nos palcos portugueses:

Em Portugal há uma arte realista? Sem hesitar respondo com toda a convicção que não há. Percorramos os inumeráveis romances que tem produzido a nossa literatura, os dramas dos nossos dramaturgos, os recolhimentos de poesia e, sem prevenção, responda-me o leitor se algumas destas obras têm o cunho do realismo, ou ainda se há nelas a mais pequena tendência para esse ideal. (QUEIROZ, 2000a, p.25).

Segundo jornalistas da época, durante a sua fala, Eça percorre a evolução da literatura francesa, concluindo que o século XIX é, portanto, de revolução, e não de estagnação como acontecia em solo português. Convicto dessa idéia, o escritor português escreve n'As *farpas* em junho de 1871, no texto de abertura, sobre o teatro em Portugal. Reclama que o público vai ao teatro “não para o desenvolvimento de uma idéia” (QUEIROZ, 2000b, p.673), mas apenas para estar na sala, onde pode tratar de interesses mais diversos. O problema, porém, adverte, estende-se à qualidade das peças: a tradução é praticada em demasia, não há originalidade nos textos. Não se assiste, portanto, a peças que tratem ou questionem o contexto português, que possam provocar (ou despertar) a sociedade

portuguesa para as grandes revoluções/transições que aconteciam em outros países da Europa.

Mas, se a Geração de 70 avalia criticamente o contexto dramático português do período, não se dedica a, propriamente, produzir textos para serem encenados. Dentre os participantes das Conferências Democráticas do Casino Lisbonense não há autores exatamente dramáticos, o que faz com que os novos ares proclamados pelos moços de Coimbra na literatura (e especialmente nos romances) não cheguem ao teatro. O único deles a idealizar algo nesse sentido, segundo Picchio (1964, p.274), é Teófilo Braga que, numa carta, anuncia a intenção de compor uma peça em quatro partes, na qual se assista a uma interpenetração de espírito, carne, ciência, consciência. No entanto, essa idéia se restringe ao papel. Nem mesmo Eça, que nos tempos em que era aluno em Coimbra atua no Teatro Acadêmico (fundado com a ajuda do pai de Eça em 1838), participa apenas com uma tradução, por volta de 1866, do melodrama francês *Philidor*, de Bouchardy.

Entre a fortuna crítica especializada, poucos são os estudos dedicados à relação entre o mais representativo autor português realista e o teatro. No entanto, diante dos textos produzidos por ele nos quais menciona a modalidade dramática, é possível observar que não aprecia as peças encenadas em Portugal, e critica tanto o conteúdo apresentado, como a formação de atores, incentivo do governo e outros. Suas opiniões, incisivas, surgem em cartas, textos jornalísticos, por volta da década de 70, momento em que o autor defende, convictamente, a estética realista. Eça de Queiroz observa o teatro português por dois eixos e sobre eles constrói sua crítica: o primeiro, pela forma como o gênero em si se desenvolve em Portugal, a criação (suposta); depois, o sentido da atividade cultural que significa ir ao teatro, assisti-lo. Esses dois caminhos, acredita-se, Eça não perde de vista.

1.1 Os pareceres de Eça de Queiroz sobre o teatro português

Examinando a vasta produção textual queiroziana, especialmente a não ficcional, encontram-se opiniões do autor sobre o teatro. É interessante notar que seus pareceres, ainda que não sejam muitos, tratam de aspectos diferentes da arte teatral, concentrando-se, porém, em dois eixos principais, como mencionado acima.

Embora seja possível localizar referências ao teatro em geral, como no texto intitulado “A propósito do Termidor” (incluído nas “Cartas familiares” que reúne crônicas e textos produzidos entre 1893 e 1897) ou em “A Antígona de Sófocles” e “Les rois de Jules Lemaître”, ambos nos *Ecos de Paris*, há outros em que é clara a opinião de Eça sobre o teatro praticado em Portugal. Neles constata-se a discussão e a problematização de aspectos que se referem à arte dramática, tanto no seu plano pragmático, quanto no literário. Trata-se de dois artigos publicados n’*As Farpas*, crônicas mensais de política, das letras e dos costumes publicadas por Eça e Ramalho Ortigão entre 1871 e 1872, e reeditadas em 1890-1891 por Ramalho sob a denominação de *Uma campanha alegre*.

O primeiro, texto de abertura d’*As Farpas* em 1871, é bastante incisivo, mas levanta constatações acerca do teatro mais do que as discute. O assunto continua em dezembro do mesmo ano com publicação em janeiro de 1872. No primeiro, aponta que o teatro português se constitui de farsas melancólicas e dramas cômicos, muitos deles traduzidos do francês, o que significa, para Eça, a baixa qualidade intelectual para a população. Critica o público feminino: se ele vai ao teatro, é apenas para ser visto, pois o “espírito tem até preguiça de compreender um enredo de comédia” (QUEIROZ, 2000b, p.675):

O teatro perdeu a sua idéia, a sua significação; perdeu até o seu fim. Vai-se ao teatro passar um pouco a noite, ver uma mulher que nos interessa, combinar um juro com o agiota, acompanhar uma senhora [...]. Não se vai assistir ao desenvolvimento d’uma idéia, não se vai sequer assistir à acção d’um sentimento. Não se vai pelo que se passa na cena; isso sabe-se de antemão que é trivial, insignificante e inútil. Vai-se como ao Passeio em noites de calor, para estar. No entanto como é necessário que quando se ergue o pano, se movam algumas figuras e se troquem alguns diálogos – é esse o único motivo porque em Portugal pretendem que existe uma literatura dramática. (QUEIROZ, 2000b, p.673).

A continuação do tema e a sua discussão no texto de dezembro de 1871 é mais extensa e também mais problematizadora. Examina a decadência do teatro e aponta as causas de forma convicta: a baixa exigência dos portugueses e as condições industriais e econômicas, elementos observados até mesmo nos cartazes anunciadores das peças. As comédias que são traduzidas encontram interpretação grosseira e os dramalhões compostos de naufrágios, incêndios, acabam se perdendo tecnicamente pelas más condições físicas do teatro (umidades, fios soltos,

etc). Subjacente a essa explicação pragmática, há uma reflexão sobre a sociedade portuguesa e, por extensão, da sua cultura: a criação dramática é um exercício de criação difícil, de pouca tradição (Eça afirma que toda a arte dramática de seu país está concentrada em *Frei Luís de Sousa*). De fato, se se considerar a presença da censura governamental atuante no século XVIII, fica justificado o limitado trânsito da criação no campo da dramaturgia. Além disso, como o interessante apenas é “estar” no teatro, não é preciso investir na sua capacitação física, muito menos nos seus detalhes, afinal, para os burgueses da época, o que importa é o exercício social, e não o cultural.

Antes, porém, de ver o resultado (o fim do teatro português), Eça examina o processo dessa decadência, as causas que levaram a esse fracasso. Interessa observar que utiliza o sintagma “literatura dramática” para o teatro; isso quer dizer que para ele a arte dramática tem importância literária, atuante na formação e no exercício do intelecto, daí a sua indignação diante do estado em que se encontrava essa modalidade artística. Há vários elementos alinhados contribuintes para essa decadência. Primeiro, aponta os escritores que não produzem textos para serem encenados; segundo ele, os portugueses não possuem o gênio dramático (QUEIROZ, 2000b). O que se produz são dramas sem profundidade de elaboração, que não retratam costumes, nem caracteres ou estudos da sociedade. Ironicamente, Eça afirma existir mais desses elementos numa corrida de touro que nos dramas passados em Portugal.

O autor também volta-se, novamente, para a platéia e aponta a sua grande parcela de culpa: esse público entende o teatro como um lugar de encontros, de visualização de quem vai às salas, uma maneira de sair das casas. Quanto ao palco, o que é usado pelas atrizes (jóias, rendas) interessa mais do que aquilo que se diz. O triângulo sem o qual o teatro não avança fecha-se quando se refere aos atores: eles atuam seguindo um ofício, não uma arte. Salienta, ainda, que o teatro D. Maria é que guarda alguns artistas natos.

Estabelecido o tripé provedor – todo ele problemático –, Eça questiona a intervenção do Estado sobre essa situação e constata o papel inoperante dele, afinal ele subsidia o teatro S. Carlos, onde há teatro italiano – e não se estende a toda a população, mas a alguns tantos burgueses que acreditam estar diante assistindo a um espetáculo qualitativo, a que Eça chama de “velho *chic* pelintra” –, e não custeia o teatro português. Nesse ponto, o autor parte do mesmo princípio de Garrett, de

que o teatro nacional deve ser incentivado para que a criação dessa literatura dramática seja motivada. Eça defende com veemência a arte teatral na sociedade, uma vez que se trata de “elemento poderoso de civilização e de cultura moral”; seu papel é construtor e regenerador:

Seria um constante apelo da atenção às coisas do espírito; a subtração duma população ociosa e enfasiada às casas de jogo e aos lupanares clássicos; uma influência perdurável, penetrante e sutil nos costumes; uma forte educação pela imaginação; enfim um elemento sadio na nossa vida, insubstituível e indispensável porque prende com o que uma cidade tem de mais definitivo e de mais determinante – a sua inteligência e a sua moral. (QUEIROZ, 2000b, p.795).

Nesses textos nota-se como Eça compreende a arte dramática: verdadeiramente, um exercício do intelecto, criação notoriamente literária, cuja produção em palcos tem efeito moral, pois pode educar o gosto, substituindo valores degenerativos. Evidencia, também, o seu caráter abrangente e democrático no sentido da participação de todos nas salas, e não de uma parcela da população. Além disso, coloca em cena a responsabilidade do Estado frente à formação cultural da nação e a sua incompetência para visualizar e viabilizar as soluções para que arte dramática vigorasse.

Em 1893, na *Gazeta de Notícias*, publicada no Rio de Janeiro, Eça escreve o artigo intitulado “Positivismo e Idealismo”, no qual trata, entre outros assuntos, do descrédito do romance naturalista na literatura. Volta-se, então, ao teatro, e constata que “vemos com espanto a multidão culta correr ao melodrama de 1830 e atulhar os teatrinhos populares, onde se refugiara com as suas incomensuráveis paixões e horrores” (QUEIROZ, 2000b, p.1252). É fato que o melodrama alcança sucesso, mesmo entre a população mais esclarecida, constituindo-se na forma teatral do século.

Vale lembrar, ainda, os tempos em que era aluno em Coimbra. Lá, junto aos seus companheiros, as dramatizações de Shakespeare, Victor Hugo e outras traduções do francês são freqüentes, segundo informa o autor numa carta a seu amigo Carlos Mayer, em novembro de 1867. Quando Teófilo Braga compõe uma peça, o público não aprecia e logo justifica: o erro estava no fato da composição ser portuguesa. Eça conta ter atuado em diversas peças, interpretando variados papéis, o que demonstra seu interesse pela forma.

Também é válido ressaltar a atuação mais direta na produção dramática, quando traduz para o português o texto *Philidor*, de Bouchardy (dramaturgo francês, autor de melodramas de bom público) e o oferece ao teatro D. Maria para encenação. Embora o texto não tenha sido dramatizado, o intento vale pelo que se pode depreender dele (aliás, um dos poucos prontuários não destruído pelo incêndio em 1964 no teatro D. Maria. O texto se encontra, atualmente, junto ao espólio queiroziano na Biblioteca Nacional de Lisboa). Pelo enredo, sabe-se que há uma sátira ao modelo melodramático, embora Bouchardy tenha produzido peças assim.

Observa-se, então, que Eça não produz textos para a “literatura dramática”, como o fez seu tio-avô, autor de aproximadamente 48 dramas. Sua experiência, até onde as pesquisas em seu espólio permitem afirmar, reduz-se aos rascunhos de folhas preliminares de uma ópera bufa, denominada “A morte do diabo”, composta em co-autoria com Jaime Batalha Reis. O espólio também constata a intenção em dramatizar *Os Maias*, intento que não se realizou. No entanto, apesar de não se dedicar a esse tipo de produção, o autor tem consciência da significativa importância do teatro na formação das sociedades, além de indicador do nível cultural delas, preocupação demonstrada ao longo de seus textos não-ficcionais e ficcionais. São os eixos sobre os quais constrói sua observação: o desenvolvimento do gênero em palcos portugueses e, paralelamente, do gosto da sociedade. Nota-se, então, Eça como um homem envolvido com os problemas de seu tempo e de seu país.

2 O MELODRAMA

2.1 Histórico

O conceito do melodrama não permaneceu inalterado ao longo da história; ao contrário, acompanha as mudanças que esta mesma conheceu. Se no final do século XIX e XX o termo recebe denotação pejorativa, nos séculos XVIII e a primeira metade do XIX ele é sinônimo de sucesso. Thomasseau (2005) explica que as origens do melodrama são encontradas no século XVII, na Itália, quando o termo se associa a um texto musicado, equivalente à ópera, para, no século seguinte, tornar-se a terminologia teatral mais “acolhedora”: sob essa denominação, abriga-se todo tipo de apresentação dramática acompanhada de música e que não obedece ao teatro clássico. A apresentação sustentada musicalmente na Itália no século XVII segue dois caminhos mais ou menos distintos: aquele no qual a música se sobrepõe ao texto, constituindo a ópera, e outro em que o elemento musical é funcional para sublinhar momentos decisivos de uma peça nos quais o texto se impõe, constituindo, então, a modalidade teatral a que, genericamente, denomina-se melodrama. É a partir de 1795 que “melodrama” se associa a apenas dois tipos de apresentação, as pantomimas e os dramas de ação, modalidades que deixam a música para segundo plano em favor de um formato mais próximo da pantomima e do romanesco, portanto, mais voltados para as encenações grandiosas, como nas festas e

celebrações da Revolução (THOMASSEAU, 2005), contribuição essa absorvida pela estrutura melodramática. Embora o termo seja usual entre os críticos teatrais já na última década do século XVIII, o mesmo não ocorre entre os autores da época; por volta de 1802 é que passam a adotá-lo como definição de suas peças.

A partir de então, o melodrama se modela, porém continua a ser o denominador comum das formas teatrais românticas nascidas nos séculos seguintes. De fato, alguns elementos típicos dessa modalidade se alteram, acompanhando a transformação dos costumes sem que, no entanto, a estrutura mínima melodramática seja modificada, como se discute adiante. Isso possibilita examinar as peças apresentadas e apurar o seu grau de aproximação do melodrama inicial (vale lembrar que o *Coelina* ou *l'Enfant du mystère*, de Pixérécourt, cuja primeira apresentação data de 1800, é considerado pelos estudiosos – inclusive autores da época, como Charles Nodier (1841) –, como o primeiro melodrama verdadeiro); de acordo com o tema desenvolvido, torna-se possível estabelecer uma “tipologia” do gênero, classificando-o em melodrama clássico, romântico, e seus desdobramentos: o melodrama militar, patriótico histórico, de costumes, naturalista, de aventuras e de exploração, policial e o judiciário.

O melodrama adentra ao século XVIII com força e encontra na França um terreno bastante favorável ao seu desenvolvimento. É lá que surge Pixérécourt, o “pai do melodrama”, dramaturgo cujas apresentações ultrapassam o número de 30 mil, com mais de 60 melodramas produzidos ao longo de sua vida, colaborando enormemente para o estabelecimento do gênero (fixando o cânone melodramático) e para a divulgação dessa modalidade nos teatros franceses e naqueles que recebem companhias oriundas desses palcos e acabam assimilando (e adaptando) essa forma teatral. Outros autores também inscrevem seus nomes no gênero: Bouchardy, Caigniez, Benjamin, Saint-Amant, Anicet-Bourgeois, George Sand, D'Ennery, Cormon e outros (FACHIN, 1992, p.224). O teatro da Porte de Saint-Martin atrai público grande e cativo.

O momento histórico-social francês faz do melodrama a externalização artística resultante da intensa revolução operada na França. A ascensão popular faz com que entrem em cena personagens como camponeses e empregados domésticos participantes de tramas narrativas que se encarregam de retratar situações interessantes a um público agora composto, também, das classes populares e da burguesia. Portanto, o melodrama nasce junto com o movimento da

grande revolução e vai acompanhar as mudanças estruturais da sociedade européia, refletidas elas mesmas no próprio espetáculo melodramático.

Além das representações em palco, o melodrama ganha na França estatuto de estudo, diante da intensa adesão do público e, conseqüentemente, de autores. Em vista desse sucesso, tratados sobre ele são produzidos, como é o caso de *Tratado do Melodrama*, de Laurent Garcins, que escreve uma dissertação sobre um drama e uma ópera, ainda em 1775. Outro comentador importante da época é Charles Nodier, amigo pessoal de Pixérécourt, que faz a defesa do gênero no texto *Introduction au théâtre choisi de Pixérécourt*:

O que vi foi que, nesta época difícil, na qual o povo só pode recomeçar sua educação religiosa e social no teatro, existe, na aplicação do melodrama ao desenvolvimento dos princípios fundamentais de qualquer civilização, uma visão providencial. É necessário um teatro que coloque em cena os incômodos não meritórios da grandeza e da glória, as manobras insidiosas dos traidores, a dedicação por vezes arriscada das pessoas de bem. [...] E que ninguém se engane: o melodrama não é pouca coisa, ele é a moralidade da Revolução (NODIER apud THOMASSEAU, 2005, p.15).

Como se observa, o gênero é visto como elemento indispensável à sociedade daquele momento, uma vez que preenchia as faltas e os transtornos das profundas alterações ocorridas na sociedade que o abraça por todas as suas camadas sociais: pela classe popular, porque se reconhece na situação vivida pelas personagens; pela burguesia que, buscando alcançar notoriedade cultural, passa a freqüentar as salas de espetáculo agora mais acessíveis que o teatro clássico; pela aristocracia, acompanhadora das manifestações artísticas. De certa forma, o melodrama também interessa ao poder, já que se trata, praticamente, de uma instituição nacional, razão essa eficiente para disseminar a idéia da reconstrução apoiada na moral, na virtude, nos bons princípios, na ética. De fato, Nodier (1841) compreende bem o papel funcional do teatro e sublinha o efeito educador da forma.

Com esse prestígio, no decorrer da história o melodrama conhece uma condição ambígua: por um lado, tem seus elementos fundamentais revisitados e continuados em formas teatrais que extrapolam o período de ebulição das

apresentações³; por outro, o termo passa a ser desprestigiado. Ainda no final do século XIX, com a forte inclinação naturalista, o melodrama é considerado exagerado, “anti-natural”, como Zola ataca no prefácio de *Teresa Raquin*:

Desafio os românticos a montarem um drama de capa e espada; o fragor medieval de ferro, as portas secretas, os vinhos envenenados e tudo o resto não convenceriam ninguém. O melodrama, esse produto do teatro romântico gerado pela classe média, está ainda mais morto e ninguém o quer. Seu falso sentimentalismo, suas complicações de crianças raptadas, documentos recuperados, suas descaradas improbabilidades, acarretaram-lhe tal desprezo que a nossa tentativa de revivê-lo seria acolhida com gargalhadas... (ZOLA, 1982, p.95).

A intenção de Zola ao adaptar *Térèse Raquin* para o teatro, em 1873, segundo afirma no mesmo texto, é contribuir para a otimização da arte dramática, melhoramento tal que prevê a maior disseminação da estética naturalista agora também plasmada nos palcos. Para ele, o teatro deve trazer a verdade e a ciência experimental, ao contrário do que os dramas até então executavam. No entanto, como observa Faria (2005), a tentativa resulta em fracasso nas salas parisienses, enquanto que no Brasil, a mesma peça montada por Furtado Coelho em junho de 1880, no Teatro Lucinda, obtém sucesso maior, resultando em diversos comentários positivos pelos folhetinistas. É verdade que o nome de Zola e a sua proposta naturalista é conhecida entre os brasileiros pelas vias de Eça de Queiroz, cujo mestre – divulgava-se –, era o escritor francês.

Apesar da variação do prestígio que o nome recebe, é certo que o melodrama influencia outros gêneros além do teatro, principalmente a espécie folhetim, cujos autores são dramaturgos. Assiste-se, então, à identificação temática nos palcos e no texto circulante em forma escrita, como o folhetim e o romance. Diante da repercussão e adesão do público pelos elementos melodramáticos, tanto academicistas quanto teóricos literários se debruçam sobre eles, inventariando a sua história, examinando as condições de sua produção e recepção, apoiados nos estudos sobre o texto literário e na análise do discurso.

2.2 Teóricos do melodrama

³ Carpentier (1984), avalia o melodrama como elemento incondicional para o romancista contemporâneo.

O melodrama é objeto de apreciação e crítica desde o século em que surge e continua a ser tema atualíssimo, conforme se constata em trabalhos acadêmicos realizados. Trata-se de assunto interessante não apenas ao âmbito dos estudos literários, aos quais este estudo se delimita, mas a áreas da sociologia, da antropologia, da psicologia e das artes em geral e, principalmente, desde as últimas décadas do século XX até o momento, à mídia, cinema e as novelas. A crítica da língua inglesa é que mais se debruça à revisão das questões do melodrama na atualidade.

Ao realizar o levantamento de estudos e considerações a seu respeito, constata-se que ainda no século de maior concentração da produção de peças melodramáticas – garantia de sucesso –, alguns homens do mundo das letras registram o parecer deles sobre o melodrama. É o caso de Charles Nodier (1841), amigo de Pixérécourt, que escreve em *Introduction ao théâtre choisi de Pixérécourt*, no qual ressalta o poder moralizador e educador do gênero. No seu entender, o enredo do melodrama e sua estrutura polarizada entre bons e maus seguida da punição para os malfeitores constituem-se em poderosos instrumentos de divulgação e disseminação de virtudes, verdadeiros exemplários de conduta e justiça.

Pixérécourt, o próprio criador de melodramas dos quais se extrai o esqueleto desse tipo de modalidade teatral, compreende o estabelecimento dessa modalidade no teatro e a sua permanência e influência nas artes. Thomasseau (2005) informa que três textos do pai do melodrama fundamentam o cânone melodramático, produzidos em épocas diferentes, o que revela a sua constante preocupação em fixar o gênero: *Guerre au mélodrame* (1818), *Paris ou Le livre de cent-et-un* (1832) e *Théâtre choisi* (1841-1843). Pixérécourt comenta e fixa a “poética” do melodrama. Em *Paris ou Le livre de cent-et-un*, reunião de textos de diversos autores publicados, originalmente, em quinze volumes, Pixérécourt estabelece a estrutura melodramática seguida pelos dramaturgos, conforme “Le Mélodrame”, contido no Tomo 6. Nele, o autor afirma escrever para “aqueles que não sabem ler” (THOMASSEAU, 2005, p.15), numa verdadeira democratização da cultura, apostando, novamente, na função moralizante do melodrama. Tal idéia é confirmada em *Théâtre Choisi*, onde afirma ser o melodrama o responsável pela queda da criminalidade. No *Guerre au mélodrame*, Pixérécourt o aproxima da

tragédia, forma clássica por excelência, por provocar a catarse e a mimesis; é a tragédia popular adaptada à época. Afirma, ainda, sua preocupação com a regra das três unidades clássicas e justifica sua desobediência apenas quando muito necessário, e explica que, nessas ocorrências, não o fez para dar maus exemplos a outros teatros, conforme consta em *Théâtre Choisi*. Nesses tratados, que bem podem ser considerados fundadores do melodrama, o autor atenta para dois aspectos. Nos dois primeiros títulos, preocupa-se em verificar quais são as constantes desse tipo de espetáculo responsáveis pela educação e, possivelmente, transformação de costumes. Vê nele uma certa contribuição social. Em *Guerre au mélodrame*, Pixérécourt deita um olhar mais direcionado ao melodrama, relacionando-o com as formas clássicas do teatro. Entende, então, que essa modalidade é significativa na história do teatro, tanto na sua inovação estrutural quanto na atuação junto à sociedade.

Além desses comentadores do século XIX, outros, no século seguinte, retomam o assunto e sobre ele se debruçam, como forma de objeto de estudo e análise. Embora renomados pesquisadores tratem brevemente do melodrama, como Umberto Eco (1995) e Arnold Hauser (1995), tantos outros contribuíram de forma significativa para as reflexões acerca do melodrama, tornando-se tradição nos estudos desse tema. É o caso de Eric Bentley, Peter Brooks, Jean-Marie Thomasseau, Philippe Royer, cujas considerações esta pesquisa se atém.

Eric Bentley (1967) em *A história viva do teatro* dedica um capítulo ao melodrama, no qual focaliza os possíveis elementos “degenerativos” dessa modalidade identificados pela crítica. Entende o autor que a condição mínima são as lágrimas, isto é, um problema crítico do melodrama seria o choro fácil, no que ele vê virtude, pois trata-se de um mecanismo de alívio, a catarse pregada por Aristóteles. E, na defesa dessas lágrimas, Bentley ainda salienta que aqueles que as negam, podem guardá-las no seu inconsciente revelado por sonhos nos quais há atuação de um ser muito semelhante a um ator melodramático: choro, gritos, escândalos.

Outro aspecto sublinhado é a compaixão e o temor aristotélicos, vinculados de forma inseparável. Quando se lamenta a sorte do herói do melodrama, na verdade se lamenta a sorte daquele que assiste ao espetáculo, balizado pelo medo, condição universal do melodrama. E, nesse sentido, a perseguição, tão comum nesse teatro, pode representar a perseguição que os homens sentem, num processo quase paranóico, afirma Bentley (1967). Ainda que essa situação possa

parecer exagerada, é isso mesmo que o melodrama propõe: o exagero, porém gerador de sentido. “Os exageros só serão idiotas se estiverem vazios de sentido”, aponta o pesquisador (BENTLEY, 1967, p.188). Portanto, o excesso é elemento natural da vida.

Outra consideração importante em defesa da relevância do melodrama é a sua representação psicológica. O contraponto de pólos opostos (mal *versus* bem) significa, para o autor, um retorno ao narcisismo da infância, a piedade por ele mesmo em estados emocionais grandiosos. Lembra, ainda, que a retórica melodramática, criticada e, por vezes, até ridicularizada, é utilizada até por Balzac. E mesmo Zola, apesar de ter se pronunciado incisivamente contra o melodrama, emprega elementos na sua criação ficcional típicos da estrutura do melodrama, como o senso de fatalidade. A partir de então, examina a medida em que alguns escritores e suas respectivas produções utilizam essa estrutura, mesmo sem perceber (ainda que as criticassem incisivamente), como Zola e Bernard Shaw.

Em *Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame*, Peter Brooks (1974) estabelece as bases constitutivas do melodrama, elencando seus elementos fundadores: o afrontamento, a peripécia, o espetáculo impressionante, o caráter hiperbólico das situações (o “exagero” de que fala Bentley), frases grandiloqüentes e a virtude triunfante. Na construção desse arcabouço, a linguagem opera de forma hiperbólica para contrapor o bem e o mal, e, assim, enfatizar o momento do reconhecimento da virtude, mas sem esperar, por isso, a recompensa. Por essa mesma linguagem, constroem-se os signos, potencializados, ao máximo, de carga emocional e moral. Esses signos envolvem desde os procedimentos retóricos e dramáticos até aos cenários, que podem ser fechados, como um jardim cercado de muros que contém grades, por onde podem ser visualizados os campos. Nesses, surge a personagem intruso (disfarçado pela amizade ou pelo amor), que faz a virtude declinar para o triunfo da maldade. Durante um período mais ou menos extenso, ela mantém-se silenciosa, representada pelo juramento de uma personagem de conduta incontestável ou a pedido dela. A virtude é restabelecida quando os “juízes” reconhecem o erro dos signos enganosos e nota-se a oposição, agora esclarecida, entre o bem e o mal, as forças antagônicas representadas nas personagens, denominadas por Brooks (1974) como “situação maquiavélica”. Nesse universo de extremos, ocorrem as peripécias, revertendo o

destino. Essa oposição não se dá de maneira equilibrada e, por isso, propicia as emoções extremas.

A partir desses elementos, Brooks atenta para a observação de Frye (apud BROOKS, 1974) de que a busca, a evasão, juntamente com a queda/expulsão/reabilitação constituem pilares do romance. Portanto, é reiterada idéia de Thomasseau (2005) da aproximação entre o melodrama e o romance, até porque muitos autores praticaram as duas modalidades. Hauser (1995) entende que a temática melodramática e a do folhetim impresso tratam de assuntos que “giravam em torno de seduções e adultérios, de atos de violência e crueldade” (HAUSER, 1995, p.635). De fato, estudos relativamente recentes (FOCHI, 2004) verificam a proximidade entre o melodrama e o romance de folhetim, e apresentam a conclusão de que ambos, com o intuito de mobilizar a participação do público, operam de maneiras semelhantes.

Quanto à moralidade levantada por Pixérécourt (apud THOMASSEAU, 2005), o teórico afirma serem os princípios morais as bases constitutivas do espetáculo melodramático, com as quais ou pelas quais a trama ganha movimento, seja pela fala das personagens, seja pelas suas ações. Quando a virtude, representante da moral, é violentada, as peripécias e os golpes de teatro colaboram de forma fundamental para o restabelecimento dessa moralidade, pela recomposição da virtude; ocorrem, normalmente, em momentos de extrema dramaticidade, daí o caráter hiperbólico da retórica. Brooks (1974) afirma que o melodrama participa do mundo dos sonhos, em dizer aquilo que na realidade é indizível. Esse aspecto se vincula, de alguma forma, com o fundo psicológico apontado por Bentley (1967) relacionado, ainda, em menor ou maior intensidade, ao sucesso junto ao público. Revisitando Aristóteles (1964), verifica-se que há dois elementos importantes que promovem (e são promovidos) pela tragédia: a mimesis e a catarse, presentes no melodrama. Num processo mimético, a platéia se identifica com os fatos narrados no palco; a compaixão e o terror aí promovidos bem podem ser os vividos por esse público na realidade. Esse “reconhecimento” angustiante é externado pela catarse, a purgação dos sentimentos por parte do expectador. Se o melodrama leva à dimensão máxima os sentimentos do bem e do mal, colocando em palco de forma intensificada os sentimentos de uma platéia também massacrada, é plausível compreender a adesão desse público: no melodrama tudo se pode dizer.

Os estudos mais recentes em torno do tema cabem a Jean-Marie Thomasseau, em *O melodrama*, cuja edição original data de 1984. Nele, o autor percorre a trajetória da formação e da diversidade do modelo, assim como examina as suas variantes. Outros pontos significativos do trabalho dizem respeito ao sucesso alcançado dessa modalidade teatral, a qualidade dramática das obras e a preocupação em esclarecer por que é tomado como modelo pejorativo. Para o autor, o melodrama é filho da Revolução; junto com as profundas transformações operadas na França, e por conseqüência em toda a Europa, o teatro responde ao novo contexto com peças que “exorcizam e anulam os transtornos da revolução” (THOMASSEAU, 2005, p.8). Com a abertura dos teatros para toda a população a partir do édito de 1791, a platéia passa a ser composta por populares, burgueses, aristocracia que, interessada num aspecto com o qual se identifica, faz dos espetáculos e da trama neles apresentada, o grande modelo teatral do século XIX, mas que transcende esse período. O “espelhamento” entre palco e platéia garante o envolvimento desse último elemento, já que assiste aquilo que lhe é familiar ou prazeroso, questões que remetem à discussão proposta por Brooks (1974).

Vale sublinhar a preocupação do autor em esclarecer o motivo do termo “melodrama” ser entendido como algo pejorativo (até Pixérécourt passa a utilizar a palavra melodrama apenas em 1802, com *La femme à deux maris*). Segundo ele, ainda no século XIX os críticos desvalorizam a forma, porque levam em consideração apenas os critérios literários, sem atentar aos efeitos utilizados e o talento dos atores. Brooks (1974) chama a atenção para esses “recursos”: pela surpresa, pelo encantamento, as emoções são preenchidas. A associação do termo com a idéia de teatro popular também colabora com o pouco caso pela modalidade, como é possível constatar na atualidade (tratado como paraliteratura, a-literatura ou subliteratura, conforme THOMASSEAU, 2005, p. 10), ainda que, como nota Xavier (2000, p. 82) é “a modalidade mais popular na ficção moderna, aparentemente imbatível no mercado de sonhos e de experiências vicárias consoladoras.”

Uma diferença substancial de Thomasseau (2005) em relação aos demais estudiosos é sua observação da diferenciação do modelo melodramático ao longo do tempo, percebendo, inclusive, que essa variação é assistida por um público que também se diferencia e não se massifica. Assim, o autor estabelece uma “tipologia” dos melodramas. Para ele, como mencionado no capítulo anterior, o arquétipo desse gênero se apoiava em bases precisas apontadas por Pixérécourt em seus textos

teóricos. Assim, as peças obedecem às regras das três unidades mas, quando necessário, esse padrão é esquecido. Denominado pelo autor de “melodrama clássico”, possui divisão em três atos (resquícios da ópera) para mais tarde evoluir para cinco atos. Estabelecidos os atos, a trama se serve de monólogos importantes para a compreensão da peça que possuem aspectos funcionais para que o público compreenda o seu sentido. Tanto eles podem aparecer para recuperar acontecimentos, revelações, peripécias ocorridas antes do tempo da cena em si (monólogo recapitulativo), como para fazer revelações à parte pelo próprio vilão ou pela vítima, mostrando seus medos e angústias (monólogo patético). Essa estratégia mantém o público conhecedor de verdades ainda não reveladas na própria peça.

Para atrair o público, o melodrama clássico elabora com cuidado o título, atenção essa que se estende às suas outras variantes. Dele, pode-se depreender a história que pretende se contar, sempre com o triunfo da virtude. Há títulos com ênfase no nome do herói/heroína seguido de um breve sintagma explicativo da sua condição, ou do lugar onde se vive, ou, ainda, da catástrofe que marca sua existência como, por exemplo, *O Colosso de Rhodes, ou o Terremoto da Ásia*, citado por Thomasseau (2005).

Quanto à estrutura propriamente dita, há algumas bases bastante cristalizadas mantidas nas variações do melodrama e que se constituem, com efeito, numa espécie de cânone mínimo melodramático, como pode ser depreendido de um artigo apresentado em 1823 que comenta *La pauvre Orpheline*, cuja autoria pertence a Caigniez e Pacard:

O interesse deste melodrama apóia-se na mesma base na qual se apoiaram todos os melodramas passados, presentes e futuros; vê-se ali um opressor e uma vítima, um poderoso celerado que abate a fraqueza e a virtude até o momento em que o céu se manifesta a favor do inocente e fulmina o culpado. Tudo isso não é exatamente novo, mas há nos corações dos freqüentadores do bulevar inesgotável impulso de justiça e de humanidade. Todos os dias eles têm novas lágrimas para a jovem perseguida e transporte de entusiasmo para a punição do monstro, que sacrifica com suas paixões os direitos mais sagrados da natureza. (PIXÉRÉCOURT, 1823, apud THOMASSEAU, 2005, p.34).

Desse fragmento, é possível observar o pólo bem contraposto ao mal, circunstância em que a virtude é abalada para depois ser recomposta, seguida da punição do vilão. Esse possui, então, papel nuclear na composição da trama

melodramática, porque é a partir de sua aparição que a harmonia é rompida e se instala a perseguição, geradora da tensão que acompanha o público e grande colaboradora para a construção da emoção e compaixão pretendidas, já que, como defende Nodier (1841), o melodrama possui caráter também educativo. Uma vez desestabelecida a ordem, com o bem ameaçado e agredido, ocorrem reversões do destino, reviravoltas, peripécias, advindas de maneiras normalmente não esperadas.

Como a proposta é ver o mundo novamente em harmonia, o malfeitor deve sucumbir à verdade; a platéia deve conhecer a face do vilão e repudiar suas maldades, tendo em vista seu conseqüente castigo exemplar, guardado para o ato final: o reconhecimento, muitas vezes pressentido. Quando ocorre a punição, a tensão está zerada, e o final do melodrama está próximo. Aliás, o reconhecimento supera e anula alguns “enganos” (carta roubada ou extraviada, crianças trocadas, avisos não dados), porque todos esses “problemas” ocorridos durante a trama são esquecidos diante da virtude reinante após o castigo exemplar. Essa punição, que no plano físico representa a justiça, é obra da Providência divina (mesmo que bastante inverossímil no mundo físico, é aceitável se o referencial for o poder celestial), intimamente ligada aos bons; o vilão é, via de regra, ateu. O esquema básico acima descrito, embora pareça elementar, sustenta o espetáculo melodramático e dá a ele um jogo dinâmico que faz a platéia manter-se fielmente atenta. Quem salvará? Quem descobrirá a face do vilão? Qual seu castigo por tamanha crueldade? São perguntas que atuam na curiosidade e na emoção do público que lota os bulevares franceses.

Quanto às personagens do melodrama tido como clássico, elas são mesmo tipificadas entre boas ou más não apenas moralmente, mas também física e gestualmente. Basicamente, atuam o vilão, a vítima e o cômico, acompanhados por personagens secundários que confirmam o perfil das personagens principais. O vilão tanto pode pertencer ao grupo familiar e acabar influenciando alguma personagem desse meio quanto pode chegar inesperadamente guardando segredos ameaçadores ou ainda um “fidalgo malvado”, de caráter ambicioso e cruel, disfarçado, num primeiro momento, sob as máscaras da honestidade e simpatia. Cabem aos vilões a tarefa de dar ação, criar situações e proporcionar movimento à trama. Por outro lado, não se nota para a vítima (mulheres ou crianças) grandes complexidades: seu papel é submeter-se à perseguição. Para acentuar a oposição da vítima e seu perseguidor, o seu caráter de bondade, delicadeza e sensibilidade

são exaltados, mas maculados diante das maldades alheias. Essa condição do papel feminino conhece outra versão a partir de 1815, quando o adultério feminino e suas paixões entram em cena. Se crianças, são abandonadas ou perdidas. Como se pode notar, o herói do melodrama é um sujeito com pureza da alma, preza as grandes virtudes e mesmo as mais simples (trabalhador, honesto, bom pai).

Restam, ainda, as personagens cômicas, atuantes nos momentos próximos dos mais patéticos; possuem um efeito atenuador de emoções. Essas personagens podem estar representadas pelas matronas, pelos matamouros, pelos soldados ou pelo bobo. Desses, os mais recorrentes são os soldados que fazem pequenas piadas ou auxiliam o herói a sair de situações complicadas e os bobos, ingênuos que falam sem pensar, e agem inocentemente, podendo cometer, sem intenção, a traição. Com certa raridade, aparecem, no clássico, aqueles personagens de poder onipresente, salvador da vítima (é o “pai nobre”).

Assim, então, é construído o espetáculo melodramático. Somado à trama dada pelo texto, existe o paratexto, fundamental na construção daquilo que é ótico. Vale lembrar que o objetivo máximo desse acontecimento é promover a moralidade, restabelecer a família e a propriedade, por isso o vilão é aquele que foge à concepção da retidão de caráter. Em sentido contrário, lembra Thomasseau (2005), as personagens da virtude gostam do dever, não reclamam do sofrimento, servem ao seu patrão, são extremamente piedosos.

O tema amoroso não é freqüente no melodrama clássico (mas o é a partir de 1815), porque ele pode diminuir a intensidade da convicção diante da recuperação da virtude ou mesmo desequilibrar as ações das personagens. Também os valores de honradez superam o sentimento amoroso; de fato, ele fica relegado a segundo plano, exceto quando se trata do amor maternal ou fraternal.

A partir de *L'Auberge des Adrets*, encenada primeiramente em 1823 e retomada em 1834 com o título *Roberto Macário*, o melodrama conhece uma nova temática, especialmente no que diz respeito ao vilão; agora, ele passa a ser compreendido como herói, que não merece ser castigado ou mesmo banido (mas subsiste aquele tirano, conspirador, cruel). As paixões, antes ignoradas, inflamam os palcos. Pixérécourt (1841), defensor da postura ética e moralizante do melodrama, posiciona-se diante dos novos dramas. No já citado *Dernières réflexions sur le Mélodrame*, o dramaturgo afirma tratar-se de peças maléficas, imorais.

Mas ainda outras alterações são conhecidas: o herói pode chegar a cometer o suicídio, diante da não recuperação de uma falta inicial; o adultério entre as personagens é freqüente, causando a invasão de personagens antes desconhecidas, como os filhos bastardos, os pais desconhecidos, crianças perdidas, além dos ideais republicanos e bonapartistas diluídos nas falas, com ações violentas e tempestuosas. Outros tipos sociais entram em cena, como os carregadores, os médicos, os banqueiros, advogados, costureiras. Tecnicamente, os atos passam a cinco, subdivididos em vários quadros mais ou menos rápidos, com estadas em esconderijos, tavernas, palácios, praças, etc. Para o encadeamento entre um quadro e outro, insere-se o prólogo, que substitui o tão usado monólogo no melodrama clássico.

No período do governo de Napoleão III (1852-1870), os palcos dos bulevares voltam ser altamente freqüentados por todas as classes sociais, apreciadoras do charme, das emoções e da prosperidade. Apresentações de óperas e vaudevilles e romances de folhetim também fazem parte da vida cultural da época, com forte adesão desse mesmo público. O espetáculo melodramático se atualiza: mais personagens, mais quadros, músicas, experimentos científicos, como hipnotismo, as novas formas de transporte. É nesse período, aliás, que as companhias ultrapassam as fronteiras francesas e se apresentam em outros lugares. Esse quadro de euforia pelo teatro sofre o intervalo: até por volta de 1862, quando outras atrações – cafés-concerto, operetas – tiram o público do melodrama, para ser retomado em 1890, quando as idéias socialistas são veiculadas.

Ao encerrar seu estudo, Thomasseau (2005) atualiza a teoria sobre seu objeto de observação. No início do século XX, duas correntes dão continuidade à estética melodramática: uma que retoma seus princípios mais tradicionais e outra que pretende inová-la, investindo na propriedade da “liberdade” melodramática.

Huppes (2000), em *Melodrama, o gênero e sua permanência*, resgata os estudos sobre o assunto no Brasil. Nele, traça o histórico do que a autora chama de gênero e analisa-o na produção dramática de Gonçalves de Magalhães, Martins Pena, Gonçalves Dias, Luís Antônio Burgain e Francisco Adolfo de Varnhagen. Nesse intento, dois pontos se destacam no trabalho: a preocupação em firmar o melodrama como um espetáculo importante, levando-se em consideração a sua descendência da tragédia e a sistematização do modelo. Em relação ao primeiro aspecto, a autora partilha da visão de Bentley (1967) de que o melodrama segue os

passos da tragédia, porque possui o mesmo objetivo de envolver a platéia pela identificação e, conseqüentemente, pela purificação. No entanto, elas divergem, segundo a estudiosa, quanto à maneira de obter a adesão desse público: a tragédia é mais comedida, debruça-se na alma humana; o melodrama intensifica sentimentos (medo, paixão, rancor, dor) e não elabora com cuidado as conexões entre um acontecimento e outro. Interessa, para ele, o excesso, o impressionismo da cena, capaz de superar a lógica: é o espetáculo melodramático.

Interessa observar, como mencionado, a sistematização que Huppes (2000) propõe acerca do modelo, especialmente no que diz respeito ao desfecho. A estruturação é bipolar e alterna momentos de euforia e serenidade com momentos de desolação e desespero, mais dinâmico, com arranjos visuais e sonoros que seduzem a platéia, e buscam o desfecho. Se ele visa ao restabelecimento da justiça, o final é positivo e moralizante; se visa à felicidade amorosa, encontra o infortúnio. No primeiro caso, o grupo das personagens boas violadas consegue reverter a situação e restabelecer a virtude; no segundo, a suposta impossibilidade da realização sentimental se concretiza. O casal está em disjunção por questões sociais, ou por equívocos que são percebidos apenas quando já não é mais possível repará-los (ocorre a morte ou o enlace com outra pessoa).

Embora o texto se prenda ao melodrama tradicional, ele aponta a perspectiva da permanência e mesmo a atualidade do gênero, opinião comum de Bentley (1967), para quem o melodrama é moderno porque objetiva os sentimentos e não a racionalidade, ainda que lide com eles de forma hiperbólica. O cinema hollywoodiano e as telenovelas, consideradas herdeiras do romance de folhetim, com quem o melodrama mantém intimidade e divide o mesmo público já que, nas palavras de Hauser (1995, p.895), ambos se dirigem “pelos mesmos princípios formais e critérios estéticos”, bem recebem ao arquétipo melodramático, como exemplifica Xavier (2000, p.83):

Titanic (1997), por exemplo, soube muito bem se inserir nesta via aberta pela nova geração da indústria: de um lado, as agonias do par amoroso, no caso temperadas pela oposição entre o altruísmo do jovem plebeu e a vilania dos aristocratas (tema do século XVIII que Hollywood não pára de reciclar); de outro, as imagens de impacto a indiciar alta tecnologia e dinheiro. Esta articulação entre melodrama e efeitos especiais é de uma enorme eficácia, pois nos gratifica das mais variadas formas em sua operação de “tornar visível”. Ruínas perdidas no fundo do mar guardam o segredo de um romance mais

precioso do que o diamante procurado. E a enorme engrenagem narrativa se põe em marcha para que, no final, a pedra finalmente vá ao fundo levando suas ressonâncias simbólicas, enquanto, em outro plano, a experiência romântica que a retira de circulação atinge o ápice do seu valor de troca.

O breve comentário observa a estrutura melodramática viva e pulsante na produção do cinema americano. Como aponta Huppés (2000), o tema da felicidade amorosa não se realiza, dado aos obstáculos sociais impostos: o moço não pertence à mesma classe social que sua amada, o que é inaceitável pela família dela. A intensidade do sentimento de ambos, construído sem dificuldades existenciais e de maneira simplificada (a felicidade de estarem um ao lado do outro é infinita), é mantida até o desfecho: o casal mantém-se unido até a morte. Aliado a essa trama, o cenário ricamente construído (com o navio portentoso de alta tecnologia para a época, pessoas da alta aristocracia em paralelo aos plebeus, festas e jantares luxuosos), os “golpes de teatro” resolvem as tais “faltas de nexos”, como a cena em que o moço, por uma questão de “destino”, consegue embarcar.

Todos esses pilares melodramáticos provam, mais uma vez, mesmo no final do século XX, sua força. Tanto o filme em si como a trilha musical (o que remete à origem do melodrama) obtiveram grande sucesso junto ao público, cumprindo as condições mínimas da narrativa levantadas por Aristóteles, como aponta Umberto Eco (1995, p.194): “quer a trama siga uma curva constante ou sinusoidal, as condições essenciais da narrativa, tais como Aristóteles as definiu na sua *Poética* (início, tensão, ponto culminante, desenlace e catarse) permanecem imutáveis”. Vale lembrar – ainda que este estudo não se proponha a examinar a questão – que o melodrama recebeu (e recebe) uma ótica depreciativa. Pensadores e críticos, na atualidade, discutem sobre a manipulação emocional operacionalizada já que as massas são facilmente atraídas por esse tipo de fantasia, de emoção, de catarse.

Tecnicamente, os cortes das cenas utilizadas no melodrama e o impressionismo centrado nelas são recursos bem vivos e operantes até mesmo em telejornais, lembra Huppés (2000). A informação não é transmitida de forma neutra, imparcial, mas com um tom dramático, criando cenas catastróficas, numa “espetacularização da vida”. (HUPPÉS, 2000, p.150).

Pelo o que é possível perceber, o melodrama recebe atenção de toda ordem e em todo tempo, muito além do da época da sua criação. Pesquisas atuais

junto aos bancos de dados mostram que o assunto é objeto de trabalhos acadêmicos recentes (teses, dissertações, congressos), o que demonstra, de fato, a permanência e a autenticidade do modelo, como confirma Xavier (2000, p.86):

A teoria atual observa que não é o conteúdo específico das polarizações morais que importa, mas o fato de haver tais polarizações definindo os termos do jogo e apelando para fórmulas feitas. Há melodramas de esquerda e de direita, contra ou a favor do poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero tradicionalmente abriga e, ao mesmo tempo, simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade.

3 OS CONTOS DE EÇA DE QUEIROZ

3.1 Localização literária

Ao examinar a linha de evolução, conforme Reis (1978, p.11-12), é possível rastrear uma

[...] visão de conjunto da obra de Eça de Queiroz, que revela-nos, antes de mais, um escritor polifacetado, porque responsável por uma produção literária que pode ser distribuída por três sectores: há um Eça romântico (o das *Prosas Bárbaras* (1866-1867) e o da primeira versão d'*O Crime do Padre Amaro* (1875); há depois, um Eça progressivamente atraído pelos valores do naturalismo [...], há, finalmente, um Eça eclético, isto é, aberto a várias tendências estéticas e sobretudo não enquadrado de modo rigoroso em qualquer corrente específica [...].

A tradição dos estudos sobre a obra queiroziana aponta “fases”, segundo as quais será possível observar a predominância de um estilo e até de uma estética. Essas fases, de acordo com Oscar Lopes e José Saraiva (1969), são as seguintes:

- 1ª fase: *As prosas bárbaras*;
- 2ª fase: 1871 a 1880 (fase realista);
- 3ª fase: *A cidade e as serras*, *A correspondência de Fradique Mendes*, *A ilustre casa de Ramires*, *As vidas dos santos*.

Em estudos mais recentes, com alguns “ajustes” em relação à clássica tripartição das fases, Reis e Milheiro (1989, p.97-98) analisam os três momentos da produção, apontando, na última fase, um certo ecletismo, uma vez que transita entre o realismo crítico e “um certo fascínio pelo imaginativo fantástico”. Outros estudiosos, como Grossegese (1995), defendem a presença da ambigüidade na produção do escritor, fruto das influências do século XIX.

Como mencionado, no início dos seus escritos que se têm registrados, Eça produz as *Prosas Bárbaras*, título póstumo publicado em 1903 e que resgata folhetins publicados na *Gazeta de Portugal* entre 1866-1867. França (1993) diz que “estas prosas eram ‘bárbaras’ pelo estilo recheado de imagens e pelo seu ultraromantismo que transportava já em si a própria condenação. Florestas de fantasmas, de espectros, onde as forcas escreviam suas memórias [...]”. Trata-se de textos curtos, de pequena extensão. Se essa foi uma “experimentação” ou uma “iniciação” no curso do fantástico, o estilo não se estende: como concorda Franchetti (2007), não há continuidade nem de estilo nem de forma na sua produção. As *Prosas bárbaras* representam as notáveis tendências de Vitor Hugo, Baudelaire, Nerval, Heine, e também Comte, Hegel e Proudhon. Essas leituras se tornam mais acessíveis com a inauguração da estrada de ferro que chega a Coimbra. Organizados os encontros, os jovens liderados por Antero de Quental lêem e discutem os textos com entusiasmo, seguidos de longas declamações à madrugada:

Cada manhã trazia a sua revelação, como um sol que fosse novo. Era Michelet que surgia, e Hegel, e Vico e Proudhon; e Hugo, tornado poeta e justiceiro dos reis; e Balzac, como seu mundo perverso e lânguido; e Goethe, vasto como o Universo; e Poe, e Heine, e creio que já Darwin, e quantos outros! (QUEIROZ, 2000b, p.815).

A transposição para a segunda fase é gradual. Em “Egito” (edição póstuma), observa-se um estilo mais filiado ao dos moços de Coimbra, por apresentar detalhes advindos de observações precisas. Vale lembrar que a obra é

constituída por notas tomadas na viagem que Eça realizou ao Oriente no final de 1869.

É justamente na segunda fase que se observa a precisão da escrita que consagra o escritor. De 1871 (ano das Conferências no Cassino) a 1880, Eça leva ao público o resultado fecundo da sua observação aguda, crítica, apurada da sociedade portuguesa. *O crime do Padre Amaro* e *O primo Basílio*, obras de sucesso junto ao público, são títulos tidos como naturalistas e pertencentes a esse momento, o da segunda fase. Porém, com a publicação de *O Mandarim*, pequena novela publicada em julho de 1880 no *Diário de Portugal*, cujo enredo possui teor fantástico, Eça se distancia do estilo realista-naturalista e, na colocação de Franchetti (2007) encaminha-se para um “discurso impressionista”, desenvolvendo narrativas com outro estilo.

São consideráveis as colocações de ordem estética que apresenta em determinados textos, como os prefácios que escreve para livros de amigos. Em *O Brasileiro Soares* (1886), de autoria de Luiz de Magalhães, Eça, aproveitando-se da figura do “brasileiro”, evidencia uma suposta falsidade romântica. Segundo ele, os românticos aproveitam o momento oportuno para tematizar determinado assunto. Para exemplificar, toma o exemplo do emigrante. Este não agrada, pois “esse labrego, largando a enxada, embarca para o Brasil num porão de galera, com um par de tamancos e uma caixa de pinho” (QUEIROZ, 2000, p.52). Porém, quando

[...] este mesmo cavador endinheirado comovia o Romantismo até à Elegia, quando ele era ainda o triste emigrante, parando uma derradeira vez na estrada, para ouvir o ruído do açude entre as carvalheiras da sua aldeia; quando ele era o pobre embarcadiço, de noite, do mar gemente, encostado à borda da escuna Amélia, erguendo os olhos chorosos para a lua de Portugal... Apenas voltava porém, com o dinheiro que juntara carregando todos os fardos da servidão – o saudoso emigrante passava logo a ser brasileiro, o bruto, o reles, o alvar. (QUEIROZ, 2000a, p.52).

Nesse prefácio, evidencia-se a visão da estética plasmada em solo português. O olhar agudo, preciso e incisivo capta o cotidiano e o analisa. Se antes o emigrante era um ser que interessava ao romântico, depois passa a ser repugnante, porque “o trabalho despoetizara o triste emigrante” (EÇA DE QUEIROZ, 2000, p.52). O emigrante, então “brasileiro”, apresentado por Luiz de Magalhães em sua obra, traça um novo perfil desse sujeito, analisado por Eça no prefácio do título:

Querendo estudar um brasileiro, num romance, V. faz isto, que é tão fácil, tão útil e que nenhum dos antepassados da literatura quis jamais fazer: abre os olhos, bem largos, bem claros, e vai de perto olhar para o brasileiro, para um qualquer, que passe num caminho, em Bouças, ou que esteja à porta da sua casa, na Guardeira, com o seu casaco de alpaca. E imediatamente reconhece que ele, como V. e como o seu vizinho, é um homem, um mero homem, nem ideal, nem bestial, apenas humano: talvez capaz da maior sordidez, e talvez capaz do mais alto heroísmo, podendo bem usar um horrível colete de seda amarela, e podendo ter por baixo dele o mais nobre, o mais leal coração: podendo bem ser ignóbil, e podendo, por que não? Ter a grandeza de Marco Aurélio! (QUEIROZ, 2000a, p.55).

Ainda nesse segundo momento da evolução literária, não poupa as bases burguesas. Além da família ser defeituosa na constituição (casamentos por conveniência), focaliza a mulher, vítima de uma educação romântica, que a leva ao adultério. Na mesma linha problemática situa-se o clero, portador de vícios escondidos, como o desvio do celibato, a boêmia, a corrupção, enfim, a vida desregrada não prevista nos padrões eclesiásticos. O lazer burguês também vem à cena: os salões, por exemplo, são formados por personagens frívolas, fúteis, que se divertem por meio da satisfação de vícios (jogos, bebidas, gula). Esses são frutos das condições culturais, da educação e da literatura, que são insistentemente atacados no meio português.

Se nesse momento de sua produção o autor português segue as recomendações da teoria do romance realista advindas da literatura francesa, numa análise perspicaz dos tipos sociais, adiante essa veia incisiva se dilui, tornado-se bem menos incisiva, traço caracterizador da fase que vem recentemente denominada entre os estudiosos ecianos de “último Eça”. Não que perca sua crítica, mas a operacionaliza de forma conjugada a outros elementos, observando diferenças e deveres sociais, numa espécie de conscientização coletiva. É o que se observa, por exemplo, nos contos das *Últimas páginas* (obra póstuma), especialmente em “S. Cristóvão”. Nele, Cristóvão se mostra um homem puro e inocente, que ajuda espontaneamente o povo, tendo em vista a vaidade e a hipocrisia da sociedade causadoras da exploração dos humildes, o que faz dele um homem de ações, acima de ideologias, preocupado em resgatar valores nobres.

Juntamente com as produções ficcionais mais conhecidas, Eça de Queiroz vai produzindo os contos, tipo de narrativa que vai acompanhá-lo durante

toda sua história literária, ainda que, para Álvaro Lins (1959), ele os produza para colaboração remunerada ou amizade. Levando em consideração as colaborações para a *Gazeta de Portugal e Districto de Évora* constata-se que as primeiras histórias publicadas datam de 1866, estendendo-se até 1897, atravessando, portanto, toda a história literária do escritor e seus diferentes momentos de criação estética. Os contos nunca foram reunidos para publicação em vida; Eça sempre os apresentou em periódicos brasileiros e portugueses. Eles são editados dessa forma apenas em 1902, dois anos após a morte do escritor, a pedido de sua esposa, pela editora Lello e Irmãos Chardron. Nessa edição, que leva o título geral de *Contos*, constam doze narrativas, que se tornaram conhecidos dos leitores ecianos: “Singularidades de uma rapariga loura” (publicada no *Diário de Notícias*, 1874), “Um poeta lírico” (publicada em *O Atlântico*, 1880), “No moinho” (publicada em *O Atlântico*, 1880), “Civilização” (publicada na *Gazeta de Notícias*, 1892), “A aia” (publicada na *Gazeta de Notícias*, 1893), “O tesouro” (publicada na *Gazeta de Notícias*, em janeiro 894), “Frei Genebro” (publicada na *Gazeta de Notícias*, em março de 1894), “O defunto” (publicada na *Gazeta de Notícias*, em 1895), “Adão e Eva no paraíso” (publicada no *Almanach Enciclopédico*, 1896), “A perfeição” (publicada na *Revista Moderna*, em maio de 1897), “José Matias” (publicada na *Revista Moderna* em junho de 1897), “O suave milagre” (publicada na *Revista Moderna* e dezembro de 1898). Trata-se, então, de textos publicados vistos e revisados por Eça quando apresentados para os periódicos, mas não quando são reunidos nos *Contos*. Dessa primeira edição não constam outros títulos contidos na *Gazeta de Portugal*, talvez pela extensão ainda menor que os mencionados e por se tratarem de narrativas tétricas, fantasiosas, influenciadas pelas leituras da juventude. Também não estão selecionados outros títulos que Eça escreveu.

O questionamento realizado por estudiosos ecianos acerca dessa edição se refere ao critério adotado, uma vez que não atende nem ao cronológico nem ao temático. Outras edições posteriores a da organizada pioneiramente por Luís de Magalhães repetem títulos, mas com pequenas alterações. É o caso da de Luiz Fagundes Duarte (1989), que inclui o texto “Tema para versos”, introdução ao conto “A aia” e também o conto “Milagre”. O autor cuida para que os contos sejam agrupados por critérios temáticos contemporâneos a Eça e por temas bíblicos, medievais ou mitológicos. Também o volume de Helena Cidade Moura (1999),

editado pela Livros do Brasil, traz o conto “Outro amável milagre”, título não incluído na edição de 1902.

Contudo, outras narrativas produzidas continuavam quase no anonimato, até que o espólio dos textos originais do escritor é comprado em 1975 e depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa, onde uma equipe de filólogos e queirozianos se debruçam para estabelecer os textos originais.

Por ter suas criações amplamente publicadas, a produção queiroziana sofre alterações, sobretudo em relação aos títulos póstumos. Quando da sua morte, a esposa, Dona Emília, em carta a Ramalho Ortigão, solicita que ele e Luís de Magalhães examinem os papéis que ela recolhera e consultem as editoras Lello e Irmão e Livraria Chardron. Aceitos os pedidos, ambos passam a realizar a “revisão” daqueles papéis. Sabe-se que Luís de Magalhães cuida para que as publicações aconteçam. Por outro lado, Ramalho não: após sua morte, em 1915, seus filhos encontram manuscritos de *A capital*, *O conde de Abranhos* e cartas de Fradique Mendes, que são então enviadas a José Maria de Eça Queiroz, filho mais velho do escritor, em 1924.

De posse dos manuscritos, e passando por dificuldades financeiras, o filho “termina” o que era inacabado, imitando o estilo do pai. Declara que “toda obra póstuma de meu Pai, publicada nessa casa [Lello], organizada por amigos dedicados, de acordo com minha mãe, compunha-se de trabalhos já completos, quase perfeitos.” (apud REIS, 1999, p.189). A família sempre se manteve muito reservada em relação aos assuntos mais particulares e muito atenta à forma como a crítica se posicionava diante do autor, o que causou alguns mal-estares. O filho declara acerca dos manuscritos: “É claro que possuímos, minha irmã e eu, cativos, quantidades de papéis íntimos do nosso Pai, toda uma vasta correspondência, notas, manuscritos, e tudo isso, todo esse espólio é nosso, muito nosso, exclusivamente nosso” (SIMÕES, 1980, p. 46).

Com o objetivo maior de preparar a edição crítica dos textos queirozianos, isto é, de restituir a autenticidade possível ou aquilo que seria a vontade final do seu criador, a Biblioteca Nacional conserva seu espólio composto por catorze caixas, contendo, até o momento, 309 documentos. Fazem parte desse acervo os manuscritos originais das obras póstumas e semi-póstumas, cartas a sua esposa e alguns “rascunhos” de textos. Esse conjunto possui extensão e natureza muito desiguais, de acordo com o responsável pelos estudos, Carlos Reis, da

Universidade de Coimbra e um dos principais pesquisadores da produção queiroziana. Segundo ele (1999, p.192-3), após todo o processo de estudo e posterior estabelecimento dos textos, as edições críticas se estabelecem em obras de ficção, divididas em não-póstumas, semipóstumas e póstumas; crônicas e textos de imprensa, epistolografia, organizada em dois blocos: o doutrinária e o particular; narrativas de viagem e traduções.

Vale dizer que a publicação das edições críticas fica a cargo da Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Até o momento, já as possuem *Textos de Imprensa I, IV, V e VI, O crime do Padre Amaro, Alves e Cia, A ilustre casa de Ramires, O mandarim, A Capital, Correspondências e Contos II*.

Nesse último, quatro títulos pouco conhecidos vêm à tona: “A catástrofe”, “Um dia de chuva”, “Enghelberto” e “Sir Galahad”, estabelecidos por Marie-Hélène Piwnick, pesquisadora da produção contista de Eça. Segundo a estudiosa (2003), esses seguiram a releitura dos filhos do escritor, e publicados, respectivamente, em 1925, 1929 (segunda e terceira narrativa mencionadas) e 1966, e apresentam-se, agora, corrigidos e esclarecidos, apesar de sua condição ser menos acidentada do que em outros casos. Os manuscritos, encontrados nos escritório do escritor em Neuilly e transportados para Tormes em 1924, mostram que “A catástrofe” (relacionada com o projeto do romance *A batalha do Caia*, nunca publicado) e “Um dia de chuva” são narrativas acabadas, mas “Enghelberto” e “Sir Galahad”, não; tratam-se de rascunhos. A leitura deles mostram que os dois primeiros estão ligados à preocupação realista do autor, enquanto os dois últimos com as temáticas medievais.

Além dos acima mencionados que já possuem texto estabelecido criticamente, outros títulos foram publicados postumamente. Em 1912, Luiz de Magalhães edita as *Últimas páginas* – teoricamente os derradeiros textos de Eça –, contendo as três lendas dos santos (“S. Cristóvão”, “S. Frei Gil” e “Santo Onofre”). Após a essa publicação, os originais dos dois primeiros se perderam e apenas do último é que existem algumas folhas.

Os contos recebem maior atenção das editoras brasileiras nos últimos anos, quando determinados títulos são publicados a custo baixo. Também em língua estrangeira essas narrativas aparecem no mercado editorial: *Rarezas de uma*

*muchacha rubia*⁴, *Singularités d'une jeune fille blonde*⁵, *Une singulière jeune fille blonde*⁶.

É importante ressaltar que a aguardada edição da *Obra completa*, organizada e fixada pela professora Beatriz Berrini, é completa, não só, mas também, em relação às narrativas breves. Dela constam desde pequenos textos chamados por Piwnick “contos *latu sensu*” (BERRINI, 2000, p.1369), reunidos nas *Prosas bárbaras*, passando pelos títulos da primeira edição dos *Contos*, em 1902 e alcançando títulos póstumos, como os dos santos e aqueles com edição crítica acima mencionados. Cabe salientar que os textos literários dos quais este trabalho se serve pertencem a essa edição, pela sua reconhecida seriedade compartilhada na comunidade acadêmica queiroziana.

Ainda que a narrativa breve não tenha sido exatamente a sua linha de produção principal, ela o acompanha durante toda sua carreira de escritor. Lins (1959, p.30) entende que

Escrevia contos, porém, com todos os requisitos do gênero, como era conceituado no século XIX. Não fez contos-resumos de romance, não fez contos-simples, crônica de um fato ou apresentação de personagens. Os de Eça são sintéticos, monocromáticos, casuísticos. Não se sabe se conheceu os de Maupassant, mas os seus são bem à antiga: o enredo forma-se sempre de um caso fora do comum. Neles, Eça esquecerá um pouco os seus mestres e esquecerá de todo as exigências da escola realista. Nos romances estará murado pela disciplina e pelos processos naturalistas; nos contos, sente-se mais livre para as aventuras da imaginação.

Dessa fala destaca-se a idéia da originalidade da narrativa ao tratar de um assunto diferenciado a tal ponto de merecer ser contado. Porém, nem sempre seus contos se distanciam dos ideais estéticos realistas defendidos e difundidos por Eça, até publicamente. É o caso de “Singularidades de uma rapariga loira” e de “No moinho”, para ficar nos títulos mais incisivos.

O próprio autor se manifesta, ainda que poucas vezes, sobre as suas intenções em relação ao conto. Para ele, a linha de composição deve ser sóbria, rápida, o que está em consonância com os comentadores da época, como Poe, no

⁴ QUEIRÓS, E. de. *Rarezas de uma muchacha rubia*. Madrid: Aguilar, 1988.

⁵ _____. *Singularités d'une jeune fille blonde*. Paris: L'age d'homme, 1983.

⁶ QUEIRÓS, E. de. *Une singulière jeune fille blonde*. Paris : Gallimard, 1997.

que se refere à brevidade, o que parece estar ligado ao princípio do bem escrever, bem ouvir e bem compreender. Em outras palavras, tal procedimento mantém o leitor atento, sintonizado à história bem contada. A esse respeito, Eça de manifesta em carta aos Condes de Arnoso e de Sabugosa, em 1895, avaliando o volume *De braço dado*:

Foi um delicado prazer o ter-vos aqui, toda uma noite, ouvindo, ora a um, ora a outro, uma linda história bem sentida, real e no entanto poética, e contada com uma arte fina e sóbria. Positivamente, contar histórias é uma das mais belas ocupações humanas [...]. Todas as outras ocupações humanas tendem mais ou menos a explorar o homem; só essa de contar histórias se dedica amoravelmente a entretê-lo, o que tantas vezes equivale a consolá-lo. Infelizmente, quase sempre, os contistas estragam seus contos por os encherem de literatura, de tanta literatura que nos sufoca a vida! Vós não sois desses: contaís simplesmente, com elegância, o que observais com verdade; e por isso nos dais histórias vivas que deixam uma emoção viva. (QUEIROZ, 1961, p.97)

Essa carta escrita cinco anos antes de sua morte guarda a opinião do escritor experiente, conhecedor da prática da composição e da leitura. Anos antes, em 1884, em carta a Oliveira Martins, Eça reclama de sua “névoa intelectual” que o impede até mesmo de encomendar com clareza uma peça ao alfaiate. Diante dessa “incapacidade”, por uma questão de honestidade, limita –se a produzir contos para crianças e sobre a vida dos grandes santos.

A leitura da correspondência de Eça é reveladora em relação ao cuidado despendido pelo escritor à elaboração de seus títulos contistas. Em setembro de 1891, quando já reclama de indisposição física, o autor comunica a Luís de Magalhães, editor, que acredita ser seu conto encomendado extenso para a publicação pretendida e que não consegue fazê-lo menor sem prejuízos. Afirma: “Cada vez possuo menos aquela arte de concisão que caracteriza o verdadeiro escritor”. (QUEIROZ, 1961, p.86). Um mês mais tarde, dá notícias ao seu editor que o primeiro número da revista não pode conter o seu conto, porque não conseguiu diminuí-lo na sua extensão.

Eça, pelo o que pode ser observado na leitura de suas cartas, reconhece a propriedade necessária para aliar qualidade à brevidade, compatibilidade alcançada por ele em seus próprios contos.

3.2 Fortuna crítica

Em estudos anteriores (JARDIM, 2003), já se observou que a produção contista não é objeto de estudo pontual. A atualização da fortuna crítica não aumenta o número de estudos e publicações; esparsamente encontram-se trabalhos em eventos acadêmicos. No entanto, estudos de toda ordem sobre textos ficcionais e não ficcionais queirozianos estão na ordem do dia, principalmente por volta do ano 2000, um pouco mais, um pouco menos, quando é lembrado o centenário. É o caso das publicações crítico e/ou informativas, como o de Carlos Reis, *Estudos Queirosianos – Ensaio sobre Eça de Queirós e a sua obra* (Lisboa, Editorial Presença, 1999), Manuel dos Santos Alves, *Eça de Queiroz: Sob o signo de Mnemósine: intertexto, interdiscurso, dialogismo (de Tróia ao Lácio)* (Braga, Universidade do Minho, 1992); Mário Vieira de Carvalho, *Eça de Queiroz e Offenbach: a ácida gargalhada de Mefistófeles Lisboa* (Edições Colibri, 1999); Aníbal Pinto de Castro, *Eça de Queiroz da realidade à perfeição pela fantasia* (Lisboa, CTT – Correios de Portugal, Edição Clube do Coleccionador, 2001); Maria do Rosário Cunha, *Molduras: articulações externas do romance queirosiano* (Coimbra, Universidade Aberta, 1997), Ana Paula Guimarães, *O Livro: Eça, Platão, Mallarmé e Borges* (Lisboa, Apenas Livros Lda, Coleção À Mão de Respigar n.º 9, 2003), Eugénio Lisboa, *No Eça nem com uma flor se toca – Eça visto por Régio* (Lisboa, Instituto Camões, 2002), A. Campos Matos, *Sobre Eça de Queiroz* (Lisboa, Livros Horizonte, 2002); Ana Nascimento Piedade, *Fradiquismo e Modernidade no Último Eça Lisboa* (Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003), Maria do Carmo Castelo Branco Sequeira, *A Dimensão Fantástica na obra de Eça de Queiroz* (Porto, Campo das Letras, 2002), Maria João Albuquerque Figueiredo Simões, ***Ideias Estéticas em Eça de Queiroz*** (Coimbra, Edição da Autora, 2000), Helena Carvalhão Buescu, *Descrição, ironia e antropologia literária: Eça de Queirós* (Porto, Campo das Letras, 2001). Quanto às pesquisas, acrescenta-se uma tese da Universidade de São Paulo (1999) na qual é examinada a importância e o efeito dos adjetivos na construção das narrativas breves. Outro trabalho relativamente novo acerca dos contos queirozianos é o de SILVA (1999), intitulado *Le réalisme dans Contos de Eça de Queiroz: étude des septes contes dits non-réalites*, apresentado na Université de Paris, em 1999, mas que não se encontra disponível nas bibliotecas digitais.

No entanto, os textos de maior extensão de Eça são temas de estudos em diversos lugares, conforme revelam as pesquisas nas bases de dados nacionais e internacionais⁷. Trabalhos mais interessantes ficam por conta de publicações que focalizam títulos específicos, segundo levantamento bibliográfico realizado junto à Biblioteca Nacional de Lisboa e à Fundação Eça de Queiroz, em Tormes (nome fictício da Quinta da Vila, herança da família Eça de Queiroz, localizada em Santa Cruz do Douro, cuja Fundação é presidida pela nora da filha do escritor). O levantamento dos trabalhos e a leitura de seus conteúdos permitem dizer que eles são textos curtos, publicados por ocasião de comemorações e/ou eventos acadêmicos. Eles se prendem, na maioria das vezes, a análises estruturais dos textos, examinando como as categorias narrativas são construídas e em quais há maior investimento narrativo, tendo em vista o efeito pretendido, como é caso de Abel Barros Baptista (1986) ao tratar do conto “José Matias”, Jacinto Prado Coelho (1968), no seu tradicional estudo sobre a mesma narrativa ou ainda Juan Paredes Nunez (1985) em “José Matias’ de E. de Q.: tentativa de descrição estrutural”. Outros fazem um recorte temático e o exploram no título escolhido, exemplo constatado no trabalho de Ana Paula Ferreira (2002) ao analisar o tema do homossexualismo ainda no mesmo conto (aliás, é fato que esse é o que mais recebe atenção dos estudiosos). Por último, o grupo que se atém ao exame da forma conto na produção eçiana, verificando, assim, como o autor fixou essa forma narrativa na literatura portuguesa do século XIX. Recentemente Carlos Reis ministrou uma conferência acerca dos contos na França, em Clermont-Ferrand, intitulada *Eça de Queiroz: produção literária e escrita do conto*, que não existe em texto. Em termos de estudos mais amplos, as referências continuam a ser *Contos de Eça de Queiroz*,

⁷ BERRY-HORTON, Glenna. **Fatal attractions in luso-brazilian literature.**

SIMAS-ALMEIDA, Leonor. **The reader's emotional response to the characters in “O Primo Bazilio”, “Madame Bovary” and “The Awakening” (Eça de Queiros, Portugal, Gustave Flaubert, France, Kate Chopin).**

RIPPON, Maria Rose. **Whose crime and whose punishment? Adultery in the nineteenth-century novel (Gustave Flaubert, Eça de Queiros, Kate Chopin, Leo Tolstoy, Russia, Spain, Portugal, France).**

ABEL-QUINTEIRO, Margaret Mary. **Eça beyond realism: a study of the language of flowers in “Os Maias” .**

de Maria Eduarda Vassalo Pereira (1983)⁸; *Leitura de um conto de Eça de Queiroz: "Singularidades de uma rapariga loura"*, de Maria Adelaide Coelho e Arlete Miguel (1991) e *Introdução à leitura dos contos de Eça de Queiroz*, de Henriqueta M. A. Gonçalves (1991). Ainda no grupo de abordagens gerais enquadra-se o artigo de Lauro Escorel, "E. de Q. contista", no *Livro do Centenário de E. de Q.*, lançado em 1945.⁹

Diante do quadro apresentado, no qual é possível visualizar de forma panorâmica os estudos acerca dos contos (cujos resultados e discussões serão tomados em momento oportuno para este trabalho), observa-se que é um campo menos investigado que os romances e, por isso mesmo, várias tônicas se mantêm latentes. Dos trabalhos já existentes de maior extensão cujos títulos foram mencionados acima, nota-se que uma das grandes preocupações é reconhecer as temáticas desenvolvidas em consonância ou não com a estética em voga e, a partir de então, estabelecer um "agrupamento" ou uma aproximação entre as produções contistas e, até, entre elas e aquelas de maior extensão.

4 O CORPUS E A METODOLOGIA

Para tratar dos títulos selecionados para este trabalho que compõem o seu *corpus*, faz-se necessário retomar a proposta deste estudo, a tese sobre a qual ele se sedimenta. Parte-se do senso comum de que Eça de Queiroz é o escritor português realista de maior representatividade em Portugal, tanto pela sua produção propriamente dita, como pela sua atividade militante em defesa da estética que julga ser transformadora da sociedade, sobretudo na chamada segunda fase. Nesse sentido, interessou em abordagem anterior (JARDIM, 2003) examinar como a temática amorosa é tratada na produção contista do escritor, já que é uma condição cara aos românticos tão criticada pelos realistas. As conclusões desse estudo apontam, entre outros, o uso de uma estrutura e mesmo de recursos próprios do melodrama, espetáculo típico do século XIX cujo histórico que engloba sua evolução já foi percorrido no segundo capítulo deste trabalho, que examina, agora, a utilização dessa modalidade teatral plasmada na narrativa breve queiroziana.

⁸ Essa publicação não possui reedição, e a dificuldade de encontrá-lo é bastante grande.

⁹ As referências completas se encontram no final do trabalho.

Como é fácil concluir, o esqueleto melodramático não está presente em todo e qualquer conto, e sim naqueles – mas nem todos – que tematizam o amor. A fim de verificar a hipótese que aqui se propõe, elege-se como *corpus* de análise os títulos “Singularidades de uma rapariga loira”, “No moinho”, “José Matias”, “Um poeta lírico” e “Um dia de chuva”, cujas publicações obedeceram destinos diferentes.

“Singularidades de uma rapariga loira”, produzido em 1874 quando o escritor trabalhava em Havana, aparece no *Diário de Notícias* como “brinde aos senhores assinantes”, num suplemento. Em geral, esse conto é entendido pelos críticos como a primeira narrativa realista portuguesa. Na carta a Eugênio de Castro, editor da série Biblioteca Internacional, datada de 21 de fevereiro de 1896, Eça responde ao editor que propõe a continuação (ou, talvez, a reedição) de “Rapariga loira”:

[...] não tornei a ler, nem sequer avistar, essa ‘Rapariga loira’, desde que ela apareceu, há mais de vinte anos, no Diário de Notícias, e estou receando que esse trabalho, assim desenterrado, necessite muita limpeza e muito conserto. (QUEIROZ, 1961, p.101).

Apesar da manifestação “reparadora” de Eça sobre essa narrativa, não há notícias de que ele tenha voltado a trabalhar nela.

“Um poeta lírico” e “No moinho” são contemporâneos; a diferença entre a data de publicação (a de produção não é estabelecida) difere em um mês. Ambos aparecem no jornal *O Atlântico, folha comercial literária e noticiosa*, em 1880. “José Matias” é uma publicação bem mais tardia, datada de 189 pelo amor 7, na *Revista Moderna*, periódico publicado em Paris que circulava também em Portugal, do qual Eça é importante colaborador remunerado. Nele publica mais dois outros contos (“A perfeição” e “O suave milagre”), algumas crônicas e parte de *A ilustre casa de Ramires*.

“Um dia de chuva” é um caso que não se enquadra no mesmo grupo de publicação que os outros contos selecionados, por duas razões que o distinguem dos demais: a primeira, porque é uma publicação póstuma; a segunda porque possui edição crítica. O conto aparece em 1929, no volume *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, mas possui outras edições. A pesquisa para a reconstituição da narrativa revela que o título não foi atribuído pelo seu autor e muitas intromissões alheias estão presentes nos manuscritos, resultando

em modificações perceptíveis se comparadas com o texto de 1929. Exemplo disso são as datações de páginas e algumas anotações a lápis. Após examinar dados da narrativa e relacioná-los ao contexto português, aponta-se 1885 (um pouco mais, um pouco menos) como a data de sua produção.

De posse dessas localizações temporais de publicação, colaboradoras no nível de contextualização da história de produção literária de Eça, o trabalho passa a verificar quais as constantes melodramáticas observáveis e a intensidade com a qual elas aparecem nos textos selecionados. Nessa etapa, a teoria literária é solicitada para comentar e esclarecer o discurso literário e, assim, examinar a construção da literariedade, especificidade do texto literário. Como a proposta deste trabalho é examinar a adesão do escritor realista a um modelo originalmente romântico, não se faz aqui uma análise exaustiva das categorias narrativas, nem tampouco a convocação de linhas teóricas, mas apenas referências para analisar a medida melodramática nas narrativas focalizadas, para a qual tomam-se os estudos e estudiosos do melodrama, especialmente Jean Marie Thomasseau (2005).

Para a análise dos contos focalizados, parte-se do princípio teórico de que a forma conto é uma narrativa breve, como costumeiramente vem sendo chamada pelos estudiosos. De fato, Claude Bremond, em seu artigo *A lógica dos possíveis narrativos* diz que “toda narrativa consiste em um discurso integrado numa sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação” (1971, p.113). O conto atende a essas condições porque trata de relações de causa e efeito, de causalidades, estendidas num determinado tempo, cujo foco está voltado para as questões humanas. O discurso narrativo não caminha para o nada ou para o desnecessário: se há o seu desenvolvimento, ele interessa à narrativa, num processo de coerência interna. Essa “unidade” geradora da economia narrativa é muito adequada à forma conto, pois ela converge para a unidade de efeito de Poe (1987) que realmente não permite a existência do descartável.

Entendido como uma das formas de retratar a realidade e adicionado o fator recriação, o conto é, então, como uma narrativa de pequena extensão que apresenta a propriedade da narratividade. Na sua construção, de acordo com a proposta deste estudo, interessa investigar como nela estão operacionalizados os elementos melodramáticos e que efeitos eles trazem para o texto. No momento apropriado, tomar-se-á a teoria da narrativa que se julgar mais adequada para examinar o texto literário nos seus processos internos.

5. TEORIAS SOBRE O CONTO

Considerando o conto como forma narrativa e possuidora, portanto, de uma coerência lógica nas suas partes constitutivas, e tendo se afirmado ao longo da história da literatura, essa modalidade passa a ser reconhecida e discutida por estudiosos que procuram inventariar e esclarecer sua narratividade.

Herdeiro das tradições orais na evolução da sua história, o conto é muitas vezes confundido com outras formas narrativas, nomeadamente o romance e a novela. No período medieval não possui o *status* de literário, visto que o termo se refere a relatos, acontecimentos, sem nenhum caráter propriamente estético ou maior elaboração que dá ao texto outros sentidos. No entanto, nos últimos séculos desse momento e mesmo na época renascentista, embora decline a ocorrência desses textos, há uma melhora qualitativa deles, marcadamente com Boccaccio e seu *Decameron*, cujas narrativas não possuem títulos, mas números, e Chaucer, autor de *Canterbury Tales*. A partir de então, a Europa passa a exercitar o conto (há nomes importantes como Cervantes e Quevedo, na Espanha e La Fontaine na França), até atingir maturidade no século XIX, quando, com grande adesão e prática dos autores, trata de temáticas variadas (com modos de contar diferentes, envolvendo procedimentos narrativos igualmente diferentes), o que leva a uma certa “tipologia” contista, nomeada como contos satíricos, alegóricos, fantásticos, policiais, humorísticos e outros. Ainda nesse século despontam autores que imortalizaram as narrativas breves: Maupassant, Poe, Tchekov, Hoffmann, Machado de Assis são alguns nomes. Também nesse momento o termo conto começa a se desvincular de outras modalidades das quais é considerado, freqüentemente, sinônimo, como já se disse acima, apesar de alguns escritores utilizarem indistintamente os termos novela e conto sem maiores critérios de classificação. Mesmo Eça de Queiroz, leitor de grande porte e conhecedor de tantos títulos (o que poderia significar a adoção de nomenclaturas mais precisas), utiliza em “O tesouro” e “Frei Genebro” os subtítulos “As histórias”, conforme lembra Piwnik (1997). As definições encontradas em enciclopédias daquele período indicam ser a extensão da narrativa o principal divisor de águas dessas modalidades, cuja proximidade está baseada no denominador comum do gênero narrativo, a da sucessão das ações no decorrer de um período.

Assim, conto e novela são formas próximas, a começar pela natureza breve norteadora das narrativas. Essas formas, juntamente com o romance, são distintas do ponto de vista literário mais claramente na segunda metade do século XX:

La théorie littéraire voit, dans ce schématisme et cet achèvement du contenu, l'organisation et la matrice de tout récit, qu'elle ne peut déceler dans la nouvelle ou dans le roman, parce que là, il n'y a plus une intrigue, mais des groupements d'intrigues ou, dans la nouvelle, constitution d'une loi sémantique spécifique qui commande une hiérarchie choisie des significations. (DICTIONNAIRE DES LITTÉRATURES, 1998, p.366-7)

Embora as discussões em torno do conto apontem-no como uma das formas mais antigas de narrar, pois falar, compartilhar, comunicar, ouvir, conhecer, elaborar, é uma atividade propriamente humana, é com Edgar Allan Poe, escritor e ensaísta inglês, que ele começa a receber a discussão mais direcionada para sua estrutura em geral, embora o autor seja considerado o mestre das histórias de terror. Nas resenhas sobre as narrativas de Nathaniel Hawthorne apresenta a sua teoria do conto, sublinhando o mesmo princípio da composição do poema, o da brevidade, da concisão, conforme expõe n'*A filosofia da composição*. Para ele, manter o leitor interessado e atento é fundamental, caso contrário a leitura não teria o efeito desejado. Nesse sentido, tanto o poema (o próprio autor apresenta a composição quase matemática de seu poema *O corvo*) quanto a narrativa devem ter a propriedade da totalidade, isto é, nada deve desviar a atenção do leitor daquilo que é essencial, constituindo a unidade de efeito à qual se vincula a intensidade da leitura. Também por isso, segundo ele, o conto é mais eficaz que o romance, uma vez que a maior extensão narrativa leva o leitor a interromper a leitura, e daí à perda da sua eficácia, pois a totalidade não é alcançada e as tensões são amenizadas. Portanto, o autor deve atentar para a seleção daquilo que deseja contar e o modo como conta, tendo em vista o domínio sobre o leitor e o efeito pretendido (Hemingway também é do mesmo princípio: o autor deve manipular as informações que apresenta, mas sem perder de vista a sensação da verdade). Numa verdadeira economia dos meios narrativos, diálogos, descrições, considerações desnecessárias são, portanto, descartáveis, já que podem comprometer a extensão e o tempo de leitura, mas não podem, de modo algum, colocar em perigo a propriedade da

coerência interna da história apresentada. O que é mantido respeita a estrutura do texto e da significação, como observa Barthes (1964, p.369):

o que tem sentido em uma mensagem é a sua totalidade. Seu sentido deriva do fato de ela ser uma estrutura e, na estrutura, como sabemos, tudo, qualquer de suas partes, significa alguma coisa, em um ou outro nível, visto que a significação é uma propriedade relacional e qualquer elemento de um discurso está, por força de pertencer a uma unidade de dependências internas, relacionado com qualquer outro elemento dentro do mesmo discurso, e/ou com o discurso como um todo.

Cortázar concorda com Poe no que diz respeito à economia interna do conto. Em dois ensaios que tratam do conto, contidos em *Valise de Cronópio*, o autor ratifica e amplia as idéias do escritor inglês. Para o contista e ensaísta argentino, esse “compreendeu que a eficácia de um conto depende da sua intensidade como acontecimento puro, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si deve ser radicalmente suprimido.” (CORTÁZAR, 1974, p.122). A idéia da unidade de efeito é aceita plenamente: “Tomem os senhores qualquer grande conto que seja de sua preferência, e analisem a primeira página. Surpreender-me-ia se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos.” (1974, p.152). No entanto, ressalta o autor, essa economia se estende à adequação da expressão verbal ao episódio narrado; além de centrar-se naquilo que é fundamental para a criação da tensão e da intensidade, a narrativa deve estar atenta para utilizar uma linguagem ajustada com essa preocupação. Com a eliminação de “acessórios” não interessantes intimamente ao conflito central, e com todos os sintagmas trabalhando em prol dele, juntamente com a atmosfera criada pela tensão, todas peças se encaixam, numa verdadeira coerência interna. No conto, há um só núcleo narrativo, e tudo na narrativa, a começar pelo título, contribui para o desenvolvimento ou para a convergência desse “átomo narrativo”.

As considerações de Cortázar também tangenciam a questão do efeito de unidade sentenciada por Poe, especialmente no que se refere à sensação causada no leitor. Para ele, uma leitura causa ressonância quando consegue ultrapassar os limites da história pelo modo como esta é construída e apresentada. O tratamento literário que o tema recebe faz da narrativa uma substância ativada, com alta carga de significação, cujo efeito é sentido naquele que a experimenta. Essa “carga de significação” está atrelada à intensidade porque, à medida em que é descartado o desnecessário e criada uma órbita em torno do tema, há uma concentração de

dados, um adensamento, puramente relacionados ao elemento principal, gerador da narrativa. Como não há nenhuma amenização, a aproximação lenta e precisa motiva a tensão, resultante da intensidade. Contrariando Poe, pregador da idéia de compor o conto de forma matemática, Cortázar acredita ser a criação e o produto literário resultado de uma “batalha fraterna” entre a vida (matéria-prima) e a sua expressão.

Ricardo Piglia, ensaísta, roteirista e um dos principais escritores argentinos da atualidade, também apresenta sua visão no ensaio “Teses sobre o conto”, no livro *O laboratório do escritor* (1994). De forma muito objetiva, a primeira tese diz que o conto clássico sempre apresenta, na verdade, duas histórias, denominadas “história aparente” e a “história cifrada”. Por “história aparente” entende-se história visível, compreendida sem maiores dificuldades, enquanto que a “cifrada” trata de algo narrado de forma fragmentária, escondido na história mais acessível. Quando uma se revela na outra, ocorre o “efeito de surpresa”, relacionado ao “efeito de unidade” de Poe. Para ele, as duas narrativas acontecem simultaneamente, mas a aparente guarda vias de diálogo com a cifrada, até que em certo momento elas se encontram. Sublinha o ensaísta argentino que, nos contos modernos, com Tchekhov e Joyce, a tensão entre as duas histórias nunca chega a bom termo, e acabam por se confundir. Num sentido mais abstrato, Piglia afirma ser essa forma de compreender o conto (como a somatória do visível e do oculto) análoga à busca humana de descobrir uma verdade secreta.

Embora Cortázar entenda que “quase ninguém se interessa por essa problemática” (1974, p.152), quando se refere ao conto, a discussão em torno dessa breve e mais antiga forma de narrar permite ao menos fixar algumas constantes. Brevidade, economia e comedimento são palavras norteadoras do texto contista; delas derivam outras ações constitutivas desse tipo de narrativa: Massaud Moisés (1992) reúne objetivamente e de modo geral seus pilares estruturais. Partindo da idéia da unidade, o enredo se desenvolve tendo em vista um conflito, um drama, principal. Para isso, como bem estabelece Poe, digressões de qualquer natureza que desviem desse núcleo não existem. Se há algum tipo de digressão temporal, ela ocorre de maneira sintética e por razões explicativas, que bem podem ser índices para a história cifrada, conforme Piglia. Aliás, o tempo é restrito, rápido, um recorte do cotidiano se realidade fosse.

Narrativa que é, o conto também precisa das categorias narrativas para ser arquitetado. Ainda com Massaud Moisés (1992), o espaço pode ser variado,

preparadores de situações, mas apenas um guarda a densidade dramática, a peripécia que altera o destino previsto. Poucas são as personagens porque poucas são as que participam do conflito central; as outras contribuem para atestar algo. O epílogo, preparado por todas as categorias presididas pelo tom da unidade desde o início da narrativa, responde pelo clímax. Num conto bem elaborado, o ponto final sinaliza no leitor algum alívio em relação à tensão vivida na narrativa, mas, ao mesmo tempo, concentra-se a ressonância daquilo que a leitura provocou. De certo modo, ocorre a catarse prevista por Aristóteles.

Além dessa espécie de cânone do conto composto pela operacionalização dos procedimentos narrativos, importa observar que nem toda narrativa breve tem o mesmo comportamento. Em geral, as histórias possuem um encadeamento de ações culminantes no clímax, após passarem pela peripécia: existe uma linearidade de acontecimentos, estabelecendo a seqüência lógica de começo, meio e fim. Por outro lado, há aquelas em que o enredo não evolui; nada acontece e nada se resolve. Para Marchezan (2006), o princípio da economia rege todo conto, mas com ênfases diferentes:

Um conto trabalha economicamente os meios narrativos. Desse modo, ele pode relatar um acontecimento tanto com ênfase no desenlace, no caso de um conto de enredo, como ressaltar a ambientação ou atmosfera desse acontecimento, como no caso de um conto de situação. O conto, enfim, converte um acontecimento em linguagem. No primeiro caso, ele narra a história de maneira objetiva; no segundo, de maneira subjetiva. (CAMARANI; MARCHEZAN, 2006, p.191).

Essas diferentes maneiras de conduzir a narrativa levam a resultados também distintos. Num conto de enredo, clássico, tudo leva ao desfecho, porque acontece o processo de sucessão de acontecimentos do qual se aguarda uma finalização; as ações fluem para um desenlace. Porém, o percurso é descontínuo, já que os pivôs narrativos alteram a trajetória da história e colocam o leitor diante de um antes e depois. Esses “pivôs” são referências que pautam a narração, isto é, um acontecimento forte, marcante, que faz a narrativa ter uma outra seqüência narrativa.

Por outro lado, os contos de atmosfera ou situação não se prendem a grandes acontecimentos e, por isso, não há desenvolvimento de ações significativas ou de clímax que deságua no desenlace. Para V. Chklovski (1917, p.208), “Se não

há solução, não temos a impressão de nos encontrar em face de uma trama”. Esse tipo de composição, relacionado automaticamente à produção de Tchekhov, escritor russo, é praticamente oposta ao modelo clássico de Poe. Ao contrário do que prega o inglês, o conto de situação privilegia uma sensação, por vezes advinda da reflexão e inquietação sobre a própria condição de estar no mundo e suas conseqüências. Como a ênfase está em “traduzir em prosa” (CAMARANI; MARCHEZAN, 2006) os estados da alma, a narrativa é subjetiva, sem preocupação com o desenlace, sem peripécias, num ritmo contínuo.

Discutir e estudar a forma breve de narrar, tão fecunda na história da literatura, é também pensar na maneira encontrada e escolhida pela sociedade para retratar a sua própria história. Ao longo do tempo, estudiosos se debruçam sobre as narrativas presididas pelo comedimento, num esforço em esclarecer, dentro do âmbito da literariedade, os meios engendrados que levam à potencialização narrativa. Se tudo no conto é suficiente e ajustado – pois, como concluem os estudos tradicionais, se a história aparente deve estar sincronizada com a cifrada, se não devem existir discursos excessivos e desnecessários nem tampouco faltar elementos para não perder de vista o efeito desejado no leitor -, é sinal de que se trata de um trabalho bem realizado. E, se assim for, o leitor é impulsionado a constatar que o que parece apenas um detalhe, uma sugestão, é um elemento de carga significativa compreendido ao fim da leitura: o máximo é construído a partir do mínimo.

Vale dizer que a operacionalização da proposta deste estudo se torna viável uma vez que a natureza da composição do conto possibilita a assimilação de certos comportamentos do drama, como a aproximação entre palco e platéia traduzida, no conto, principalmente naqueles de enredo, na leitura e leitor. Além disso, o teatro apresenta espaços pouco variados, assim como no conto.

Como conclui Cortázar (1974, p.153), “Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai além da pequena e às vezes miserável história que conta.”. A fim de entender como é feita tal operação, este estudo convoca os estudos da Narratologia porque ela oferece instrumentos que permitem descrever a narrativa com procedimentos apropriados, levando ao melhor entendimento da singularidade de cada texto literário dessa natureza.

6 ESTUDOS CRÍTICOS DA OBRA QUEIROZIANA

Embora a proposta deste estudo não seja a de examinar a linha historiográfica da crítica sobre a produção ficcional queiroziana, nem tampouco estabelecê-la, importa compreender como a obra do autor é recebida e entendida ao longo do tempo, quais os ângulos adotados e que evolução há entre esses olhares. Percorrer essa trajetória é um trabalho de grande dimensão e por isso ela é parcialmente apresentada e apenas alguns estudiosos são evidenciados.

Na época contemporânea às publicações, Matos (2000) assinala que Eça recebe grande admiração dos estudantes de Coimbra na última década do século XIX, quando até uma revista lhe é dedicada. No entanto, a crítica portuguesa da época não se pronuncia sobre sua produção, o que lhe deixa insatisfeito, porque, segundo o próprio escritor, o parecer de outros lhe fornece um termômetro que lhe permite avaliar e, se necessário, corrigir seus textos. Com o silêncio da crítica, constata-se na sua correspondência o pedido aos amigos para que opinem sobre seus romances e, uma vez isso realizado, posiciona-se diante dessas opiniões, agradecendo ou comentando-as, como acontece na carta a Teófilo Braga, em 1878.

Os Maias é a publicação que recebe significativa reação em Portugal, especialmente a de Bulhão Pato, poeta ultra-romântico português que convive com Alexandre Herculano, Almeida Garrett, entre outros; é colaborador de jornais e revistas, entre elas *O Panorama* e a *Revista Universal Lisbonense*. No romance queiroziano é caricaturado na figura de Tomás de Alencar, fato que provoca a publicação de duas sátiras da obra.

É com *O primo Basílio* que parece haver uma significativa atenção para a obra de Eça. Sucesso de vendas e edições, o título alcança a segunda edição em três meses e desperta a atenção e a crítica negativa de Machado de Assis, publicada n' *O Cruzeiro* em 16 de abril de 1878, que se refere, principalmente, à superficialidade da composição da personagem Luísa, como tantos já estudaram e discutiram.

Após a morte do escritor, aparecem estudos de natureza biográfica, entre comentários de toda ordem. João Gaspar Simões, cuja atividade de crítico literário exerce no *Diário de Lisboa*, dedica ao autor português, por ocasião do centenário de seu nascimento, uma extensa biografia de Eça (como também o faz com Fernando

Pessoa) intitulada *Eça de Queiroz - o Homem e o Artista*, datada de 1945, na qual a vida do escritor é desvendada com fatos nem sempre correspondentes à realidade dos fatos, segundo a própria filha do escritor, Maria, para fazer justiça à memória do pai (Campos, 2000).

No Brasil, a perspectiva da crítica é semelhante à portuguesa no começo do século XX. É curioso que o primeiro livro sobre Eça de Queiroz, tratando em parte de sua biografia, é lançado em solo brasileiro antes mesmo que em Portugal. Seu autor, Miguel Mello, organiza seu conteúdo em duas partes, a primeira com quadros de literatura da época e questões de estilo (questões voltados para o uso de galicismos, por exemplo), e a segunda por uma biografia construída a partir de um questionário respondido pelo filho do escritor, José Maria Eça de Queiroz.

Em 1938, Vianna Moog, romancista e ensaísta, também segue a linha biográfica em *Eça de Queirós e o Século XIX*, um tanto quanto fantasiado, como o livro de Gaspar Simões. A partir de referências de suas obras ficcionais, o autor da biografia (re)constrói o percurso de Eça. Por outro lado, em caráter mais inovador, lê a produção queiroziana de maneira mais analítica em relação aos textos literários, deixando de lado a preocupação em associá-los aos aspectos biográficos.

Álvaro Lins, já mencionado, embaixador em Portugal e ocupante de uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, em sua *História literária de Eça de Queiroz*, publicada originalmente em 1939, considera dois pólos importantes ao tratar da obra do escritor português: a sua interpretação e o seu julgamento, critérios já distanciados dos de Moog. Apesar de Lins manifestar críticas positivas e negativas aos romances de Eça, emitindo pareceres um tanto quanto emocionais, como o que se refere ao volume de *A cidade e as serras*, a metodologia de Lins se alicerça em leituras críticas que levam a concluir a preocupação de Eça com a obra de arte, e não apenas com o momento estético-literário ao qual sempre é associado o seu nome. Esse olhar se distancia de Moog, que aproxima a vida do escritor à sua produção ficcional.

Quase na segunda metade do século, quando Eça é já um ponto pacífico entre os leitores brasileiros, tendo já gerado uma “ecite” entre eles, outros ensaístas se manifestam. Para as comemorações do centenário do autor, o historiador Jaime Cortesão, diretor intelectual da Editora Dois Mundos, com sede no Brasil e em Portugal, confia a Lúcia Miguel Pereira e a Câmara Reis a direção de um livro comemorativo da data, intitulado *Livro do Centenário de Eça de Queirós*. Assim, nomes como

Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Aurélio Buarque de Holanda, Álvaro Lins, José Lins do Rêgo, Antônio Cândido, entre outros, se debruçam para opinar sobre a obra e a sua ressonância. Nesse mesmo ano há uma publicação bastante interessante, de Reis (1945), intitulada *Eça de Queiroz no Brasil* na qual há um inventário de referências de toda publicação em torno do autor português, mesmo no ano de sua morte, passado um mês

Mas há quem se volte para fatos históricos, como Paulo Cavalcanti que, em 1959, no seu *Eça de Queiroz agitador do Brasil* trata da polêmica criada em torno da visita do Imperador a Portugal em 1871. Na verdade, *As farpas*, dirigida por Eça e por Ramalho Ortigão, trazem numa de suas edições “insultos” ao Imperador quando este visita Portugal em 1871. Baseado em pesquisas históricas e em documentos da época, Cavalcanti conclui que são criados sentimentos anti-lusitanos em Recife, resultando em perseguições a famílias portuguesas. A preocupação do estudioso vale pela pesquisa em documentos da época para constatar a veracidade das informações em torno da recepção brasileira.

De modo geral, percebe-se que a crítica em torno da produção queiroziana conhece dois tempos: o do contemporâneo a Eça de Queiroz que, em parte, considera-a fortemente naturalista, com fortes apelos sensuais, sem maiores preocupações de composição, ou ainda como uma imitação francesa. No entanto, naquela época muitos já o consideram altamente expressivo, afinado com a literatura praticada da época. Depois da sua morte, a abordagem mais praticada é a associação entre biografia e ficção, ou vice-versa. Com a chegada do salazarismo, parte de seus últimos textos é considerada nacionalista. Aos poucos, pelos exercícios críticos que sua obra possibilita, outro ângulo é tomado para visualizar a importância e a qualidade de sua produção: o da dimensão estética.

4 ANÁLISES E CONSIDERAÇÕES

4.1 “Singularidades de uma rapariga loura”: o amor e a honra

Considerada a primeira obra portuguesa realista por Fialho de Almeida, escritor contemporâneo de Eça, “Singularidades de uma rapariga loura” é um conto de enredo, cuja narrativa o cineasta Manoel de Oliveira pretende tornar filme no ano de 2008. Contado por um narrador que reproduz as falas de Macário vividas há muitas décadas antes, conhece-se a história desse homem quando jovem, um moço ingênuo que mora com seu tio, comerciante de retidão moral; o rapaz apaixonou-se por uma certa vizinha, Luísa, moça bela que o encanta e que, habilmente, dele se aproxima. No entanto, alguns comportamentos suspeitos fazem com que o tio não queira o casamento deles, como o parentesco incerto entre a suposta mãe e filha e o desaparecimento de um pacote de lenços do armazém e de uma peça de ouro (moeda) numa noite de festividades. Impedido de se casar e expulso de casa, além de um certo desdém de sua noiva quando percebe que está bem menos abastado, Macário se lança a Cabo Verde, onde trabalha e acumula dinheiro. Ao retornar, marca o casamento com Luísa. Porém, surge um empecilho não previsto: o moço torna-se fiador de um conhecido que não salda seus dividendos, razão de seu desespero, pois, novamente, não se encontra “apto” financeiramente para se casar. Seu tio, reconhecendo a honestidade do sobrinho, ajuda-lhe, o que lhe salva o casamento. A cena final, quase trágica, guarda o drama de Macário, que marcará toda sua vida: ao visitarem uma joalheria a fim de adquirirem o anel de noivado para Luísa, ela rouba um deles e o esconde. O dono a acusa e Macário, educadamente, paga o anel roubado e sai de braços dados com a noiva, mas a abandona chamando-a de ladra.

Campos (2000) apresenta a recepção que tal conto obteve no tempo de sua publicação e circulação entre os leitores. Das mais curiosas é a de Alexandre Herculano que a considera uma tradução ruim dos contos franceses, opinião contestada por Sampaio Bruno (1885 apud Campos, 2000) que afirma tratar-se de uma história dramática, construída por uma linguagem perfeitamente ajustada com os quadros apresentados, nos quais a alma das personagens são translúcidas aos olhos do leitor.

Como é possível depreender, há uma série de seqüências, todas elas coerentes entre si e organizadas logicamente; é uma história construída a partir da sucessão de ações, acontecimentos, reviravoltas do destino. A partir de “uma situação que abre a possibilidade de um comportamento ou de um acontecimento”, momento inicial das tríades narrativas propostas por Bremond (1971, p.128) aqui significado pela conversa entre dois homens que se conhecem por acaso, dá-se o desenvolvimento da história. Anunciada como um “caso simples” (QUEIROZ, 2000, p.1472), é disso que o enredo trata: “A solidariedade orgânica do conjunto rege a ordem de sucessão das partes”, lembra Bremond (1971, p.106). Já se sabe, então, que tudo converge para se conhecer o episódio da vida de Macário que, por extensão, também se tornou “singular”. Aliás, o enredo é sinalizado pelo título: tratar-se-á da peculiaridade de uma moça loura. Esse início informa e também interessa ao leitor, numa tentativa de seduzi-lo e fazê-lo adentrar na história dessa personagem que, como sugerido, promete ter um papel nuclear.

Para que o discurso narrativo se organize desde a primeira linha, é preciso que haja uma “entidade doadora” da narração que controle esse discurso. No conto em questão, o narrador é estrategicamente escolhido. Todo o enredo é transmitido pelo narrador confidente de Macário, não nomeado, a quem conhece num quarto de estalagem. Há uma importante vantagem narrativa com esse procedimento porque o narrador escutou a história de Macário e, em tese, vai reproduzi-la fielmente (com o avanço do discurso, ele passa a ser comandado pelo próprio Macário, que torna o relato mais fidedigno), como se tratasse de uma conversa entre as personagens/narradores. Walter Benjamin (1994, p.198) acredita que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.”. Qualificada por um narrador, de fato, anônimo, a narrativa é um convite a sua audição, programada desde as primeiras linhas: a mulher jovem deve estar vinculada a um sujeito chamado Macário. É por esses referenciais que o conto vai se enredar.

O espetáculo está prestes a começar e o leitor é induzido a confiar e se envolver, pois poderia fazer parte do seu mundo real uma história de amor. Para alcançar esse objetivo, o da adesão do leitor – que bem pode ser considerado espectador nas considerações deste estudo –, o narrador cria a expectativa das causas possíveis que transformam o estado de espírito de Macário. Assim, assiste-se a uma seqüência de enunciados significativos: “O homem calou-se.”;

“Compreendi que tinha tocado a carne viva de uma lembrança.”; “O homem estava calado, comendo, com os olhos baixos [...]” (QUEIROZ, 2000, p.1471). É o momento adequado e importante para cativar o espectador e mantê-lo fiel até o final.

Por meio de uma grande analepse, essa personagem de “quase sessenta anos” (QUEIROZ, 2000, p.1472) volta no tempo e recompõe o episódio singular de sua vida, ligada a uma mulher, significativa do ponto de vista emocional. Quando o seu “recém amigo” refere-se a mulheres, “O homem contraiu-se num silêncio saliente. Até aí estivera alegre, rindo dilatadamente, loquaz, e cheio de bonomia. Mas então imobilizou o seu sorriso fino.” (QUEIROZ, 2000, p.1471). A impressão do narrador instiga o leitor a querer conhecer a razão do infortúnio daquele homem. Curiosamente, o plano fonológico traduz esse instante de oposição alegria/sorriso *versus* tristeza/silêncio. Em “Até aí estivera alegre, rindo dilatadamente” há uma seqüência fônica de vogais abertas, seguidas da repetição /n/ no sintagma “rindo dilatadamente”, o que dá a noção de desenvoltura. Contrastando com esse estado, o “silêncio saliente”, que leva a um “sorriso fino”, a aliteração de /s/ lembra algo reticente, duvidoso.

A aproximação entre eles dá-se num momento propício, já que ambos estão hospedados no mesmo quarto numa estalagem do Minho (o próprio narrador guarda um preceito interessante, segundo a cultura eslava: aquilo que não se conta ao melhor amigo, conta-o para um estranho numa estalagem). Esse espaço abrigador de forasteiros (lá todos são desconhecidos), de algum modo fraterniza os hóspedes que, longe do seu meio, podem compartilhar as suas angústias entre si, induz à situação inicial. É nesse ambiente fechado que é narrado o caso intrigante.

Do espaço aberto vem o narrador e mais tarde narratário que atravessa o caminho até a hospedaria, num cenário peculiar: “Era isto em setembro: já as noites vinham mais cedo, com uma friagem fina e seca e uma escuridão aparatosa.” (QUEIROZ, 2000, p.1470); “Vinha de atravessar a serra e os seus aspectos pardos e desertos. Eram oito horas da noite. Os céus estavam pesados e sujos.” (QUEIROZ, 2000, p.1470). Esse ambiente influencia o estado de espírito da personagem, apesar de se confessar “naturalmente positivo e realista” (QUEIROZ, 2000, p.1470), e o dispõe a ouvir o estado de alma de alguém, agora, num espaço interior, fechado, num quarto.

Segundo Bremond (1971), a narrativa pode prosseguir porque há motivos para isso. É preciso movimentá-la por meio das personagens. Interessa, então, ter

notícias delas, saber seus comportamentos, vícios e virtudes. A conexão é dada pelo fato da família de Macário ser conhecida do narrador. Na juventude, ele mora e trabalha com seu tio Francisco, em Lisboa. A família mantinha com “uma severidade religiosa a sua velha tradição de honra e de escrúpulo” (QUEIROZ, 2000, p.1473); Macário é um moço caseiro, sem grandes entusiasmos da juventude e sem grandes experiências.

Defronte ao armazém da família vem morar uma dupla feminina. Primeiro, é vista a mulher mais velha, que vai à janela sacudir seu vestido justamente quando Macário está na varanda. Seus traços fortes, impressionantes (cabelos violentos e ásperos, sobrolho espesso, lábio forte) fazem Macário lembrar-se dela à noite, num ambiente penumbroso e ao som de uma xácara melodramática tocada por um vizinho. Atraído pela beleza dessa mulher, posiciona-se novamente diante da janela vizinha, mas, ao contrário da mulher de cabelos negros, surge uma moça de cabelos loiros. O espaço é importante colaborador para que essa aproximação ocorra: é por meio da janela, atrás da cortina, que os protagonistas se vêem. Se ele proporciona a circulação de olhares, é possível que haja a comunicação ao menos visual e, daí, aconteça uma espécie de relação de receptividade; as personagens se expõem no espaço aberto da varanda e pela janela correspondem ou não, de modo indireto, à manifestação apresentada. Assim ocorre com Macário que sai do interior de seu quarto e vai para a varanda quando percebe a movimentação da vidraça onde aparece Luísa. Lembre-se que é também pela janela que o jovem obtém suas impressões físicas sobre as vizinhas “interessantes”, traduzidas para a narrativa por meio de descrições. Primeiro, a suposta mãe: “ [...] uma mulher de quarenta anos, vestida de luto, uma pele branca e baça, o busto bem-feito e redondo e um aspecto desejável.” (QUEIROZ, 2000, p.1473); depois a suposta filha: “Era uma rapariga de vinte anos, talvez, fina, fresca, loura como uma vinheta inglesa: a brancura da pele tinha alguma coisa da transparência das velhas porcelanas [...]” (QUEIROZ, 2000, p.1474). As janelas se abrem para mostrar o interior, e não o movimento para o exterior. A focalização leva o leitor para dentro.

Mas, além disso, as descrições cumprem importante papel significativo na história. O leque descrito pelo narrador e utilizado por Luísa exprime requinte não compatível com sua condição social, conclui Macário ao vê-lo, mais uma vez da janela, nas mãos da rapariga. Também é por meio de uma longa descrição que o leitor visualiza a assembléia na casa do “tabelião muito rico” (QUEIROZ, 2000,

p.1476) na qual Macário cuida para estar a fim de ver e conversar com Luísa. Esse encontro reúne a sociedade burguesa lisboeta e demonstra seus comportamentos próprios da época: declamações ao gosto romântico, declamadores vestidos de maneira requintada, porém apresentando um dente podre, enfim, uma preocupação em mais “parecer” do que “ser”. Essas descrições contêm significados importantes: colocam a posse do leque de Luísa sob suspeita, além de levar a crer que ela se interessa por objetos de valor. Já na casa das Vilaças, sutilmente o narrador informa da “unha mais polida que o marfim de Dieppe” que Luísa possui na sua mão delicada. Nessa mesma seqüência narrativa, desaparece a peça de ouro, caída sem fazer barulho ao lado de Luísa.

Descrição ricamente composta é a grande cena da noite na casa do tabelião e outra na casa das Vilaça. Frantz (1976) ressalta o cuidado do melodrama em compor “quadros” nos quais é possível conhecer a vida burguesa, chamado por ele de “esthétique du Tableau”. Na sala do tabelião, são retratadas as roupas, os perfis físicos, as conversas, os comportamentos, os gostos da burguesia oitocentista de então. A ironia atravessa a narrativa ao ridicularizar sutilmente os hábitos literários daquele espaço.

Ao menos três momentos guardam descrições com a presença das cores e da intensidade do sol nos momentos de alegria e euforia, numa pintura impressionista. Assim, depois da visão da mãe Vilaça pela janela, “Pareceu-lhe que havia na rua um sol alegre, e que nos campos as sombras deviam ser mimosas e que se estaria bem, vendo o palpitar das borboletas brancas nas madresilvas.” (QUEIROZ, 2000, p.1474). Ainda que ironizada pela ingenuidade do protagonista e pelo procedimento romântico de ver na natureza os reflexos de sua alma, Macário expande sua felicidade. O sol também atrapalha quando Macário deseja ver Luísa na janela. Por último, na cena anterior ao momento do roubo, quando alegremente Macário passeia com sua noiva na rua do Ouro, o ambiente é claro: “O dia estava de inverno, claro, fino, com um grande céu azul-ferrete profundo, luminoso, consolador.” (QUEIROZ, 2000, p.1487). A adjetivação parece ser premunitória: por que ele haveria de ser profundo e consolador?

Após o roubo percebido e ressarcido, a cena é claramente impressionista, o que possibilita a sua visualização. Repare-se que a vivacidade saudável do ambiente contrasta com o estado de espírito de Macário:

Deram alguns passos na rua. Um largo sol aclarava o gênio feliz: as segas passavam, rolando ao estalido do chicote; figuras risonhas passavam conversando: os pregões ganiam os seus gritos alegres: um cavalheiro de calção de anta fazia ladear o seu cavalo, enfeitado de rosetas; e a rua estava cheia, ruidosa, viva, feliz e coberta de sol. (QUEIROZ, 2000, p.1489)

Observa Saraiva (apud FRANCHETTI, 2007, p.152) ao tratar do impressionismo de Eça que este “persegue a cor até ao limite em que se confunde com a luz, intentando com a pena aquilo que os pintores impressionistas – como Manet ou Monnet – quiseram obter com o pincel.”

Por outro lado, quando Macário passa por momentos de infortúnios a claridade desaparece; é à noite que se encontra com Luísa para que ela não veja suas vestes velhas, como é também no escurecer que anda desorientado quando fica empobrecido por duas vezes. Lembre-se que conta a sua infelicidade amorosa ao narrador também numa noite, ao deitar.

A narrativa atinge esse grau de desenvolvimento porque há um enredamento de situações. Desde que os olhares entre um e outro protagonista são compreendidos e aceitos, ou seja, dá-se a junção entre os sujeitos, tem início o enlace amoroso e também o enlaçamento de um segundo período da história. Estabelecidas as personagens no início do discurso, o leitor percebe que há uma diferença física acentuada entre mãe e filha; enquanto a primeira tem traços fortes, o que transmite a idéia de vigor, experiência, a jovem é muito clara, delicada, uma beleza quase ingênua, assim como é auto-descrito Macário: “[...] nesse tempo era louro com a barba curta. O cabelo era anelado [...]” (QUEIROZ, 2000, p.1474).

Esse contraste físico que se relaciona a perfis também opostos, como posteriormente se constata, fixa, desde o início, dois grupos de personagens sobre os quais o leitor forma uma opinião. Thomasseau (2005, p. 39) afirma que

[...] há, no gênero dramático, uma identificação das funções dramáticas com os caracteres. Esta identificação é facilitada ainda pela aparência física e o gestual dos personagens, que devem muito à fisiognomia de Lavater, cujas teorias eram no momento muito populares.

Se, segundo a fisiognomia, o caráter da pessoa se relaciona com seus traços físicos, as ações dessas personagens confirmam esse pressuposto. Assim, o comportamento delas conduzem ao questionamento: o que a mãe Vilaça foi fazer no

armazém do tio Francisco? Comprar casimiras se elas mesmas não usavam? Em outro sentido – mas que solidificam a oposição de personalidades -, está Macário: o fato de as mulheres Vilaça irem até o comércio era suficiente para que ele em cinco dias estivesse apaixonado por Luísa? É fácil concluir que Macário significa o bem, o ingênuo, enquanto que mãe e filha, as “espertalhonas”.

A oposição entre bons e maus é própria do espetáculo melodramático, afinal a intenção moralizante, didática, é clara nesse tipo de teatro e por isso o triunfo deve pertencer àqueles possuidores da virtude, do “bem”. O leitor/espectador é seduzido à ótica de Macário: um homem honesto e bom, enganado por duas mulheres golpistas: a mentora mãe, e a sedutora filha, que se apegam ao jovem na sua carência afetiva, canalizada para o amor por Luísa a quem pede em casamento. Entretanto, quando anuncia ao tio a sua decisão matrimonial e este dá seu parecer incisivamente contrário, está criada a tensão dramática e a expectativa do drama: qual será o desenlace dessa história?

Essa segunda parte concentra as peripécias narrativas desencadeadoras do efeito pretendido. O primeiro plano narrativo tem em vista cativar a platéia, ao anunciar, pelo narrador, a história de um homem maduro que ainda o faz chorar. A platéia é informada do caráter de Macário:

Perguntei-lhe então se era de uma família que eu conhecera que tinha o apelido de Macário. E como ele me respondeu que era primo desses, eu tive logo do seu caráter uma idéia simpática, porque os Macários eram uma antiga família, quase uma dinastia de comerciantes, que mantinham uma severidade religiosa a sua velha tradição de honra e de escrúpulo. (QUEIROZ, 2000, p. 1472).

O público deve tomar o partido de Macário, afinal é um homem de histórico familiar considerado honrado, o que contribui de forma importante para estabelecer a oposição com o grupo situado em pólo oposto. A tradição familiar, histórica, é um recurso do qual se serve o melodrama para confirmar o sangue honesto do herói. Macário, além da sua retidão de caráter, mora com o tio, comerciante bem sucedido, e guarda a miniatura da fotografia da mãe, fatos que revelam laços familiares fortes. Em pólo oposto está Luísa, cujo parentesco com a mãe é duvidoso, a começar pela aparência física, como acima já se expôs. Além disso, o amigo do chapéu de palha coloca em dúvida a relação entre as duas ao hesitar em responder a Macário de quem se trata a “filha” de Vilaça (nome nada

sugestivo para uma mãe de família). Mas até esse ponto o público leitor não tem fixado o grupo opostopositor do “bem”.

Em contraste, portanto, ao grupo da família Macário estão situadas as duas vizinhas oportunistas, predicativo esse deduzido pelas ações delas. Exibir-se na varanda, ir ao armazém dos Macários, estar disponível para seus encontros enquanto Macário dispõe de estabilidade financeira e preparar-se para o casamento diante da folga monetária são qualificadores nada positivos para quem ama. A vida social dessa dupla também levanta suspeitas: conhecidas por muitas pessoas, estão sempre a cochichar com pessoas influentes. Tal como no melodrama clássico, as personagens opositoras à virtude são mais ativas, ágeis, tendo em vista a satisfação plena de seus desejos, enquanto os virtuosos se esforçam para restabelecer o bem comum, e não o seu em particular.

A adesão do leitor vai sendo gradual. O comportamento de Luísa vai indiciando o seu verdadeiro caráter que se opõe ao seu perfil delicado, mas essas informações (índices) são tidas pelo público (e não levadas a efeito por Macário), numa espécie de privilégio. Tio Francisco bem compreende o que a dupla feminina pode representar e, diante de seu caráter de honradez, ao compreender o tipo dela, opõe-se ao casamento de forma incisiva; é ele o único a se dar conta do desaparecimento dos lenços da Índia depois que Luísa e Vilaça vão até ao armazém adquirir casimiras pretas, fato que Macário entende ser uma declaração de amor, já que não acredita que elas as utilizem. Outra cena muito importante é a que se passa na festa do tabelião, fartamente descrita para o público notar algo diferente. Luísa, sentada ao pé de seu amado, tem “meiga e amorosa pequenez da sua mão com uma unha mais polida que o marfim de Dieppe”. (QUEIROZ, 2000, p.1479). Nessa ocasião, uma peça de ouro que deve ser entregue como pagamento pelo jogo é girada por Macário, o que a faz correr até à borda da mesa e cair para o lado de Luísa, porém ninguém a encontra, nem ela que “ergueu-se e sacudiu com pequenina pancada o seu vestido” (EÇA DE QUEIROZ, 2000, p.1479). As sutilezas da descrição pertencem ao leitor, que bem pode desconfiar da agilidade da unha polida ou do desaparecimento dos lenços. Essa onisciência privilegiada do público presente nos espetáculos em palco do melodrama concedida por meio de apartes, monólogos e confidências é substituída pelas descrições, mas com efeito semelhante. O leitor começa a ter na leitura sinais do que pode acontecer no desenrolar da narrativa.

Assim, numa estratégia melodramática, o narrador informa o quanto Luísa é suspeita dos sumiços de objetos: a visita desnecessária ao armazém, a unha polida e a mão descansada no regaço na cena do desaparecimento da moeda, são exemplos de índices para os quais o leitor tem sua atenção dirigida, mas a personagem, não, porque é virtuoso e ama. O espectador é uma espécie de confidente; ele intui o que está por vir baseado naquilo que já tem conhecimento. Há uma identificação entre “platéia” e a intriga, o que explica, em parte, o sucesso do gênero. O tio Francisco parece entender a diferença de caráter que há entre o sobrinho e a sua pretendida e, talvez por isso, não consinta o casamento.

Sustentando esse emaranhado de situações que ocorrem no nível superficial (aquele em que a história é transmitida) está a estrutura interna da narrativa, organizada coerentemente de forma a construir o sentido da unidade. Bremond (1972) entende que no desenvolvimento da situação inicial há um processo de melhoramento ou degradação. Segundo ele, toda narrativa tem em vista algo relacionado a algum projeto humano e, de acordo com a aproximação ou distanciamento dele, os acontecimentos podem assumir duas funções, a do melhoramento e a da degradação. Cada uma delas implica em processo contínuo, em cadeia, até atingir o equilíbrio que pode ser o fim da narrativa. Assim, o melhoramento supera a situação anterior, mas para que ele ocorra é preciso um pré-requisito, o obstáculo a ser superado. Para isso, precisa dos meios possíveis para transpô-lo. De fato, Macário conhece um melhoramento inicial ao enamorar-se por Luísa, afinal ela lhe desperta para o amor, motiva-o para a vida, a tal ponto que, quando empobrece em virtude da expulsão da casa pelo tio e pela falta de emprego, ele decide prontamente em tentar a sorte em Cabo Verde. O obstáculo do descontentamento do tio e conseqüente falta de dinheiro é eliminado quando Macário vai trabalhar em Cabo Verde. Esse meio possível (obter estabilidade financeira) é bem sucedido porque Macário volta em plenas condições financeiras para o casamento. Contudo, perde o dinheiro ganho, tensionando a narrativa; ocorre a degradação, aliás já conhecida anteriormente no momento em que Macário, quase miserável, perambula pelas ruas. Segundo Bremond (1972, p.126), se a narrativa prossegue após o melhoramento, “o narrador deve recriar um estado de tensão, e, para fazer isto, introduzir forças de oposição novas, ou desenvolver germes nocivos deixados em suspenso. Um programa de degradação se instaura então.”. Como Macário é aceito novamente na casa de sua família ao demonstrar boa vontade em

retornar a Cabo Verde, o seu objetivo está prestes a acontecer, num processo de melhoramento. Para a infelicidade desse protagonista, descobre que a noiva rouba um anel. A degradação prevalece, pois esse caso amoroso singular nunca se resolve, mesmo depois de encerrado.

A seqüência que parece alterar o percurso da narrativa e dar a ela outros encaminhamentos, denominada pelo próprio Bremond (1972) de “funções pivô”, é aquela em que Macário e seu tio se indispõem. A partir de então, ocorrem ações derivadas desse acontecimento, por meio do que se convencionou chamar de peripécias. Elas mudam a situação das personagens; se antes o sobrinho vive com tranqüilidade, sem maiores preocupações; depois, conhece o desalento financeiro e amoroso, uma vez que Luísa se distancia gradualmente. Tomado pelo amor, Macário não consegue perceber o óbvio. Sem a permissão do tio para casar-se, viaja para Cabo Verde num trabalho intenso a fim de reverter a sua situação: tem início a sua primeira peripécia, e o público tem o domínio, resumido em um parágrafo, da determinação do herói, tanto como aguarda as próximas ações do malfeitor, traduzido aqui como a “espertalhona”. De fato, agora Macário interessa a Luísa e a sua mãe. Cria-se o clima da injustiça, da indignação, pois o moço ingênuo e trabalhador, que ama acima de tudo e todos, está sendo alvo de interesse. É o estabelecimento do sentimental versus o material, o que comove, afinal, alinham-se amor, honra, ingenuidade, malfeitoria, injustiça, valores que o melodrama usa em larga escala.

Mas, como a totalidade da narrativa nesse conto se dá pela junção de uma narrativa dentro da outra, isto é, da história do narrador que conta a história de Macário, há um pivô principal e definitivo: o flagrante do roubo por Luísa. Numa análise panorâmica do “antes de” e do “depois de”, nota-se que o jovem não possui paixões nem frustrações, como se estivesse em grau zero de tensão. Ao não aceitar nem suportar o fato de que a noiva, comprovadamente, é uma ladra e por causa disso separar-se dela, ele torna-se um homem mal resolvido sentimentalmente, até a idade alcançada pelo discurso narrativo, aproximadamente quarenta anos mais tarde.

Com o reconhecimento, propriedade do melodrama no qual a personagem é revelada em seus vícios, conforme discutido adiante, há a ocorrência da grande peripécia da narrativa, diretamente associada à mudança do percurso indicado. Macário vê o anel cair do regaço de Luísa (reconhecimento) e então

despede-se dela para sempre, às vésperas de sua união matrimonial. O que era para ser cumprido, não se cumpre.

Como se observa, o sentimento amoroso é o que sustenta o espetáculo, desde o início até o desenlace. O leitor acompanha passo a passo todo o enredo da infelicidade de Macário. Thomasseau (2005, p.38) atenta que no melodrama clássico o desenvolvimento das intrigas amorosas é colocado em segundo plano, pois

na ética melodramática, o amor-paixão é uma falta contra a razão e o bom senso, um fator de desequilíbrio pessoal e social que toca essencialmente os traidores e tiranos. [...] Em sua escala de valores, o amor é colocado bem atrás do senso de honra, da devoção patriótica e do amor filial e/ou maternal.

A partir de 1815 é que os melodramas passam a tratar da temática dos amores infelizes. Renúncias, sacrifícios e sofrimentos passam a figurar na ordem do dia nos melodramas. “Singularidades de uma rapariga loira” está contido nesse grupo que escolhe os sentimentos do coração e as suas conseqüências. Essa visão se harmoniza com o procedimento realista, que também expõe a condição da paixão como causa do extremismo patético. Assim, Macário e sua história de amor são exemplos dessa concepção, já que a personagem, ao se envolver de modo tão absoluto com Luísa, perde a razão, num estado hiperbólico e não se dá conta da desestabilização social sofrida: sem apoio familiar, sem moradia, sem sustento e sem sua noiva. Mário Sacramento (1945) localiza no título *O mistério da estrada de Sintra* (obra produzida na década de 1870, portanto, não muito distante da época de criação de “Singularidades de uma rapariga loira”) a fala de uma das personagens tematizando as desilusões do amor:

Creio que te fias demais no amor! Ele não constrói nada, não resolve nada, compromete tudo e não responde por coisa alguma. É um desequilíbrio das faculdades; é o predomínio momentâneo e efêmero da sensação; isto basta para que não possa repousar sobre ele nenhum destino humano. É uma limitação da liberdade, é uma diminuição do caráter [...] E crês na estabilidade do amor, tu?... Sim, é possível, enquanto ele viver do imprevisto, do romance e do obstáculo... (QUEIROZ, 1884, apud SACRAMENTO, 1945, p. 105).

O conto é publicado em 1874, período em que a forma melodramática teatral é bastante veiculada, dado tal que não passa despercebido pela narrativa realista que é (a preocupação em conferir à história ficcional elementos da realidade

é significativa: referências a regiões de Portugal, como o Minho e a cidade de Vila Real, localização de praças e ruas de Lisboa, a descrição dos tipos físicos das personagens e das cenas em detalhes, além de datas que marcam temporalmente a narrativa). Nesse sentido, o melodrama é trazido para o enredo em mais de uma referência. O próprio narrador fornece alguns indícios de que o espetáculo melodramático aproxima-se da narrativa; em dois momentos ele utiliza o próprio termo melodrama, o que permite compreender qual o significado atribuído a ele:

Compreendi que tinha tocado a carne viva de uma lembrança. Havia decerto no destino daquele velho uma mulher. Aí estava o seu melodrama ou a sua farsa, porque inconscientemente estabeleci-me na idéia de que o fato, o caso daquele homem, deveria ser grotesco, e exalar escárnio. (QUEIROZ, 2000, p.1471).

Observa-se que o autor distingue as duas modalidades, melodrama e farsa. O caso responsável pelo incômodo causado remete a algo intenso, que tanto poderia ser algo extremamente sentimental, digno de comoção, ou de algo cômico, até grosseiro, mais próximo do riso. O narrador relaciona a figura feminina ao estado perturbado em que fica o velho Macário, tanto pelo riso quanto pelo choro. Em todo caso, associa os termos “grotesco, escárnio” a essas formas, numa depreciação.

Também quando o protagonista descreve seu perfil na juventude como um rapaz de comportamentos simples e horizontes limitados, como “Jantar alegremente numa horta, debaixo das parreiras vendo correr a água das regas” é citada a comoção em ouvir os melodramas apresentados. A avaliação não tende a ser positiva; ao contrário, o narrador sentencia que “eram contentamentos que bastavam à burguesia cautelosa.” (QUEIROZ, 2000, p.1473). Outra manifestação a esse respeito é quando Macário, recolhido em seu quarto, antes de avistar Luísa, vive a atmosfera romântica, ricamente descrita e construída: de noite, cuidando das cifras, ouve uma xácara agradável aos seus ouvidos, que julga ser de um melodrama, como fosse um prenúncio do advir. A partir desse momento, nessa mesma seqüência narrativa, a personagem visualiza a dupla feminina responsável pelo seu infortúnio amoroso.

De modo geral, a intriga se enreda melodramaticamente. Por meio de um plano narrativo conectado a outro (como já se disse, o primeiro que estabelece o contato entre o narrador e Macário, e segundo que relata a história amorosa de Luísa e Macário), a narrativa avança com uma certa simetria, como aponta Simões

(2004). Macário empobrece por duas vezes e por duas vezes reverte a situação, a primeira partindo a trabalho para Cabo Verde, a segunda graças a seu tio. No intervalo dessas seqüências paralelas, há o desenvolvimento narrativo que faz o enredo caminhar, como acontece quando Macário volta de viagem e trata de seu casamento. Antes da partida, Luísa mal quer vê-lo; depois dela, abastado, sua mãe “abriu-lhe uns grandes braços amigos, cheia de exclamações.” (QUEIROZ, 2000, p.1484), o que demonstra claramente os interesses daquelas mulheres. Ainda nesse “intervalo” outros acontecimentos impulsionam o desenrolar da narrativa: ao ter que liquidar a conta do amigo de chapéu de palha, de quem é fiador, Macário se propõe a retornar a Cabo Verde e se recuperar financeiramente, condição essa que o faz perambular pelas ruas pensativo. Numa espécie de rememoração (e mesmo de repetição), ele se lembra da antiga moradia junto ao tio onde conheceu e observou Luísa. Nesse momento, de significativa nostalgia, ele reencontra o tio que o convida a retomar o seu posto na casa e no armazém, acolhendo-o com certa festividade familiar. Restabelecida a harmonia no intervalo das repetições de estado da pobreza, Macário caminha para o casamento até flagrar Luísa como uma ladra. Portanto, o conto apresenta uma parte inicial descritiva e até mesmo informativa, alavancadora do segundo plano narrativo, conforme já visto.

No conto focalizado, o amor é, portanto, instrumento para o “vilão” (Luísa e Vilaça) manipular e extrair da ingênua personagem o que bem quiserem, em benefício próprio. É verdade que para Piwnik (1993) Macário e Luísa são um caso de “gемelidade”, pois ambos são órfãos, louros, pueris, reunidos na imaturidade sexual, aspectos comuns em personagens melodramáticas. Mas as semelhanças parecem ser apenas essas, porque se ele preza por seu nome, virtude e honra (em todas as situações nas quais esses valores são colocados sob suspeita, Macário cuida para que ela não seja abalada), Luísa, cleptomaníaca, não possui a mesma preocupação. Se o fato de ser cleptomaníaca ameniza a avaliação de seu caráter, o desinteresse e até um considerável desprezo por seu noivo (e pelo amor que ele lhe devota) quando esse empobrece não deixam dúvidas quanto ao seu papel “desonesto”. Pierre Brunel (1997, p.147) aponta o caráter temível e poderoso feminino ao longo da mitologia grega. Mas é a partir do século XIX que essa imagem se intensifica e se torna comum: a mulher guarda, em si, dois comportamentos: o de ser anjo e demônio. O título *Carmen*, de Prosper Mérimée, é exemplo típico dessa concepção de mulher fatal, assim caracterizada: “Carmen é uma boêmia de

costumes levianos que seduz e destrói um homem honesto e respeitador dos valores sociais, que se apaixonou por ela.” (BRUNEL, 1997, p.46).

Luísa tende, portanto, ao arquétipo da mulher fatal sem, contudo, se comportar como tal. Com ar e aparência angelicais, conquista Macário sem dificuldades (é o tipo enganador) mas cada vez que tem seu amor à prova, o respaldo é negativo. O esquema melodramático procede assim, monitora as respostas e conduz as emoções; o que se deseja, para ver a justiça restabelecida e o herói vingado, é que Macário perceba qual é o real perfil de sua amada, momento narrativo denominado reconhecimento; é a revelação seguida da punição.

Conforme o expediente do melodrama clássico, que guarda as cenas emocionais intensas para o último ato, a narrativa breve observada deixa para esse mesmo momento o reconhecimento por parte de Macário. Há um forte contraste entre o clima harmônico antecessor ao clímax desse acontecimento e o posterior, operando as emoções do leitor:

Macário estava então na plenitude do amor e da alegria. Via o fim da sua vida preenchido, completo, radioso. Estava quase sempre em casa da noiva, e um dia andava-a acompanhando, em compras, pelas lojas. Ele mesmo lhe quisera fazer um pequeno presente, nesse dia. A mãe tinha ficado numa modista, num primeiro andar da rua do Ouro, e eles tinham descido, alegremente, rindo, a um ourives que havia embaixo, no mesmo prédio, na loja. (QUEIROZ, 2000, p.1487).

O leitor do melodrama tem conhecimento de que está prestes o reconhecimento, numa espécie de pressentimento:

E no entanto Luísa continuava examinando os anéis, experimentando – os em todos os dedos, revolvendo aquela delicada montre, cintilante e preciosa. Mas de repente o caixeiro fez-se muito pálido, e afirmou-se em Luísa, passeando vagorosamente a mão pela cara. (QUEIROZ, 2000, p.1488).

A partir desse momento, resta apenas a expectativa de como acontecerá a revelação. O caixeiro percebe claramente o furto do anel “com dois brilhantes”, e comunica a Macário indiretamente se efetuará o pagamento do objeto. Ele não entende a que o funcionário se refere, mas, diante da denúncia que o transtorna e fere a sua retidão, impõe a sua honestidade: “Macário veio para ela, agarrou-lhe no pulso fitando-a: e o seu aspecto era tão resoluto e tão imperioso, que ela meteu a

mão no bolso, bruscamente, apavorada, e mostrando o anel”. (QUEIROZ, 2000, p.1488).

Só então, pela fala do caixeiro e porque, finalmente, vê a prova do crime, Macário compreende que sua noiva é uma ladra. Luísa está exposta naquilo que o caráter dele jamais admitiria, mesmo num caso de amor extremo. De fato, a constatação do fato faz com que rompa o relacionamento de forma definitiva, restabelecendo a ordem no mundo dos justos. A punição de Luísa é mais ou menos discreta, mas incisiva, trazendo ao espectador a sensação de alívio, afinal ela é “desmascarada” e excluída do futuro programado (e habilmente arquitetado) pelo menos até aquele momento narrativo. Vê-se que a estrutura interna da narrativa é organizada para que surta o efeito da unidade e, assim, o da intensidade dramática, num momento breve. As tríades de Bremond (1972) poderiam ser sistematizadas:

- situação inicial que abre a possibilidade de um comportamento: O narrador se dispõe a contar o caso singular de Macário; o leitor aceita conhecer a história, já que parece ser tão significativa;

- passagem ao ato da virtualidade: como resposta à situação inicial, são conhecidos, primeiramente, os protagonistas Macário e Luísa, tanto no que tange o aspecto físico quanto o perfil de suas personalidades. Após a apresentação, ocorre a aproximação entre ambos e o envolvimento amoroso explícito por parte de Macário, acatado por Luísa. O amor intenso dele o impede de observar certos acontecimentos que colocam a amada sob suspeita. Com o não consentimento do tio para o casamento, o jovem enamorado parte para o exterior a fim de estabilizar-se e obtém êxito. No retorno, perde dinheiro e empobrece. O tio o aceita novamente em seus negócios. Macário marca casamento.

- resultado: apesar de todo esforço empregado para unir-se a Luísa, esse intento não se realiza. Ele constata que ela comete o roubo e, em nome de sua honra familiar, desiste do casamento.

Numa sistematização ainda mais breve, pode-se dizer que a narrativa se organiza assim:

- Macário conta,
- Macário acredita,
- Macário fracassa.

Em “Singularidades de uma rapariga loira” Eça se serve da estrutura típica do melodrama clássico para evidenciar o que o autor, no auge de sua

militância estética, entende como um erro romântico. Para retratar a sociedade burguesa, o narrador povoa a diegese com personagens cabíveis no mundo real, possibilitando a identificação do público leitor com os fatos narrados e crer que aqueles acontecimentos bem podem ser possíveis. Assim, a construção da personagem Luísa caminha no sentido parecer/ser, tensão constante na narrativa. Ser que encerra em si essa dualidade, é a própria significação do embate dos moldes românticos versus moldes realistas: a sua aparência não corresponde à sua essência, tal como é a concepção queiroziana acerca do debate estético para o qual colabora. Assim, Luísa é a própria representação da fragilidade do modelo convencional romântico, demonstrando que, embora envolvente e sedutor, o romantismo não se sobrepõe à realidade do mundo.

Para Eça, naquele momento tão absorto nas idéias realistas, o Romantismo idealiza, falsifica, “parece ser”; o Realismo não foge à realidade: revela. Esse descrédito ao programa romântico é evidenciado nos primeiros parágrafos do texto:

Então, enquanto anoitecia, a diligência rolava continuamente ao trote esgalgado dos seus magros cavalos brancos, e o cocheiro, com o capuz do gabão enterrado na cabeça, ruminava o seu cachimbo – eu pus-me elegiacamente, ridiculamente, a considerar a esterilidade da vida: e desejava ser um monge, estar num convento, tranqüilo, entre arvoredos, ou na murmurosa concavidade dum vale, e enquanto a água da cerca canta sonoramente nas bacias de pedra, ler a imitação e ouvindo os rouxinóis nos loureirais ter saudades do céu. Não se poder ser mais estúpido. (QUEIROZ, 2000, p. 1471)

O amor avassalador como o de Macário em relação a Luísa, figurativização do mito da amada angelical romântica, é destruído aos olhos dele, o que no melodrama clássico denomina-se “reconhecimento” e ocorre, via de regra, nas cenas finais; nesse momento, encerrada a tensão narrativa, volta-se ao ponto zero da história. Tal como no teatro que alcançou notoriedade nos palcos franceses, na história infeliz de Macário a realidade triunfa sobre a fantasia equivocada de Macário em relação a Luísa, afinal, ela e sua mãe apresentam a sintomatologia de pessoas interesseiras, pouco preocupadas com os valores de honradez

Cabe lembrar que a máxima de Pixérécourt (THOMASSEAU, 2005) ao compor melodramas clássicos é pregar a moralidade, educar a platéia, objetivo que Eça de Queiroz compartilha pelo o que acima se expôs. Subjacente ao maniqueísmo

moral, perpassa a questão estética que se quer plasmar em Portugal como forma de recuperar a sociedade.

4.2 “Um poeta lírico” e o amor não correspondido

O título do conto confirma a natureza da narrativa, o sentimento amoroso que inflama ou que, pelo menos, sugere a produção lírica de um sujeito. De fato, trata-se da história de Korriscosso, homem grego que trabalha no hotel Charing-Cross, Londres, apaixonado por uma criada do mesmo hotel, chamada Fanny. Para sua tristeza, ela o despreza em razão de um *policeman*, a quem presenteia com doses de álcool; amargurado, Korriscosso dá vazão aos seus sentimentos nos poemas produzidos em grego, idioma que Fanny não compreende. O caso é contado pelo narrador participante da trama que, interessado pela figura triste inicialmente, mas preconceituoso ao saber se tratar de um grego, propõe-se a conversar com ele e conhecer sua história, mesmo que com lacunas. Homem de significativa expressão social, envolve-se em problemas de adultério o que o faz deslocar-se de lugar, sem ter fixação, até que acaba por trabalhar no Charing-Cross, onde conhece Fanny, por quem se apaixona. Depois de ter conhecimento de seu caso, o narrador passa a respeitá-lo e querê-lo bem porque, de certa forma, ocorre a identificação entre eles, pois ambos se interessam pela poesia, ambos são leitores dos poemas de Tennyson; aliás, é por meio dessa leitura que se aproximam ideologicamente. O narrador, do qual quase nada se conhece, lia esse livro quando chega ao hotel pela primeira vez e, perdido entre quartos e corredores, procurando o local certo, encontra Korriscosso em seu alojamento e com ele seu volume. O público leitor toma conhecimento, então, de dois poetas, mas apenas do grego é que tem mais informações.

A apresentação de Korriscosso acontece logo no início da narrativa. O narrador anuncia que vai tratar do caso de um poeta:

Aqui está, simplesmente, sem frases e sem ornatos, a história triste do poeta Korriscosso; de todos os poetas líricos de que tenho notícia é este certamente o mais infeliz. Conheci-o em Londres, no hotel de Charing-Cross, uma madrugada regelada, de dezembro. Tinha eu chegado do Continente, prostrado por duas horas de Canal da Mancha... Ah que mar! (QUEIROZ, 2000, p. 1490).

É a introdução narrativa de que fala Tomachevski (1972). No conto, isso ocorre quando introduz a personagem descrita em pinceladas em seus dotes físicos mais significativos, e sinaliza algum tipo de comportamento psicológico ao comentar que a “figura esguia” olhava o carvão da lareira, meditativo, é possível pensar. De imediato esse homem, garçom do hotel, chama a atenção do narrador. Mais tarde, após o banho, ao descer para o restaurante, o vê novamente de costas encostado à janela e, nessa ocasião, chama-o. Nesse momento, o olhar do leitor que aceita e se interessa em ouvir a história é direcionado de maneira ampla para a figura de Korriscosso, num processo de observação mais profunda, contemplador da compleição física e comportamental que impressiona o narrador. De magreza acentuada, com barba, muito moreno, testa larga e lustrosa, a figura vestia casaca e tinha o olhar indefinido. Segundo os princípios veiculados na época, o aspecto físico está associado ao aspecto psicológico e, nesse sentido, o poeta-garçom parece não ter muita vivacidade, nem ânimo. A barba, entendida simbolicamente como a sabedoria, é curta.

A leitura de pouca extensão de “Um poeta lírico” chama a atenção pelo espaço no qual se desenvolve a narrativa (um hotel em Londres e não em solo português), como acima já se expôs, e pelo herói grego. Pouco a pouco, nota-se que a narração cede lugar, muitas vezes, aos quadros e às imagens sempre bem construídas, ambientando a cena e colocando-a em coerência com o fato narrado. O cuidado cênico é uma receita melodramática, porque colabora com o projeto de aflorar as emoções.

No espaço que recebe o narrador e o faz observar Korriscosso, outras imagens vão sendo transmitidas ao leitor, numa perfeita visualização. Esses cuidados imagéticos se aplicam em diversas dimensões, pois tanto se atêm aos personagens, como aos espaços abertos e fechados, “climatizando” o ambiente. Assim acontece com o poeta grego, com Bracolletti, descrito física e moralmente, com os espaços de Londres em neve no mês de dezembro, e os mais particularizados, como dos quartos dos empregados. Alternando descrições pormenorizadas mais extensas com outras de pequena extensão, às vezes sutis, as seqüências narrativas são rápidas e atenuadas, e as descrições valorizadas. Thomasseau (2005, p.69) aponta o desenvolvimento dessa técnica vinculada ao

melodrama romântico como herdeira do romance de folhetim, no qual os quadros seguidos de descrições são comuns:

Esta técnica se aperfeiçoou na medida em que se criou o hábito de recortar, nos romances de folhetim, as cenas a descrever e justapô-las em quadros. Propunha-se, assim, uma visão dramática partida, impressionista, que apelava mais às lembranças dos leitores dos folhetins que a uma lógica dramática interna.

Da afirmação do estudioso, considera-se a parte a que se refere aos quadros e ao impressionismo. Na verdade, quando o melodrama readapta-se aos novos tempos, acontecem modificações técnicas, entre elas a organização em maior número de atos desdobrados em quadros.

De fato, logo quando o narrador chega ao hotel, necessitado de calor térmico, o foco ampliado mostra o espaço descrito de forma impressionista:

A sala estava deserta numa luz parda; os fogões flamejavam; e fora, no silêncio de domingo, nas ruas mudas, a neve caía sem cessar dum céu amarelado e baixo. [...] e toa sua magreza friorenta se encolhia ao aspecto daqueles telhados cobertos de neve, na sensação daquele silêncio lívido... (QUEIROZ, 2000, p. 1490).

A percepção imediata e a valorização da impressão, atributos das telas impressionistas, são efeitos gerados pela descrição da cena na narrativa e dão sentido ao quadro, técnica bem utilizada no espetáculo melodramático, como anteriormente já se disse. A impressão advinda do ambiente causa a sensação de algo melancólico, nostálgico, idéia induzida pelo uso do advérbio, projetado na focalização de Korriscosso: “[..] avistei logo, plantado melancolicamente ao pé da larga janela, o indivíduo esguio e triste.” (QUEIROZ, 2000, p.1490). O espaço se harmoniza com o sujeito que é visto (Korriscosso) e com aquele que vê (o narrador), afinal, este também fica impressionado, constituindo um jogo de trocas: o ambiente melancólico se estende à figura do poeta, descrito como alguém que possui e também traz traços fortes e impressionistas que causam no narrador a sensação de melancolia e singularidade e, por isso, mais tarde, interessa-se grandemente em desvendar seu mistério e sua vida.

Vale resgatar a arquitetura do espaço como direcionador das ações. É do espaço aberto e frio (viagem que atravessa o canal da Mancha) que vem o narrador,

condicionado a aproximar-se da fogueira e notar Korriscosso, como acima já se discutiu. Uma vez instalado no espaço fechado, aconchegante, perde-se no hotel, na hora em que pretende dormir. E é no quarto, delimitado, que a vida particular do poeta grego vem à tona, revelando, afinal, o motivo de viver num ambiente que nada se relaciona ao seu prazer: o amor pela criada Fanny. Todo o seu universo de saber, experiências, de criação, está centrado no espaço de Charing-Cross porque é lá que trabalha a amada, por quem tudo sacrifica. O espaço aberto é feroz; o fechado mais confortável, íntimo, revelador.

Estabelecida a situação inicial de que fala Bremond (1972), a de dar uma razão para que a narrativa se desenvolva, passa-se para o enredamento do conto, após introduzir o protagonista. A narrativa, coerentemente, cuida para que aquela figura anunciada e focalizada, seja explicada. Assim, organiza a segunda grande seqüência, a “da passagem ao ato da virtualidade”, conforme Bremond (1972). Como é o narrador que se volta para Korriscosso, cabe a ele retornar e esclarecer o “assunto”. De volta ao mesmo hotel em Londres depois de um mês, depara-se novamente com o garçom. O espaço condiciona o encontro com um amigo, Bracolletti, a quem apresenta ao leitores como se com eles conversassem: “Não conhecem o Bracolletti?” (QUEIROZ, 2000, p.1491). A partir de então, a narrativa engendra-se para que o máximo de informações sejam passadas de forma rápida, compactadas, como solicita a modalidade narrativa conto. É por meio de Bracolletti, homem misterioso, mas entendido como doce pelo amigo narrador, que este forma a imagem negativa de Korriscosso: o fato de ser grego o remete à lembrança de que este olhara interessadamente para seu livro de Tennyson desaparecido.

O acaso coloca-o em conversa franca com o garçom. Perdido nos corredores, cai no quarto dele e vê a edição que sumira. Numa espécie de identificação e num espaço fechado, porque os dois são poetas, aprecia os poemas de Tennyson, o que faz Korriscosso sentir-se à vontade para contar a sua história cheia de lacunas, de forma condensada, como avisa o narrador. Trata-se de um homem de formação interessante: viaja por vários lugares e se envolve com assuntos misteriosos e às vezes problemáticos que o levam a desaparecer do cenário e reaparecer em outro. Em Atenas, é deputado. É certo que tem bom domínio da linguagem; isso o permite a levantar questões e transformá-las em poemas, o que o leva a ser promovido na administração do Estado da Grécia. No entanto, esse intento não se realiza, porque o grupo político ao qual estava atrelado

perde a força e desaparece. Depois de manifestações a favor da emancipação da Polônia, esconde-se na Inglaterra, trabalhando naquele hotel.

O percurso de Korriscosso denota ser um homem experiente, inteligente, mas nem por isso sábio, avaliação significada pela barba curta. Apesar de ter uma boa bagagem cultural, não tira proveitos dela para viver bem; ao contrário, mora num quarto em cujo corredor corre “um bafo morno de viela mal arejada”, usa casacas “desgraçadamente grotescas” e possui um “olhar triste”. Produzir poemas, especialmente na forma de espécies clássicas, como é a ode e a elegia, é a sua alegria e escape para a alma sensível que possui. O fato das pessoas atendidas no hotel serem educadas já lhe é o bastante. Porém, não lhe agrada o fato do constante contado com o alimento, porque não é poético alimentar o corpo; prefere alimentar o espírito.

Como se vê, a narrativa se desenvolve de forma mais direcionada à medida que o foco se aproxima de Korriscosso; cria-se a expectativa no espectador: quem será esse homem? Por que ele se comporta assim? A narrativa caminha e enreda-se até a seqüência do diálogo entre os poetas; é nesse momento que o pivô narrativo, antes oculto, revela-se. A queda do grupo político na Grécia ao qual o protagonista se associa, acontecimento sobre o qual o narrador tece longos comentários, e seu deslocamento para Londres, onde encontra um novo amor, porém não realizado, fixa a sua mudança de destino. Antes, ele era um homem com vida estabilizada, sem se considerar os sustos da paixão; depois, submete-se a uma vida sem encantos apenas para ver a mulher amada.

No entanto, apesar dessa reviravolta em seu destino (quando um homem letrado e deputado imaginar-se-ia terminar como um garçom em Londres?), não se assiste a um emaranhado de ações depois de revelado seu amor por alguém que não entende as suas composições feitas em grego; chega-se ao desfecho da tensão narrativa surgida a partir do momento em que o narrador observa aquele homem esguio, e se mantém crescente até que seja explicado quem ele é e por que está lá. O conflito da personagem é explicitado: o amor *versus* o amor não compreendido, com a sobreposição do fracasso. Essa situação desencadeia naquela seqüência um desfecho dramático: Korriscosso soluça em choro ao pronunciar essa constatação. Então, a narrativa chega ao fim: não há tensões, nem peripécias.

Ao anunciar a causa de sua tristeza e de seu comportamento, coloca em pauta o tema do amor. A narrativa se serve de vários motivos componentes dessa

temática: a moradia e o trabalho no hotel, o ar triste, as composições líricas à janela que tomam seu sentimento como matéria, o furto do volume de Tennyson. A temática amorosa se enreda pelos motivos organizados pela narrativa. Assim, a questão da poeticidade é colocada desde o início da leitura, tanto pela informação apresentada quanto pela imagem construída. Rapidamente o público é informado de que Korriscosso é um poeta sofredor, autenticamente lírico; a imagem do mar complementa o tom do discurso criado e dá indícios de que também o narrador se sente tomado pela emoção. Korriscosso é o poeta romântico frustrado, compositor de elegias e odes, inspiradas na sua própria vida, vazão de seu estado de espírito recriado pela palavra; seu viver caminha em consonância com seus poemas. Para Fanny faz suas composições e, no entanto, é quase um desconhecido para ela. Assiste-se a uma representação do próprio romantismo, decadente, humilhado, sem o poder de conquistar algo ou alguém, mas fortemente enraizado num homem grego com larga experiência de vida, suficiente para optar por um comportamento.

Em oposição a essa figura de “estampa romântica” está Bracolletti, com quem o narrador encontra na segunda estada no Charing-Cross. De ascendência também grega, descreve-o como um homem *bon vivant*; não passa necessidades, ao contrário, usa o dinheiro ganho com seu bem estar, com sorriso doce e olhar cativantes. Sua “debilidade” está em gostar de “rapariguinhas de doze a catorze anos” (QUEIROZ, 2000, p.1492), recolhidas dos bairros pobres de Londres e mantidas na sua casa, onde lhe oferece bebidas. A figura de Bracolletti, traduzida como esperto, vivo, um homem do mundo, representa a estampa realista. É de se notar que ambos são gregos, o que remonta à Antigüidade, mas possuem comportamentos diferentes; Korriscosso é romântico, Bracolletti tende ao realista. Enquanto o primeiro prefere prender-se ao hotel e a um trabalho cujo ambiente não lhe é compatível com o teor de seus poemas feitos para uma mulher, numa verdadeira expressão da alma e da sua história pessoal, o segundo é um sujeito do mundo, envolvido com adolescentes e com um ar misterioso. O contraste entre ele é nítido, assim como propõe o embate romântico e realista, mediado pelo narrador que, como já se viu, é poeta confesso e leitor de Tennyson, o que é bastante significativo dentro da narrativa. Trata-se de um escritor inglês, admirado pela rainha Vitória, autor de poemas líricos, cujo teor faz alusão ao “mal de viver”. Sua produção passa por uma composição em homenagem a um amigo morto e exprime dor profunda, como também por melodramas narrativos. Porém, são os *Idílios de El-Rei*

que chamam a atenção de Korriscosso, poemas em torno das lendas do Rei Artur. O prazer dessa leitura remete a um leitor tradicional, que gosta de lendas e fantasias.

Mas, para além da condição de índice da personalidade de Korriscosso, a edição de Tennyson traz um outro significado, o do “efeito de real” proposto por Barthes (1971) num ensaio de mesmo nome. Segundo ele, o referente deve ser colocado pelo real, com elementos contidos também no mundo que não seja o ficcional para nele surtir o efeito da realidade. Assim, é pertinente ao programa das narrativas realistas (Barthes exemplifica com a obra de Flaubert) a estratégia de sublinhar elementos que integrem a realidade, com o objetivo de ser criada a sensação de que a narrativa é apenas o relato do mundo real. No título focalizado, signos como Tennyson, a cidade de Londres e mesmo acontecimentos políticos da Grécia pontuam esse caráter realista.

Lepecki (1994) assinala a sua leitura do conto. Segundo a estudiosa, trata-se da discussão entre prosa e poesia, o conflito dos Antigos e dos Modernos, representados pelo narrador (a prosa moderna) e por Korriscosso (evidentemente, a poesia); o que poderia ser uma discussão teórica, abstrata, toma a forma de conto, já que não há nenhuma discussão exata em torno do tema suposto. O narrador é o contador de toda a história, o controlador da matéria narrativa veiculada em prosa fluida, ao contrário de Korriscosso que fala por suas odes e elegias, ou por Bracolletti, ou pelo próprio narrador. Lepecki (1994) apresenta, ainda, a interpretação de uma cena metaforizada dessa relação. Trata-se da seqüência em que, ao chegar na sala de estar do hotel onde há uma lareira, o narrador conta que “gelado e estremunhado, corri ao vasto fogão do peristilo, e ali fiquei, saturando-me daquela paz quente em que a sala estava adormecida, com os olhos beatamente postos na boa brasa escarlata.” (QUEIROZ, 2000, p.1490). A postura do narrador é de entendimento prático da sala: aconchego, recolhimento, o modo pragmático, evidente, funcional. Por outro lado, Korriscosso, também presente na sala no mesmo momento, apenas observa “os carvões ardentes”, fica impressionado, como se quisesse extrair o significado além do aparente, ou a sua subjetividade, o que remete à reflexão, à introversão. E, segundo se depreende pelas falas do narrador, do que adianta esse estado reflexivo, transposto para o poema, se não é comunicado nem compreendido o amor sentido? Parece haver na narrativa a insinuação da não validade desse comportamento, ou, até mesmo, a sua ridicularização, a sua inoperância, a sua inadequação. Vê-se, então, a crítica ao

modelo romântico, dessa vez mais discreta e menos incisiva do que em “Singularidades de uma rapariga loira”, talvez porque já se distancie do momento eufórico das Conferências Democráticas, quando o autor português está no auge de sua militância estética. Ao que parece, Eça combate o ideário romântico, mas não se separa totalmente de seus procedimentos.

Amor e desamor atravessam e norteiam o conto. Não há felicidade amorosa do protagonista, nem da personagem que despreza o sentimento, porque, afinal, também não é correspondida pelo *policeman*. Mais uma vez, a felicidade amorosa não se realiza, porém serve de suporte para outras discussões, como a suposta por Lepecki (1994). Ainda dentro do âmbito sentimental, e numa conclusão primária e simples, o autor confirma a sua idéia da desestabilização provocada pelo amor, pois Korriscosso não está feliz; ao contrário, traz em seu semblante a tristeza da alma.

Tomachevski (1971, p.178) assinala que existem histórias nas quais o exórdio (exposição das circunstâncias que determinam a situação inicial) é retardado; “o relato inicia-se pela ação já em desenvolvimento, é apenas com o desenrolar que o autor nos dá a conhecer a situação inicial do herói”. Trata-se de uma narrativa com exórdio *ex-abrupto*, que mantém o leitor atento até o final da narrativa, como pretende o programa melodramático. Acompanhar passo a passo as emoções, monitorando-as, garante que o desfecho seja vivenciado emocionalmente e dele se extraia alguma lição.

Embora exista uma infelicidade, um desajuste (nesse caso, amoroso), não há um grupo portador da virtude perseguido por outro que seja o vilão, como é comum no melodrama clássico. As personagens desse conto, embora possuam traços muito diferentes, conforme visto anteriormente, não estabelecem duelos e, por isso, não há perseguições, nem reconhecimentos. A desarmonia continua a existir até ao que equivale, em termos seqüenciais, ao último ato, pois Korriscosso, em momento algum, entra em consonância com sua amada. Nesse sentido, o drama ao qual se assiste é de ordem sentimental particular, sem interferências de outros.

Por outro lado, é preciso lembrar com Thomasseau (2005) a modificação conhecida pelo melodrama. De acordo com o pesquisador, a queda do Império na França causa a mudança na mentalidade coletiva e, conseqüentemente, na composição do melodrama. Pixérécourt (1841) condena o “novo” melodrama por acreditar que ele não mais contribuía para a formação moral da sociedade. Em cena,

agora, os marginais e bandidos tidos como heróis injustiçados, o amor inflamado e maculado por relações adúlteras e/ou problemáticas, dramas sem soluções recuperadoras da harmonia e do bem viver. O conto em foco aproxima-se desse padrão, mas sem perder de vista o tom didático, já que não se observa a discussão ou o levantamento de uma questão moral.

Korriscosso não obedece ao padrão do herói clássico, cuja família possui nome honrado e tradicional; aliás, é um ateniense na Inglaterra, fato que o coloca numa condição marginalizada ou pelo menos de estrangeiro, tanto que o próprio narrador cessa sua curiosidade ao sabê-lo ser um grego, considerando-o um “bandido”, respaldado, segundo seu pensamento, pelo desaparecimento de seu volume de Tennyson. Apesar de sua história de vida apresentar muitas lacunas e experiências de todo tipo (mesmo as amorosas), não há nela traços desabonadores de seu caráter. As personagens secundárias também não pertencem à alta estirpe, afinal tanto Bracolletti quanto o narrador (de importância significativa na narrativa), hóspedes do hotel, possuem passados desconhecidos, e se constituem em tipos sociais novos que vão adentrando no melodrama romântico.

Se é freqüente no melodrama romântico o herói morrer, diante de uma fatalidade, aqui o destino não se altera tanto. Korriscosso tem, de certa forma, uma morte terrena, sentimental, interna, por três situações principais. Uma delas é que seu trabalho não é condizente com seu perfil lírico (como “homem de guardanapo”, as falas que lhe são dirigidas estão no nível funcional de solicitar refeições) e, portanto, não há possibilidade de distender sobre assuntos que exigem maior reflexão interior, até mesmo pela impossibilidade lingüística (e essa é uma outra condição da morte silenciosa). Decorrente dessas situações, surge o terceiro fator contribuinte para a tristeza de Korriscosso, talvez o mais incisivo: ao tomar a sua experiência como matéria prima para a composição de seus poemas e neles expressar a intensidade de seu amor, o herói o faz para demonstrar seus sentimentos, porém a sua estratégia é completamente frustrada. Sua vida é reduzida àquele mundo do hotel, de pessoas que lhe são desconhecidas. A infelicidade lhe é absoluta.

A história apresenta um encadeamento narrativo, num enredamento de seqüências, como propõe Bremond (1971):

- situação que abre a possibilidade de um comportamento: o narrador anuncia que vai contar a história de um poeta lírico.

- passagem ao ato desta virtualidade: aproximação do protagonista, direta e indireta.
- resultado da ação: o protagonista revela sua dor e estabelece empatia com o narrador.

Ao sistematizá-las em tríades mais amplas, pode-se obter o seguinte esquema:

- Korriscosso ama (e por isso é uma figura triste);
- Korriscosso revela;
- Korriscosso sofre.

Tal como a preocupação do melodrama, “Um poeta lírico” tem diante de si o público. Essa consideração se apóia no uso de um narrador dramatizado, como denomina Booth (1980) que relata ao leitor aquilo que ele mesmo viu e constatou, e faz questão de contar, monitorando a narrativa. A certeza de haver quem o ouve é demonstrada de forma mais direta quando indaga sobre a identidade de Bracolletti (“Não conhecem Bracolletti?”). No entanto, apesar do poder de despertar e conduzir emoções, como o de instaurar o espírito nostálgico ou o de comover ou não diante do drama do poeta grego – temas tão românticos conjugados com procedimentos tão tipicamente melodramáticos –, não se assiste a uma máxima moral, nem a peripécias dos bons nem dos maus capazes de reverter destinos, afinal, como já se observou, o quadro de Korriscosso não se altera. O erro seguido do julgamento e punição estão ausentes dessa narrativa, justamente porque não é dessa questão que trata o sentido profundo da obra, mas da inoperância do amor, que leva os sujeitos à condição de equívoco. Assiste-se, então, a um modelo melodramático que convoca elementos como amor, sofrimento, dor, mas, como de regra acontece nos melodramas com esse tema, resultam em infelicidade, porque tal sentimento não é compreendido. Trata-se de uma conclusão irônica, maestria queiroziana.

Outros estudos podem ser realizados no texto literário ora tomado, como, por exemplo, a questão de que o autor pode tratar com menor incisão o tema da modernidade realista e ressaltar como o programa romântico está desatualizado ou, ainda, como assinala Lepecki (1994), tratar do embate prosa e poesia. Mas, para este momento, objetiva-se a análise da apropriação de certos comportamentos melodramáticos para se estabelecer ou se construir um sentido.

4.3 “No moinho” e uma história interrompida

É tradição dos estudos queirozianos ver em “No moinho” uma minimização de *O primo Basílio* pela semelhança de algumas ocorrências narrativas. Assim como Luísa, personagem do romance, Maria da Piedade é seduzida pela presença e pelo galanteio de um primo, no seu caso, Adrião, autor de livros românticos. Tanto uma como outra personagem vivem períodos de euforia sentimental (impulsionadas pelas leituras românticas que realizam) desdobrada em experiências muito diferentes daquelas conhecidas, resultando em conseqüências não muito ajustadas: Luísa morre no final da narrativa e Maria da Piedade transforma-se numa histérica. Mas as aproximações não vão muito além, porque as personagens possuem comportamentos diferentes: Luísa morre sem profundas alterações no seu comportamento; já Maria da Piedade cai em desabono moral.

“No moinho” trata da história dessa mulher de índole inquestionável, inteiramente dedicada ao marido e filhos adoentados. Seu contato com o mundo exterior são a sua ida à missa, a visita do médico da família e a administração dos negócios, uma vez que seu marido é inválido. Casa-se porque, embora conhecesse a história de seu futuro marido, seu lar familiar é bastante problemático, pois sua mãe era “uma criatura desagradável e azeda” e seu pai, um alcoólatra agressivo. O casamento com um homem de posses também garante a não hipoteca da casa dos pais. No entanto, toda a sua tranqüilidade de seu “hospital” é alterada quando sabe, via carta, que o primo escritor de seu marido virá à vila tratar da venda de uma fazenda, a única não hipotecada, herança de seu pai. Por indicação do próprio marido, Maria da Piedade acompanha Adrião para cuidar da venda. Sozinhos, ambos vão abrindo maior diálogo, até que o primo escritor começa a melhor observar Maria da Piedade e ver nela uma mulher singular, sentimento de admiração retribuída por ela. No dia seguinte, ao visitarem o moinho, Adrião beija a prima santa, que por ele se apaixona, e parte no dia seguinte, sem deixar vestígios. A partir de então, passa a ler os romances, e vê neles a intensidade da paixão, tornando-se amante do praticante da botica, caindo em desabono moral na vila e deixando marido e filhos padecerem em meio às suas doenças.

A história é comunicada por um narrador que dessa vez não está nela, ao contrário dos contos anteriormente analisados. Maria da Piedade é apresentada na primeira linha do discurso com predicativos idealizados no que tange a sua

moralidade, trata-se de uma “senhora modelo”, uma “santa” (QUEIROZ, 2000, p.1498). Duas personagens masculinas quando se referem a ela, têm comportamentos significativos: um acaricia os fios de cabelo e outro tem os olhos esgazeados. Fisicamente, é descrita como uma beleza delicada, com detalhes interessantes: olhos cor de violeta, olhar sombrio e doce, circundados por pestanas longas, que tanto podem realçar os traços como podem indicar algum comportamento peculiar, se for considerada a teoria de Lavater, em voga na época. Segundo ele, a personalidade está intimamente ligada à constituição dos fenótipos e, sendo assim, talvez se possa esperar mais do comportamento dessa personagem que uma boa samaritana. Vale dizer que, apesar de toda generosidade, Maria da Piedade não é uma mulher de grandes devoções. Vai à igreja aos domingos, mas entende que a dedicação necessária e vital a sua família é a sua oração suficiente. É ao menos curioso o dado trazido por Reis (1987, p.125) que, ao estudar os manuscritos queirozianos depositados na Biblioteca Nacional de Lisboa, afirma que faz parte do projeto de trabalho do escritor português, como atestam os manuscritos,

breves descrições de várias personagens, em cujos elementos caracterizadores se antevêm comportamentos que entre si se condicionam e que certamente viriam a harmonizar-se na orgânica de uma ação que é possível adivinhar.

Isso leva a crer na adesão de Eça ao princípio determinista tão veiculado na época, à maneira de Taine, plasmado, também, nessas histórias curtas.

A narrativa prossegue caracterizando melhor a vida de (e a própria) Maria da Piedade. Seu cotidiano em tratar a família doente, habitar em ambiente desalentador (andar em pontas de pé, remédios pela casa, cômodos não arejados) e viver apenas em casa, cuidando de suas costuras e negócios do marido faz de sua vida um sacrifício quase religioso, como sugere o próprio nome. Tais condutas são justificadas por uma analepse que procura no passado a causa de tanta abnegação, conforme prevê o programa naturalista, apoiado no determinismo de Taine cujo princípio é o de que o homem é resultado do meio, da raça e do momento no qual está inserido. Assim, é preciso encontrar a fatalidade condicionadora da vida das personagens, que pode ser hereditária, fruto da educação e leitura, assim como os exemplos vivenciados. Por essa visão determinista, a analepse é o recurso literário adequado para que venha à tona a razão de Maria da Piedade ter aceito a condição do casamento. Num retorno ao passado do tempo da história, o leitor conhece sua

vida familiar problemática e doentia na casa dos pais. Outra manifestação do determinismo hereditário são seus filhos, doentes. Por outro lado, esse recuo no tempo justifica e antecipa outras explicações de fatos futuros ou, ao menos, deixa em suspensão a idéia de que, com tantos problemas familiares, a personagem consegue se manter em relativo estado de equilíbrio. Maria da Piedade é caracterizada, então, como uma personagem extremamente virtuosa; nada a desvia de seus afazeres e nada é capaz de lhe corromper.

O primeiro segmento da narrativa, o exórdio segundo Tomachevski (1970) é longo e demorado porque esmiúça detalhes em torno da figura da protagonista. Estabelecido o seu perfil, a narrativa arranca para seu momento de ação. A notícia da chegada do primo de João Coutinho desestabiliza o equilíbrio da casa e de Maria da Piedade e proporciona à narrativa a situação inicial que é desenvolvida. As informações sobre ele são trazidas à narrativa de forma a introduzir outra personagem antes de sua ação propriamente dita, mas contém, também, alguns índices importantes. Romancista, autor de um livro cujo título é *Madalena*, é dado como “amado das fidalgas, impetuoso e brilhante”. Adrião não parece reunir as qualidades de um homem virtuoso; ao contrário: sinaliza ser alguém com interesses mundanos, pequenos. Ser autor de *Madalena*, “um estudo de mulher trabalhado a grande estilo, de uma análise delicada e sutil” (QUEIROZ, 2000, p.1500), guarda a coerência com o futuro narrativo, e também uma certa ironia, porque essa publicação o consagra como um mestre e, no entanto, durante o jantar na casa do primo doente, fala apenas dos negócios, sem fazer referências a qualquer outro tipo de assunto. A ironia dirige-se ao comportamento em titular pessoas por pouca coisa. A razão que o traz à vila também não é dos mais nobres.

Adrião vem tratar de negócios, do último patrimônio que não estava hipotecado da herança do pai. Para ajudá-lo, João Coutinho disponibiliza sua esposa, administradora dos bens familiares. A proximidade entre grupos opostos é uma estratégia melodramática, que vê no favor, na presteza, o meio de os colocar lado a lado para evidenciar seus valores conflituosos. Maria da Piedade é a mulher tão dedicada aos cuidados familiares que sequer deseja visita do primo ilustre, temendo alterar o cotidiano do seu hospital domiciliar, enquanto o primo escritor, esbanjador, refere-se a ela como “um anjo que entende de cifras” (QUEIROZ, 2000, p.1501). O recurso utilizado pelo melodrama se coloca de acordo com a organização narrativa, pois o motivo da aproximação (a vinda do primo) elabora a situação inicial

proposta por Bremond, como acima já se disse. Assim, há algo a ser resolvido, um motivo a ser desenvolvido: a venda da fazenda.

A partir de então, a tensão é crescente, numa estratégia que busca incorporar o leitor como se ele também pudesse fazer parte daquela história e/ou que ela lhe fosse familiar. Fazê-lo se ambientar a tal ponto que tenha ao menos a sensação da realidade é um propósito realista. Para isso, há uma preocupação importante em relação aos recursos visuais, aos quais o leitor tem amplo acesso, de tal modo que possa representar o mundo sensível. A esse respeito, Peacock (1968, p.31) aponta:

O contador de estórias, sejam elas em prosa ou verso, evoca o ambiente de suas cenas, sugere a aparência de seus personagens e locais, as casas e as salas em que vivem e trabalham, gastando toda a sua arte para tornar tudo isso vivido para a imaginação sensorial. Acima de tudo faz seus personagens viverem, como costumamos dizer, indicando que dão corpo à própria matéria da vida, fazendo-nos aceitar sua ficção em pé de igualdade com uma estória real.

Em “No moinho”, há uma série de descrições que muito bem funcionam como recursos para criar a verossimilhança, como também concorda Philippe Hamon (1973). De fato, não só as personagens são ricamente apresentadas, mas também os espaços:

[...] havia sobre as cômodas alguma garrafada da botica, alguma malga com papas de linhaça; as mesmas flores com que ela, no seu arranjo e no seu gosto de frescura, ornava as mesas, depressa murchavam naquele ar abafado de febre [...] (QUEIROZ, 2000, p.1498).

Essas descrições alcançam outro patamar. Além de causar a impressão do real, também convidam o leitor que assiste a visualizar a cena e causar nele a sensação interpretativa de que o ambiente é mesmo desconsolador. É o caso das flores sobre a mesa. Retomando Lins (1976), o espaço oferece o ambiente em que vive Maria da Piedade: triste, melancólico, sem vida. Tal como as flores (numa metáfora do narrador que aproxima personagem e flor), que são bonitas e viçosas, Maria da Piedade logo perde seu frescor naquele ambiente doentio. Assim, o ânimo da juventude é minimizado, restando a ela apenas direcioná-lo aos cuidados familiares.

A conversa em torno da transação da venda é o que proporciona o pivô narrativo. Em harmonia com o motivo, a narrativa ambienta o espaço onde transcorre a cena que proporciona acontecimentos desencadeadores de sensações. Caminhar pelo campo, sem que haja obstáculos para a conversação condiciona a aproximação e faz com que sejam rompidos os limites da timidez de Maria da Piedade em relação ao homem jovem, cheio de vida. Solucionada a distância verbal, ocorre a aproximação física, insinuante, sedutora. É porque estão em meio à natureza que um galho enrosca em seu vestido e, então, num gesto galante, Adrião desprende o objeto, resvalando na saia de Maria da Piedade, o que lhe faz corar e amedrontar-se a tal ponto que deseja intensamente voltar para sua casa. Mas a estrada é longa, e o silêncio entre os protagonistas torna-se improvável. A conversa gira em torno da tristeza que há na casa dos enfermos e Adrião chega mesmo a perguntar a Maria da Piedade se não possui outras vontades, mas ela responde numa interrogação sobre o que mais poderia desejar. A ingenuidade aliada à pureza fazem com que ele desista da insistência e passe a falar da paisagem, especialmente do moinho.

Como se nota, é novamente pelo espaço que a narrativa vai se enredando. Romanticamente, ela se refere ao moinho (“o idílio da vila”) e, então, combinam para o dia seguinte a visita ao lugar. Num ambiente impressionista que anima Maria da Piedade (“era um dia de março fresco e claro”; “o sol tépido”), Adrião se impressiona com sua naturalidade, doçura, simplicidade, diferenciais em relação às outras mulheres que o fazem se interessar de maneira significativa por ela. No entanto, sente-se reticente em desejá-la, idéia que se contrapõe à figura feminina rara diante de si.

A tensão narrativa é crescente à medida que os dois protagonistas se aproximam fisicamente. Numa grande cena, vão conhecer o moinho, retratado de forma impressionista, o que não é estranho em Eça:

Era um recanto da natureza, digno de Corot, sobretudo à hora do meio-dia em que eles lá foram, com a frescura da verdura, a sombra recolhida das grandes árvores, e toda a sorte de murmúrios de água corrente, fugindo, reluzindo entre os musgos e as pedras, levando e espalhando no ar o frio da folhagem, da relva, por onde corriam cantando. (QUEIROZ, 2000, p.1503).

A criação da imagem segundo os preceitos e intenções impressionistas influenciam diretamente nas sensações causadas pela impressão pura do objeto,

especialmente pelos tons criados pela luminosidade; no caso da descrição acima o da claridade e da sombra ao sol do meio-dia. Esse cenário composto provoca efeitos na própria personagem que nele está ambientado, como no leitor ou na platéia. No caso de Maria da Piedade, a sensação de vida e a frescura atuam na disposição para a ação seguinte, a do beijo que a desperta, sem contar a identificação simbólica existente entre esse cenário e a própria protagonista, como adiante se verá ao tratar do espaço específico do moinho.

Ao iniciar a composição quase pictórica pela palavra, o narrador menciona Corot e não é em vão. Trata-se de um pintor francês cuja técnica em registrar a gradação de luzes e sombra é marcante, assim como o rigor na constituição das paisagens retratadas. O impressionismo é uma técnica herdada dos folhetins, ressalta Thomasseau (2005). Como a intenção pragmática do melodrama é envolver o leitor e fazê-lo aderir à história contada – que bem poderia ser a do próprio leitor -, o cenário deve caprichar em seus ornamentos a fim de impressionar, provocar sensações e fazer reter na memória a história contada, no estabelecimento de quadros, como acima já se disse. Além disso, a imagem deve provocar sensações, as mais emocionais possíveis.

O ambiente em que Maria da Piedade e Adrião estão bastante íntimos é convidativo para uma cena idílica: os dois adultos enamorados, sozinhos, num ambiente silencioso apenas quebrado pelo rumor das águas, bucólico, encantador. Adrião, condizente com o clima instalado, começa a falar em tom baixo, sedutor, desenhando um conto de fadas, apropriado ao espaço daquela “velha edificação de pedra secular” (QUEIROZ, 2000, p.1503), representado no enlace entre o moleiro e sua companheira, com refeições à beira d’água e conversas ao luar. A idéia fantasiosa passa a ser entendida como realidade e entusiasma o casal, o que resulta no beijo sem resistência. O contato com a vida, simbolizado pela água e concretizado pelo beijo, deixam-na chocada, com os lábios a tremer e sem voz.

O espaço que determina a mudança de estado de alma de Maria da Piedade é discretamente trazido à narrativa pela descrição inicial do lugar onde a personagem mora. Quando as pessoas vão passear até o moinho, vêem-na por trás das vidraças, entre as cortinas, costurando, o que leva o leitor para o interior da casa e permite conhecer melhor a protagonista por meio da livre circulação de olhares: é mulher prendada, séria e reservada. Mesmo Adrião quando fica alojado na estalagem do tio André, ressalta o privilégio de visualizar, pela janela novamente, o

moinho e a represa que lhe parecem deliciosos. De fato, delicioso é o lugar que lhes aproxima intimamente, descrito como agradável, bastante diferente do ambiente fechado em que vive com sua família. Se o espaço fechado representa a resignação, o aberto simboliza a vida. Ao sair da “paz de seu hospital” e acompanhar Adrião nos negócios a serem tratados, Maria da Piedade conversa com desenvoltura, sorri, é admirada em sua beleza e capacidade de negociar, é tocada, envolve-se em sonhos. Não é em vão que o moinho dá título ao conto, numa espécie de prolepse. O divisor de águas da narrativa, o pivô narrativo, é habilmente descrito pelo narrador de forma pormenorizada, o que faz lembrar um bosque encantado. Fachin (1992, p.225) aponta que o “melodrama ancora-se num espaço reduzido, fechado – cavernas, castelos em ruínas, floresta, taberna, mar agitado...”. Ora, nessa atmosfera idílica, não faltam o príncipe, nesse momento revestido de galanteria (como convém), e a princesa, de beleza encantadora, de moral e doce ingenuidade.

Importa ressaltar que o moinho é bastante significativo pelo sentido contido nele, que estão direta e intimamente vinculados aos caminhos tomados pela narrativa. Chevalier e Gheerbrant (2002) relacionam a água como o símbolo da fonte de vida e, realmente, é a partir do episódio ocorrido nesse espaço que Maria da Piedade desperta para a emoção, para o desejo, como se lá nascesse uma outra vida, de força nova. Segundo o que autoriza Chevalier (2002), os românticos cantaram a água como símbolo da valorização feminina e da sensualidade, e onde a libido desperta. É exatamente esse o acontecimento narrativo, pois é nesse momento que Maria da Piedade sente a vida pulsar, confirmada pela informação de que no moinho há “toda a sorte de murmúrios de água correndo, fugindo...” (QUEIROZ, 2000, p.1503), o que figurativiza a idéia de dinâmica de sentimentos, ou de revitalização deles.

Então, para que se dê o enlace amoroso, a mudança de espaço é importante, porque depende dele a ambientação das ações. No jantar na casa do primo doente, Adrião conversa apenas com ele, referindo-se à prima como um “anjo”. Nesse espaço fechado, Maria da Piedade apenas o observa, avalia-o dentro da sua óptica, mas, ao transpor esse espaço em direção ao aberto, a vida ressurgiu traduzida em diálogo, sorrisos, fantasias, desejo, beijo, todos reprimidos e impraticáveis no seu cotidiano, passado no espaço limitado, como é a sua vida limitada. É no espaço fechado da estalagem que Adrião avalia a possibilidade de

envolver-se com a prima; primeiro se encanta e quer se aproximar; depois afasta-se, radicalmente. É válido sublinhar, no entanto, que é presença daquele homem revigorante que a faz repensar e reviver, porque, sem ele, a paisagem exterior é uma metáfora do seu cotidiano:

A mesma paisagem que ela via da janela era tão monótona como a sua vida: embaixo a estrada, depois uma ondulação de campos, uma terra magra plantada aqui e além de oliveiras, e erguendo-se ao fundo, uma colina triste e nua, sem uma casa, uma árvore, um fundo de casal que pusesse naquela solidão de terreno pobre uma nota humana e viva.” (QUEIROZ, 2000, p.1499)

A imagem construída do local é bastante visual, na tentativa, como afirma Hauser (1995, p.914) de “reter o momento fugaz, a entrega ao estado de espírito passageiro como o valor mais alto e insubstituível, o objetivo de viver no momento, de ser absorvido por ele (...)”. De fato, ao fixar e reter o momento, todas as atenções estão nele centradas, não havendo desperdício de movimento para outras ocorrências. Observando com maior atenção o local descrito, nota-se semelhanças com o sujeito que ali é revigorado, Maria da Piedade. A sua jovialidade aparece refletida em “frescura da verdura”; a sua contenção sensual em “sombra recolhida” e todo o seu vigor dedicado à família adoentada em “reluzindo entre os musgos e pedras”. Esse espaço descrito é significativo porque é transformador e subjetivo: ocorre a interação entre ele e o sujeito, num impressionismo literário e pictórico, atingindo o leitor que imagina a riqueza do cenário.

Como se observa, o desenvolvimento da situação que abre a possibilidade de algo a ser contado se enreda coerentemente. A mulher santificada é apresentada, em seu perfil físico e comportamental: vivendo em ambiente doentio quando solteira, quando casada quase nada melhora em sua vida, porque, afinal, trata-se de uma mulher jovem, bela, que convive com a morte, com a tristeza, distante dos ares de vida que a juventude lhe solicita. Esse estado de alma se contrapõe com a alegria e com o ânimo de viver representado pela virilidade de Adrião, pela atenção a ela dedicada (a brevidade desse cuidado não é levada em consideração por ela) e, por isso, facilmente se apaixona por ele ou, ainda mais, “amava-o”. O leitor, por meio do narrador onisciente, num procedimento das narrativas naturalistas, acompanha o desenrolar das ações e o pensamento íntimo das personagens. Essa onisciência permite conhecer o que sente Maria da Piedade ao ter uma vida tão próxima da morte e também Adrião, tão admirado pela mulher

pura. Além dos aspectos exteriores, conhece o interior das personagens: traduz sentimentos, comportamentos, intenções. Assim, torna-se público o que leva Maria da Piedade às lágrimas: “Às vezes, só, picando a sua costura, corriam-lhe as lágrimas pela face: uma fadiga da vida invadia-a, como uma névoa lhe escurecia a alma.” (QUEIROZ, 2000, p.1499). Por isso, quando um homem viçoso, com palavras ajustadas e ainda cultuado pelas mulheres e seus leitores é tão admirado por ela, causando-lhe uma sensação de vida, em acentuado contraste com a que conhece, como pode ser constatado pela impressão nela causada pelo primo Adrião: “[...] aquele poeta que os jornais glorificavam, era um sujeito extremamente simples – muito menos complicado, menos espectacular que o filho do recebedor!” (QUEIROZ, 2000, p.1501). Dominador da narrativa, apresenta logo no início algo que corresponde ao “monólogo recapitulativo” de que fala Thomasseau (2005), apresentando as peripécias que precedem a narrativa propriamente dita, propondo a natureza que a trama pode seguir.

Também é conhecido o pensamento mais íntimo de Adrião sobre Maria da Piedade. Além da beleza, é uma mulher simples, talvez provinciana e de mau gosto, alvo fácil para o “leão”, pode concluir o espectador. Após a cena passada no moinho, Adrião não se culpa em tê-la beijado, aproveitando-se do amor que ela possui em potencial; ao contrário, pelo narrador que tudo sabe, o leitor, que se torna uma espécie de confidente, toma conhecimento de que o primo escritor acredita ter sido bom ao dar-lhe um pouco de vida, mas lhe parece idiota estabelecer-se naquele lugar que julga odioso por causa de um prazer que nem sabe se poderá desfrutar novamente. Cheio de más intenções, como mostra a narrativa melodramática, Adrião é fixado como o vilão praticante da maldade em relação a sua vítima virtuosa, generosa. O espectador aguarda o desfecho.

Apresentado o caso, o leitor está em condições de avaliar e posicionar-se diante deles, porque há informações privilegiadas de um observador impiedoso dos costumes da época, buscando acentuar a intenção moralizante como é o procedimento do melodrama. Ao desenhar Maria da Piedade como uma “beleza delicada e tocante”, uma “santa”, logo o público constrói a imagem favorável dessa mulher, cujas descrições de dedicação e beleza física intensificam. Não há dúvidas que se trata da mulher romântica idealizada, abnegada de sua existência diante de um amor maternal exacerbado. Mas, aos poucos, e para a surpresa do público leitor, essa figura vai se transformando, como se aquela condição fosse mesmo

impossível; o realismo invade a narrativa até alcançar o naturalismo: Maria da Piedade se dá conta do seu martírio e torna-se uma mulher sedenta de vida até ser considerada “Vênus”. Após a partida de Adrião sem maiores considerações, a saudade da vida lhe invade a alma, o que a faz olhar criticamente para o meio desgraçado em que vive. No intuito de estar sintonizada com o universo do primo e minimizar os seus desejos, lê os romances de sua autoria, acalmando seus ânimos. Com o passar do tempo, desprende-se do amor de Adrião e direciona-o a qualquer movimento que possa saciar a sua imaginação aprendida nos romances românticos, cujo amante não mede esforços para satisfazer quem ele ama. No entanto, essa condição abstrata não lhe satisfaz por muito tempo, e ela passa a ser amante de um homem desclassificado.

Outras presenças naturalistas já sinalizam o que se pode esperar do comportamento da protagonista, num princípio determinista: seus pais são pessoas desequilibradas; os filhos de pai doente também o são e precisam de cuidados, o que acentua a sua desilusão. Índices como o fato de ela não apreciar a idéia de constantes orações, devoções ou ir à Igreja sinalizam o pouco apego à religião e, sendo assim, esse desapego não entraria em choque com sua conduta de amar o primo. Com esse histórico, o leitor pode ser levado a duas reflexões: é mesmo possível uma vida como a de Maria da Piedade? Tanta dedicação ou tanta paixão pode levar ao estado de desequilíbrio emocional?

A tônica da narrativa é, então, a metamorfose da protagonista a partir da paixão despertada, o que passa, novamente, pela questão amorosa. O melodrama clássico evita relacionar os heróis com paixões, porque elas transtornam a capacidade de discernimento; o mesmo não ocorre com o melodrama romântico que coloca em cena os amores mais inflamados, capazes de alterar os destinos. As duas condições parecem se realizar: classicamente é demonstrada a tese de que o amor desequilibra o sujeito, levando-o a um estado existencial deplorável, não porque quer viver, mas sim por cair em descrédito moral-cristão. Mais uma vez, o espectador tem suas emoções testadas: é razoável uma mulher deixar no abandono filhos e maridos adoentados e procurar outros homens para satisfação de seus desejos mais íntimos? O julgamento do quadro e a conseqüente punição como ocorre no melodrama clássico não parece acontecer, pois o que é caracterizado como vilão – o que ousa tirar a santa mulher de seus afazeres caridosos e praticamente a molesta, e, em conseqüência desses atos, faz odiar a vida que leva –

, parte da vila sem nenhuma complicação, nem de consciência e nem de satisfações mais pessoais ou familiares. E aquela que, certamente, é tida inicialmente como a heroína romântica (bondosa, dedicada à maternidade e ao marido, sexualidade dormente) é punida com o escândalo de toda a vila.

Não se pode perder de vista que o conto é realista-naturalista e, portanto, a crítica ao romantismo aparece de forma mais explícita, como é o caso das leituras realizadas por Maria da Piedade após a paixão despertada. Se antes ela lia *Vida dos Santos* para seu marido entevado, abandona essa leitura em favor de romances românticos, que a fazem sentir alívio de suas dores:

Lentamente esta necessidade de encher a imaginação desses lances de amor, de dramas infelizes, apoderou-se dela. Foi durante meses um devorar constante de romances. Ia-se assim criando no seu espírito um mundo artificial e idealizado. (QUEIROZ, 2000, p.1505-6).

O comentário do narrador é direto e impiedoso: a mulher está prestes a se tornar uma desvairada por tomar a leitura fantasiosa romântica e imaginar a sua vida em consonância com o mundo ficcional, em muito diferente da sua realidade que lhe passa a ser, agora, odiosa. Essa situação induzida pelo sentimento amoroso é alertada por Fradique Mendes numa carta ao seu sobrinho, Manoel:

Aqueles que, como Feuillet, e Sandeau e tantos outros, só sabiam contar, com pena enternecida e graciosa, histórias de amor e em que o amor era centro e o motor único da vida, estão abandonados, comidos humilhantemente pelos ratos, nos subterrâneos dos livreiros.

Nem por isso as mulheres lêem já hoje versos de amor – que de resto não apreciaram em tempo algum, porque nunca uma mulher gostou de ver outra coroada e idealizada! E além disso nem elas, nem ninguém, por mais simples, acreditam na sinceridade dos poemas amorosos. Todos sabemos que eles são meros exercícios de leitura, compostos pacientemente, friamente, de chinelos, com um dicionário de rimas. (QUEIROZ, 2000, p.121).

Maria da Piedade, de certa forma, também representa essa polêmica: o perfil romântico era verdadeiro ou apenas superficial, forçoso e conveniente? Até mesmo o criador de romances, o próprio Adrião possui descrição moral pouco salutar. O autor de romances, querido pelas leitoras, “herói de Lisboa, amado das fidalgas, impetuoso e brilhante” (QUEIROZ, 2000, p.1500), apresenta indícios de seu caráter aproveitador quando o narrador informa que da herança de seu pai, quase

tudo estava hipotecado, exceto a fazenda ao pé da vila. É, então, um homem cujo comportamento não condiz com a boa conduta esperada.

Piwnick (1988) vê nesse conto a revelação do interesse de Eça pelas doenças nervosas, especialmente pelas publicações de Charcot intituladas *Leçons sur les malades*. Maria da Piedade é o exemplo da histeria decorrente da sexualidade frustrada, parcialmente resolvida quando envolve-se com o ajudante da farmácia, mas é, também, na opinião da estudiosa, um sujeito à procura de uma autovalorização que preencha suas falhas afetivas, durante toda sua vida. Como elas são parcialmente preenchidas, o efeito é acumulativo e resulta num transtorno histérico.

O caráter bovarista de Maria da Piedade é sublinhado por Piwnick (1988), principalmente ao que se refere à permanente insatisfação do desejo. Há pontos coincidentes; Emma e Maria da Piedade são mulheres que tiveram infância com educação recatada (a primeira viveu em conventos e a segunda cresceu com sua família); ambas vêem no casamento uma forma de ascensão social (porém, não se satisfazem com ele). Além disso, se interessam por outro (no caso de Emma, por outros) homem e lêem vorazmente obras românticas, criando ilusões que esperam ver realizadas. O percurso traçado por elas também coincide: o matrimônio não tem vínculos com o amor (mas o sentido de liberdade para a personagem queiroziana) e a maternidade não é uma realização, nem uma felicidade – mesmo Maria da Piedade, apesar da dedicação exemplar que tem para com os filhos, acaba por relegá-los ao abandono mais tarde. Portanto, as duas possuem alterações de percurso não previstas para as personagens femininas tradicionais.

Mais um ponto observado que aproxima essas duas mulheres é a virilidade. Emma Bovary possui comportamentos em muito diferentes daquilo que se conhecia na ficção que lia: age com rapidez, comete o adultério, é procuradora dos bens do marido. Vale lembrar que Maria da Piedade apresenta também essas atitudes como, por exemplo, ser a responsável pela administração dos empreendimentos econômicos da família: “Foi por isso com grande alegria, que ouviu João Coutinho declarar-lhe que a mulher era uma administradora de primeira ordem, e hábil nestas questões como um antigo rábula!...” (QUEIROZ, 2000, p.1501). Talvez possa se dizer que em Maria da Piedade a questão do bovarismo é menos explícita que na própria Emma.

Reis e Milheiro (1989) observam que há no espólio queiroziano dois cartões identificados como “Estudo de mulher” e outro como “Outro estudo de mulher”, incompletos; num terceiro, a designação de “admirável assunto de conto”. Neles, de acordo com os pesquisadores acima citados, há uma investigação em torno da condição feminina e seus desdobramentos, como o casamento, família, adultério e a crise que sobre eles se constrói. Tematicamente, o tema relaciona-se diretamente com *O primo Basílio* e também com “No moinho”, narrativas que estão diretamente ligadas a estudos de casos. De fato, os dados se alinham quando o conto referido é focalizado. No “assunto de conto” constata-se a seguinte anotação: “uma provinciana sentimental concebe uma paixão por uma ilustração de Lisboa e é desmoralizada por ela.”, que é o núcleo da narrativa em foco, concretização do “estudo de mulheres”. Vale lembrar, com os autores, que Adrião, personagem moradora de Lisboa, é autor de um livro cujo predicativo indica ser um estudo de mulher.

“No moinho” é um conto de enredo seqüenciado melodramaticamente, com boa dose naturalista. Dada a situação inicial, após uma explicativa introdução narrativa que contém dados importantes sobre a protagonista, o espetáculo está pronto para começar. De forma breve como requer o conto, a densidade dramática é construída conforme se dá a anulação da distância espacial entre Maria da Piedade e Adrião, ocorrida definitivamente no campo. A narrativa se inicia de forma degradada, com a assexualidade da mulher fada e casamento condicionado para fugir de um lar problemático. Depois, conhece o melhoramento apoiado na felicidade proporcionada pelo primo galanteador para, em seguida, ser degradada em escala crescente, porque Maria da Piedade chega à decadência, desmoralizada e histérica. A grande cena do moinho, lugar potencializado em significações, guarda o pivô narrativo, que altera o percurso das personagens, exceto o de Adrião. Filhos e marido abandonados, mãe ausente. A peripécia da protagonista tem início quando visualiza um homem admirável aos seus olhos e se completa quando o narrador conta que ela o amava; isso a reanima e faz caminhar na busca do amor físico a qualquer custo, resultando numa total transformação. A narrativa se enreda de forma coerente, estruturada conforme as tríades de Bremond (1972):

- Situação que abre a possibilidade de um comportamento: chegada de uma personagem que representa a masculinidade e a virilidade a um meio doentio, presidido por uma mulher jovem e saudável.

- Passagem ao ato desta virtualidade; resposta a situação inicial: envolvimento crescente entre os protagonistas a partir da venda da fazenda; aproximação amorosa entre ambos e imediata separação, definitiva.

- resultado da ação: histeria e desabono moral.

Numa visualização sistematizada, vê-se:

- Maria da Piedade cuida;

- Maria da Piedade ama;

- Maria da Piedade desequilibra.

Retomando o tema das questões melodramáticas interessantes a este estudo, observa-se a preocupação em despertar comoção, envolver o espectador/leitor emocionalmente e mantê-lo atento ao drama. Para isso, preocupa-se grandemente com a cena: é ela que deve conter os elementos capazes de concentrar as atenções e estabelecer a tensão que desencadeia a comoção. É preciso que o público se impressione – ainda que seja pelo exagero – e assim se envolva emocionalmente com a questão que se apresenta. Em “No moinho”, a paixão desestabiliza e gera a infelicidade prevista no programa melodramático (e no tom que pretende o autor realista), com o desenlace baseado no “castigo” (FACHIN, 1992, p.225) conseqüente da atmosfera romântica que envolve Maria da Piedade.

Brooks (1974) sublinha o caráter impressionante do melodrama, num caráter hiperbólico da situação. Assim, as cenas impressionam: a virtude exacerbada de Maria da Piedade, o lar da família adoentada, expectativa interior da personagem para receber o primo escritor, a aparente felicidade de ambos ao estarem no moinho, a histeria que se apodera da boa alma.

Mas o conto é realista, e o final feliz também não é previsto nos moldes melodramáticos. Estabelecido o drama de uma vida (uma mulher que vê no casamento uma forma de escapismo, uma união frustrada com o marido inválido e as crianças enfermas, a sedução por um homem que a faz sentir-se viva), é o momento de dar a nuance desejada. A idealização dessa mulher representada pelo orgulho que a vila tem dela diante da alma generosa e dedicada é nocauteada quando ela se torna promíscua, como constrói o tom naturalista. Ainda que apresente causas deterministas para esse comportamento (a hereditariedade e o meio no qual está inserida), é a paixão que a transforma. O espetáculo melodramático impõe um julgamento, com conseqüente castigo aos malfeitores, como e o caso de Maria da Piedade que, de generosa, passa a bruxa. Observa-se

que, embora o vilão dotado de poucos sentimentos seja Adriaio, quem recebe a punição e aquela que ama porque, afinal, para ele tudo não passa de algo sem valor, enquanto que ela é tocada profundamente pelo amor. Portanto, o sentimento despertado provoca o erro e revela-se como ledo engano, porque acabou por cair no esquecimento (“uma carta sequer”). Portanto, utilizando-se dos recursos melodramáticos, a história deixa sua lição: as idealizações podem ser temporárias, nem sempre correspondentes à verdade. Num panorama fantasioso, o amor parece ser a resolução de problemas, mas não é.

4.4 “José Matias”, um amor impossível

Sem dúvida, “José Matias” é o conto queiroziano que mais recebe atenção dos estudiosos e é o título sempre revisto pela crítica especializada, o que demonstra o vigor dessa leitura. Também é senso comum ser a narrativa mais intrigante e de maior elaboração por parte de seu criador, o que, para alguns, o coloca em posição de superioridade em relação aos outros contos do escritor (LEPECKI, 1974).

Penúltimo conto publicado em vida, a narrativa tem início pelo diálogo entre o narrador com um interlocutor não nomeado, convidado a seguir junto, na mesma tipóia, o enterro do amigo José Matias de Albuquerque, de quem vai ouvindo a história da vida. Homem de bom coração, sempre muito correto em suas vestimentas, órfão, vai morar com seu tio, o general Visconde de Garmilde, cuja herança, significativa, o sustenta. Ao morar em Lisboa, conhece Elisa Miranda, sua vizinha, bela mulher, casada com Matos Miranda, admirada em toda sua beleza por José Matias através das janelas. Essa situação permanece por dez anos, quando o marido de Elisa falece. Seus amigos, inclusive o próprio narrador, acreditam que, passado o período de luto tradicional, o casal vai se unir. No entanto, embora Elisa proponha essa união conforme informa o próprio narrador, José Matias viaja para o Porto e nega-lhe o pedido feito. A jovem viúva casa-se, então, com Torres Nogueira, e novamente a situação se repete: ambos trocam olhares por meio das janelas. Com a morte do segundo marido e o afastamento de José Matias, ela se torna amante de um apontador casado das Obras públicas. Adoentado, alcoólatra, em dificuldades financeiras, José Matias entra em profunda decadência, até a morte.

Vários trabalhos se realizam para encontrar veios que permitam melhor analisar o conto em foco. Lepecki (1974) e Nunez (1985) desenvolvem suas análises levando em consideração a formação filosófica do narrador e, a partir de então, examinar a condução dos fatos e o próprio ser narrado (José Matias). De modo geral, concluem que as filosofias defendidas e adotadas pelo narrador (pensadores como Hegel, Espinosa, Malebranche e Fichte entram em cena) são refletidas em José Matias, como um espelhamento. Um outro estudo interessante e um dos mais clássicos é o realizado por Coelho (1969), no qual aponta a estratégia da narração em primeira pessoa, o que contribui para a impressão do efeito de verdade

A construção da narrativa por esse narrador instala a situação inicial ao dialogar com uma personagem oculta na seqüência do enterro de José Matias. Como essa figura parece não saber de quem se trata, como se observa no segmento “Estou esperando o enterro do José Matias – do José Matias de Albuquerque, sobrinho do Visconde de Garmilde... O meu amigo certamente o conheceu [...]” (QUEIROZ, 2000, p.1600), o narrador se dispõe a lembrá-lo; essa lembrança é responsável pelo conhecimento da história por parte do leitor. Assim, o amigo-narrador resgata o perfil físico e comportamental de José Matias e apresenta os dois extremos aos quais chega o protagonista que intitula o conto, o de um moço de postura considerável, muito correto no que se refere às vestimentas e ao comportamento social, quanto à sua intelectualidade interessante e olhar contemplativo, como atesta a passagem em que, numa noite com amigos, fica na ponte “com a alma e os olhos perdidos na lua!” (QUEIROZ, 2000, p.1601). Em oposição a esse aparente equilíbrio está a situação decadente de um homem maltrapilho e bêbado. O vazio desse circuito desperta a curiosidade em saber qual o motivo de tamanha transformação, e anuncia, de certa forma, qual será a matéria narrativa. Portanto, dar credibilidade ao narrador é a única condição para conhecer a história, ainda que seja retroativa àquele momento funéreo. Essa estratégia convoca o leitor a acompanhar ativamente a história, pois essa personagem que não possui fala explícita – e facilmente se convence a acompanhar o amigo narrador, apesar das calças claras -, bem pode se adequar ao leitor que começa a assistir o espetáculo com a cena do enterro que, por sinal, atrai e comove.

Embora outros estudos se debrucem exaustivamente em torno da identidade e do perfil influenciadores do que se narra e como se narra, interessa o de Coelho por dois motivos principais: ser um dos pioneiros a tratar do conto de

forma mais aprofundada em seus aspectos constitutivos e por ver no narrador a grande inovação na narrativa breve. Essa entidade, auto-identificada como um filósofo, possui um ponto forte a seu favor quanto à “veracidade” do que relata: ele é amigo de José Matias e acompanhou todo o seu percurso amoroso, embora se mostre reticente em alguns momentos, situação traduzida em linguagem no uso de expressões de incerteza . Entre outros elementos apontados, como a distância mantida pelo narrador em relação à personagem protagonista em seu enterro, referindo-se a ele como “interessante moço”, destaca-se a observação sobre a construção da ambigüidade e do contraste ao longo da narrativa. Para fixar esse contraponto, o narrador apresenta Elisa Miranda, a “sublime beleza romântica de Lisboa” (QUEIROZ, 2000, p.1602) de forma concisa, sem perder o ritmo da prosa, mas com muita propriedade e efeito. Assim, é possível criar a imagem dessa mulher como uma “encarnação de camélia muito fresca. Olhos negros, líquidos, quebrados, tristes, de longas pestanas”, com “cabelos negros, lustrosos e ricos, em bandos ondedados” anteriormente apresentados (QUEIROZ, 2000, p.1603), enquanto José Matias é o “rapaz airoso, louro como uma espiga, com um bigode crespo de paladino sobre a boca indecisa de contemplativo, destro cavaleiro, de uma elegância sóbria e fina” (QUEIROZ, 2000, p.1600). A diferença física encontra reflexo na diferença comportamental. Coelho (1969) assinala que a boca indecisa, os cabelos loiros indicam a idéia do homem muito mais contemplativo do que objetivo (o que se confirma na cena da ponte acima referida), remetendo ao ideal platônico, enquanto o comportamento naturalista é próprio do outro, de outro homem mais objetivo e viril, como se observa:

O que o torturava, meu amigo, o que lhe cavara longas rugas em curtos meses, era que um homem, um macho, um bruto, se tivesse apoderado daquela mulher que era sua!E que do modo mais santo e mais socialmente puro, sob o patrocínio enternecido da Igreja e do Estado, lambuzasse com os rijos bigodes negros, à farta, os divinos lábios que ele nunca ousara roçar, na supersticiosa reverência e quase no terror da sua divindade!Como lhe direi?... O sentimento deste extraordinário Matias era o de um monge, prostrado ante uma Imagem da Virgem, em transcendente enlevo – [...] (QUEIROZ, 2000, p.1609).

Em contraposição, Elisa apresenta o biotipo sensual, cheio de vida, o que é atestado pelos casamentos sucessivos e pelo comentário dedutivo do narrador “Certamente porque os grossos bigodes negros do Torres Nogueira

apeteciam mais a sua carne do que o buço louro e pensativo do José Matias!” (QUEIROZ, 2000, p.1609). Caracterizadas as personagens protagonistas, José Matias como o virtuoso e Elisa Miranda como a menos virtuosa, mas nem por isso vilã, a narrativa se enreda de maneira a preencher o percurso até o enterro.

Numa espécie de confiança explícita, o narrador vai colocando o interlocutor da narrativa e o leitor/espectador a par da história de José Matias, envolvendo-se com ela e instigando suas emoções, principalmente quando fica estabelecida a trajetória do herói: órfão, segue um perfil do dândi do século XIX (alguns biógrafos de Eça também o consideram um deles), elegante, culto, para depois entrar em curva descendente acentuada, tornando-se jogador, alcoólatra e doente. A narrativa em andamento se inicia já em degradação, afinal trata-se do enterro de um homem bom, morto precocemente, vítima do abandono e descuido voluntário. Paralelamente a esse primeiro plano narrativo, um outro vai sendo construído, o do percurso de José Matias, até que ambas narrativas se encontrem exatamente onde começaram; a história é, portanto, circular. Nesse segundo plano, a narrativa é repleta de motivos, motores das seqüências articuladas desse conto de enredos. A motivação que norteia toda a narrativa é o amor sentido, mas não realizado, pela admirável Elisa, cujo nome em hebreu, ensina Piwnick (2000), significa “deusa”. O leitor tem domínio da situação instalada: um casal que se ama, mas não se aproxima. Vale lembrar, porém, como já mencionado, que nos melodramas o amor não é colocado em cena ou quando o é, não prevê em seu programa a felicidade conjugal.

Nessa narrativa breve, porém mais extensa que as anteriormente analisadas, o amor é sublimado, não tende ao amor carnal; ao contrário, nem o considera. Quando José Matias vê Elisa pela primeira vez, à luz do luar, seus amigos logo percebem que o sentimento amoroso se estabelece de forma intensa. A partir de então, as trocas de olhares são constantes e o amor alenta (e virá a consumir) a vida daquele moço tão virtuoso. No entanto, há um obstáculo, que impede a realização amorosa, a ser transposto, o marido de Elisa, Matos Miranda, “diabético e tristonho” (QUEIROZ, 2000, p.1604). Espiritualmente, como afirma o narrador, José Matias ama Elisa em silêncio e pelo olhar por dez anos, sem perder a vitalidade. Nesse período, por aquilo que sabe o narrador, não há contato físico entre os amantes, embora, segundo ele acredite ironicamente, por uma questão de

facilidade espacial: “Sim, decerto faltou para se perderem, uma hora de segurança ou uma portinha no muro” (QUEIROZ, 2000, p. 1604).

No entanto, esse amor começa lentamente a trazer degenerações para José Matias e para o segundo plano da narrativa. Ao admirá-la acentuadamente, passa a incorporar os seus comportamentos mais pessoais, sem examinar com melhor critério as suas conseqüências. Quando toma conhecimento pela tia-avó que a “divina criatura” não aprecia o fumo, abandona o charuto mesmo quando está só e distante espacialmente de Elisa. O amor exacerbado, obsessivo, acaba por adoecer mentalmente o jovem amante, provocando alucinações, como trazer e depositar flores sobre a mesa na qual toma Café Central, sorrindo e acreditando que Elisa lá estava. Em seu quarto, quer deixar o ambiente digno de sua deusa, purificando-o, tirando gravuras e forrando paredes com cortinas de seda para, espiritualmente, recebê-la. Ou ainda quando instala em seu camarote do teatro uma cadeira majestosa, bordada com estrelas de ouro. Tantos equívocos consomem, aos poucos, sua estabilidade financeira.

Vista apenas como uma imagem no sentido literal porque, enfim, ele a vê pelas janelas e jardins, Elisa aparece como o ser intocável, na pura idealização romântica da beleza, envolvida numa relação amorosa, além do casamento, estranha, como se fosse algo irreal. Até mesmo quando o narrador a vê – nesse momento a flagra olhando para a janela do quarto de José Matias –, é descrita com o vestido claro ou ainda “uma figura branca, nas longas pregas de um roupão branco, parada à beira do terraço, como esquecida numa contemplação.” (QUEIROZ, 2000, p.1612), o que remete aos vultos inalcançáveis românticos. Ao seus olhos platônicos, Elisa situa-se num patamar acima; é suficiente apenas vê-la entre os jardins ou em sonhos, como cabe bem a uma mulher endeusada. A aproximação mais efetiva entre eles parece não interessar a José Matias que “gozou nesse amor transcendentemente desmaterializado um encanto sobre-humano” (QUEIROZ, 2000, p.1605) e se sente feliz em tê-la na sua alma. Matos Miranda também guarda a mesma distância da divina esposa, sugere o narrador, uma vez que a doença se apodera dele e, assim, portanto, Elisa é mesmo intocável. A mulher idealizada remete ao amor platônico, irrealizável, impossível, desprovido de qualquer interesse sexual, conceituando-se como puro e revestido de fantasias. Ao absorver, imaginariamente, o comportamento e a presença de Elisa, José Matias parece ter transformado a idéia perfeita desejada, em matéria, cumprindo o protocolo

camoniano de “transforma-se o amador na coisa amada”, e, desta maneira, sua alma já está completa. Por isso mesmo, quando Matos Miranda, o marido de Elisa, falece, José Matias, embora tenha em mãos a grande oportunidade de se aproximar em definitivo da mulher divina, corre para o Porto, onde ela vai-lhe encontrar e, diante da recusa em ser recebida, chorar e se casar com Torres Nogueira, que a assedia. Depois de então, José Matias volta à casa em que mora e continua a ser vizinho de Elisa, a quem espreita como nos velhos tempos. Mas acontece que também o seu segundo marido morre e, novamente, o seu admirador desaparece. Elisa, então, torna-se amante de um moço já casado, apontador das Obras Públicas. Por desejar a idéia pura, e não a mulher, a viuvez o amedronta, uma vez que representa a realização do amor, que deseja manter vivo como é, irrealizável. A sua relação é a de contemplação e por isso o mundo lhe é desinteressante, a tal ponto de assustar-se quando constata que é agosto.

Assim, o padecer amoroso parece ser circular para José Matias, já que está sempre a fugir da oportunidade de estar com aquela que idolatra; o amor vai deteriorando a personagem em seu estado físico e emocional, até culminar na sua morte. Porém, é interessante lembrar que esse sofrimento amoroso é de dupla mão, afinal Elisa também se interessa por José Matias, contempla-o, e não tem seu amor realizado fisicamente. Claro está que existem grandes diferenças entre um caso e outro; ela se casa, sacia-se sexualmente com outros maridos e amantes, procura por ele, mesmo que não seja recebida, mas, mesmo assim, ela não tem uma aproximação mais efetiva; o alcance máximo é o olhar. Dessa maneira, ele se constitui num amado adorado e inacessível diante dela, do contrário a procura por ele mesmo na mendicância até descobri-lo por meio do lume do cigarro, “como um farol, para guiar na escuridão os amados olhos dela”. (QUEIROZ, 2000, p.1615).

É verdade que a “investigação” sobre o não-querer de José Matias gera questões de toda ordem, passando pelo homossexualismo até o estado psicológico da personagem. O que interessa a este trabalho, porém, é compreender se a questão amorosa se serve da estrutura e do efeito do melodrama ou não.

De fato, o caso de José Matias (“inexplicado”, como predica o narrador) é um mistério: se admira tanto Elisa (ou Elvira, como alternadamente aparece nos manuscritos) e por ela vive, sentimento que lhe é correspondido, por que não se casa com ela quando esta enviúva por duas vezes? A ambigüidade é instaurada: se a admira, por que não lhe quer? Tamanho contraponto se anuncia também nos

nomes e sobrenomes das personagens, significadas e individualizadas por eles. Como aponta Berardinelli (1996), “Matias”, em linguagem popular, significa “pateta”, como é o comportamento patológico da referida personagem frente ao amor. E mesmo o fato de o nome de Elisa já ter sido Elvira, segundo o que consta na Revista Moderna, onde o conto foi publicado pela primeira vez, é bastante significativo, já que Elvira é o nome da musa de Lamartine, poeta francês das *Meditações*, e, por analogia e coerência compositiva, é a do protagonista que tem por ela uma devoção quase religiosa, no que se refere à contemplação, conforme sugere o fragmento da cena seguinte:

Toda a sua atenção se concentrara diante do espelho, no alfinete de coral e pérola, para prender a gravata, no colete branco que abotoava e ajustava com a devoção com que um padre novo, na exaltação cândida da primeira missa, se reveste da estola e do amito para se acercar do altar. [...]E depois de enfiar a sobrecasaca, de lhe espetar uma soberba rosa, foi com inefável emoção, sem reter um delicioso suspiro, que abriu largamente, solenemente, as vidraças!” (QUEIROZ, 2000, p.1604)

No seu processo orgânico, a narrativa se enreda interessantemente. Dada a situação de abertura, a do convite para acompanhar o enterro de José Matias, cuja circunstância da morte em muito se difere da história de vida que sempre teve, a narrativa se desenvolve pela articulação dos motivos e seqüências melodramáticas: a visão de Elisa ao luar, o enamoramento por ela, os passeios no jardim vistos pela e da janela, a sua dupla viuvez, a desestabilidade emocional e física de José Matias, empobrecimento, morte. O desenrolar da narrativa desemboca no futuro compatível com seus viveres; José Matias morre com as faces voltadas para a varanda de Elisa, enquanto essa, viúva pela segunda vez, tem um amante ao qual pede que leve violetas no enterro de seu amado. Aliás, no comportamento da personagem feminina, principalmente, vê-se a chegada do naturalismo. No primeiro casamento, Elisa parece ser ainda uma mulher contida, mesmo que corresponda aos olhares de seu admirador. Mais tarde, casa-se com um “pegador de touros” que, comenta o narrador, enquanto Matos Miranda estava no jazigo dos Prazeres (referência ao Cemitério dos Prazeres), aquele estava no leito excelente de Elisa. Bastante sexualizada, exala sensualidade a ponto de José Matias observá-la detrás de cortinas (Lisboa, 2001, p.67), o que não será anulado quando perde o marido e, então, num procedimento naturalista invasor da postura romântica (Elisa é a mulher

admirada), para saciar seu desejo, torna-se amante de um homem casado e, sem maiores pudores, uma mulher adúltera se vista aos olhos do romantismo.

Como se vê, o estado inicial de Elisa quanto de José Matias é alterado e transformado, em seqüências de peripécias. Embora a narrativa já se inicie pela degradação conforme prevê Bremond (1971) nos estudos da narrativa, esse processo é acelerado e acentuado à medida que a possibilidade da realização amorosa se torna mais real. É o caso do episódio da morte do primeiro marido de Elisa que, viúva, procura pelo amado à distância que sente um “terremoto de incomparável espanto” (QUEIROZ, 2000, p.1606) ao tomar conhecimento do fato. Esse motivo marca a narrativa porque permite visualizar a ambigüidade da personagem amar *versus* não desejar, que é a grande tensão da narrativa. Por isso, esse acontecimento nuclear desencadeador de seus orbitais é o pivô narrativo, momento no qual a narrativa é marcada por um “antes” e um “depois”. Transposto para a diegese: antes, acredita-se que José Matias está impedido de aproximar-se fisicamente de Elisa porque, virtuoso e de bons precedentes morais, não manterá um relacionamento com uma mulher casada, por cujo marido mantém “consideração quase carinhosa” (QUEIROZ, 2000, p.1606); depois, constata-se que esse fato não é o obstáculo para essa realização, mas é razão para a degradação crescente da narrativa: o retorno ao tabaco, jogatinas, bebidas. Atormentado, passa a apresentar comportamento incomum:

E, para sacudir a pungência destes tormentos, findou, ele tão sereno, de uma tão doce harmonia de modos, por se tornar um agitado. Ah! Meu amigo, que redemoinho e estrépito de vida! Desesperadamente, durante um ano, remexeu, aturdiu, escandalizou Lisboa! São desse tempo algumas das suas extravagâncias lendárias...” (QUEIROZ, 2000, p.1611)

O lento suicídio que vai sendo operacionalizado em José Matias é a fatalidade impiedosa de que fala Thomasseau (2005) no melodrama romântico quando leva seus heróis, não mais convencionais, à morte. Nesse conto, o herói é positivamente qualificado quanto aos seus bons precedentes: estudante em Coimbra (ainda que o considerassem um sujeito banal), filho de bons pais, sobrinho de um general de quem recebe significativa herança, José Matias é um homem dentro dos padrões formais da boa conduta. Entretanto, ao se deparar com o amor, mesmo que não realizado porque não quer, não consegue ou não pode, sua vida caminha para a

decadência, numa situação hiperbólica, como lembra Brooks (1974) no contexto melodramático. Aliás, beira o absurdo a devoção desse herói pela sua amada, constituindo-se também num excesso melodramático. Uma paixão compartilhada, obstáculos sociais inexistentes; tudo tende a caminhar bem, afinal mesmo o fato de ser casada é eliminado por duas vezes e mesmo que isso não acontecesse, Elisa pode transpor o casamento, como faz no último relacionamento relatado. Ainda assim, o amor não se realiza no decorrer do tempo. As emoções e a instigante dúvida do leitor são crescentes. Sintagma a sintagma ele acompanha os passos do casal protagonista, preparando-se para o desfecho.

O cuidado cênico vinculado ao espaço onde são desenvolvidas as ações merecem atenção porque atraem o espectador e o impressiona, cadenciando a emoção e criando a impressão do real, a começar pela primeira linha da narrativa, quando o narrador inicia (e encerra, tendo em vista a permanência da idéia do real, do verdadeiro) com a expressão “Linda tarde, meu amigo!...”. É durante a trajetória do cortejo que a narrativa vem à tona, marcada, a narrativa, por referenciais da cidade de Lisboa, como o Café Central, o teatro S. Carlos, estação Santa Polónia, rua de S. Bento, entre outros.

Passeios de José Matias e seus amigos ao luar pelas pontes, a visão de Elisa ao luar na varanda ou mesmo na janela a observá-lo quando o sol batia, são passagens plásticas comunicativas, isto é, captam e traduzem exatamente o momento, criando a imagem e encantando o leitor que a visualiza. Mesmo nas descrições curtas, o narrador se serve da técnica impressionista, pela qual Eça tem predileção. A objetividade realista em retratar a cena de forma a permitir a sua visualização ganha novas significações à medida em que os advérbios de modo que remetem à cor, à claridade, atribuem um sentido subjetivo. Assim, ao retratar a fisionomia de José Matias quando passa a amar Elisa, o narrador aponta: “Sorria iluminadamente quando me abraçou, com um sorriso que vinha das profundidades da alma iluminada; sorria delicadamente enquanto eu lhe contei todos os meus desgostos no Alentejo” (QUEIROZ, 2000, p.1604). Mais do que informar sobre o ato do sorriso, o leitor conhece a felicidade instalada na alma da personagem.

Outro momento descritivo impressionista se relaciona ao espaço onde estão os amantes espirituais, ainda na seqüência do primeiro casamento de Elisa. Na verdade, o leitor tem seu olhar conduzido junto com o narrador para a figura

feminina idealizada, cuja descrição iluminada por “manchas de ouro” solares, permite visualizar e sentir o modo de ser de Elisa.

De sorte que, acompanhando aquele raio ditoso, logo descobri, no terraço da Casa da Parreira, a divina Elisa, vestida de claro, com um chapéu branco, passeando preguiçosamente, calçando pensativamente as luvas, e espreitando também as janelas do meu amigo, que um lampejo de sol oblíquo de sol ofuscava de manchas de ouro.” (QUEIROZ, 2000, p.1604)

A narrativa é altamente plástica, apresentando vários lugares por meio de descrições e visualizações, como o passar de Elisa na carruagem, seus passeios nos jardins, as descrições dos quartos e das vestimentas. Também vale notar o trânsito e os significados dos espaços nas dimensões mais particulares e nas mais amplas, de grande importância no conto. Antes de apaixonar-se, José Matias é um homem que passeia, vai à ponte, vê o luar; não tem medo do mundo porque o amor não lhe ronda, mas conforme este vai se intensificando, o herói começa a se refugiar em seu quarto em Lisboa, no Porto, no restaurante, no vão do portal. O único local de encontro efetivo do casal é na Quinta dos Cedros, onde José Matias janta com uma tia-avó conhecida de Matos Miranda, razão pela qual o triângulo espiritual amoroso se encontra. Não se pode desconsiderar os espaços por onde e para onde olhares são dirigidos, por meio de um meio físico propício (janelas), permitindo a livre circulação de olhares que favorecem a visualização divinal de Elisa. Das janelas dos quartos, José Matias manifesta seu sentimento e pelo mesmo código amoroso é correspondido. Quando Elisa desce para o seu jardim (vale dizer que Coelho (1969), enfatiza a qualidade poética da narrativa ao se referir ao simbolismo das cores, quando dos passeios de Elisa pelos jardins, numa metáfora da sua existência plasmada nas flores: viva, alegre, disposta) expõe-se ao mundo e talvez criando a oportunidade de aproximação, seu amado a contempla, numa adoração fiel, mas sem ações objetivas. Observa-se, então, os espaços dotados de sentido: nos espaços fechados, há um sujeito também fechado ao amor; nos espaços abertos, o amor ronda figurativizado em Elisa, e por isso representa perigo. O ato de maior insensatez de José Matias, indicador de seu desequilíbrio, acontece em espaço aberto, no episódio da ceia, no qual ele reúne mulheres de bairros mundanos para uma ceia e, em seguida, todas montadas em burros, são guiadas por José Matias até o alto de um morro para saudar o Sol. Também é de um pátio abandonado,

aberto, quando está em completa miséria, que ele ainda olha para a nova morada de Elisa. Localizado espacialmente em ambientes abertos, José Matias tem suas maiores degradações. Nesse emaranhado de ações, não há preocupação com a verossimilhança nem com o realismo; o herói se preocupa com sua lógica particular, como é comum no melodrama romântico.

O tempo é categoria bem requisitada na composição dessa narrativa, pois a narração da história do protagonista se dá durante a duração do enterro. É preciso que haja uma coerente organização entre o tempo da narração e o tempo em que ela transcorre. Essa dosagem é monitorada pelo narrador que vai pontuando o tempo restante (“Agora é a nossa tipóia...”), em alguns momentos de forma espacial (“Já estamos em Santa Isabel!”). Há referências temporais marcantes, como o último ano em que José Matias ainda possui uma certa qualidade de vida, ou ainda os anos que fica afastado de Lisboa. Outros, porém, são mais sutis num nível superficial de leitura, porém significativos. As estações do ano são mencionadas em harmonia com o estado de espírito do protagonista: quando vê Elisa pela primeira vez, é outono, época de ventanias que varrem o bem-viver dele; retorna do “exílio voluntário” do Porto no verão, quando o perigo de ceder fisicamente aos encantos de Elisa já não é mais problema e morre em janeiro, em pleno inverno, vencido pelo frio.

O desfecho não é aguardado com a expectativa positiva, pois em nenhum momento há esperança para isso, já que a narrativa caminha na degradação acentuada, sem sinais de melhoramento. José Matias morre de congestão pulmonar como é típico aos poetas românticos da época e previsto pelos leitores, e dá fim à narrativa, com a tensão narrativa zerada, mas não bem resolvida. O castigo recai sobre aquele que ama, numa espécie de punição a quem conhece o amor.

Sistematicamente, as tríades de Bremond (1972), relacionadas entre si na constituição da narrativa, podem ser assim apresentadas:

- Situação que abre a possibilidade de um comportamento: convite para acompanhar o cortejo de um homem cuja história é singular; sua vida, na verdade, terminara seis anos antes, relata o narrador.
- Passagem ao ato desta virtualidade; resposta à situação inicial: desenvolvimento da história de José Matias, seguindo seus percalços de euforia (em menor quantidade) e acentuada disforia (degradação), norteados pelo sentimento amoroso intenso e idealizado.

- resultado da ação: decadência física, mental (patológica) e morte.

Numa sistematização mais breve:

- José Matias vive;
- José Matias ama;
- José Matias morre.

O conto se organiza em torno da questão amorosa encerrada, não efetuada e nunca resolvida, afinal José Matias morre e leva consigo respostas que, ao menos, poderiam levar a algumas especulações mais seguras. Lembre-se que a narrativa possui um tempo circular, iniciando e terminando com a expressão do narrador de “uma linda tarde” e, entre os pontos coincidentes, a narração da figura cujo enterro é acompanhado. Para este trabalho, interessa discutir a recorrência a determinados expedientes melodramáticos, o que não significa, necessariamente, a caracterização de um melodrama típico clássico ou romântico, na terminologia adotada por Thomasseau (2005). Se uma obra possibilita mais de uma leitura, a realizada neste trabalho é a de constatar a admiração exacerbada por uma mulher, os cuidados cênicos que objetivam envolver e impressionar a platéia, observar o condutor narrativo que encaminha as emoções e se dirige a um público representado por uma outra personagem que escuta uma história e, assim, concluir a presença de elementos da estrutura do melodrama na narrativa breve queiroziana que se serve, mais uma vez, da questão amorosa para levantar outras questões. Uma delas é, como em “Um poeta lírico”, evidenciar o quanto o romantismo, simbolizado por José Matias, o ultra-romântico agora enterrado, é ineficaz, fechado na sua contemplação que não se realiza, porque distante do real, simbolizada por Elisa. Por meio dessa história de amor não-realizada, que é evidentemente o núcleo energético dessa narrativa breve, há um outro olhar submerso: o da busca da perfeição, da unidade, alcançada no sacrifício carnal e vislumbrada na sua morte.

4.5 “Um dia de chuva”

Conto não incluído na edição de 1902, é publicado postumamente em 1929, no volume *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, última edição de textos póstumos organizada pelo filho de Eça. O texto alcança mais três publicações, em 1948, pela Lello e Irmãos, em 2000 com edição de *Obra*

completa sob os cuidados da professora Beatriz Berrini e a edição crítica (*Contos II*) em junho de 2003. O número restrito de edições é que o faz pouco conhecido do leitor queiroziano. Apesar disso, dois importantes estudiosos citam o conto em seus trabalhos. Um deles é a própria professora Beatriz Berrini que, entre outras questões, trata da maneira sóbria e competente como as refeições são descritas por Eça. Outro é Antônio Cândido (2000) que afirma ter o texto graça e originalidade e, mesmo que não tenha a redação um polimento finalizador, é uma obra acabada enquanto composição.

A história é simples: José Ernesto (nos manuscritos é, às vezes, chamado de Rodolfo, conforme a edição crítica informa), jovem morador de Lisboa, acostumado com os passeios e a urbanização da capital, sonhava ter uma casa no campo, ampla, resultado de suas leituras inglesas. Pelo jornal toma conhecimento da venda do Paço de Loures, cujo proprietário, D. Gaspar, tem como procurador o padre Ribeiro. José Ernesto vai conhecer a quinta do século XVI e fechar negócio com ele, porém uma forte chuva o impede de andar por ela e mesmo de retornar a Lisboa. Presos ao casarão sombrio e vazio, onde dorme numa cama dura e sem nenhuma mobília, o comprador começa a ficar impaciente, porque a única distração é a hora das refeições. Procura, então, o padre Ribeiro, com quem até mantém longas conversas sobre a família de D. Gaspar. Por ele, sabe da história da sua família e da beleza de sua esposa, D. Joana, e de suas filhas, especialmente a de Maria Joana, com impressionantes cabelos loiros. A chuva é intermitente, forte, mas torna-se mais aconchegante à medida em que José Ernesto se inteira da família de D. Gaspar e de sua bela filha loira. Durante a chuva, fica a imaginar como seria a moça e conclui que em Lisboa não conhecia ninguém com cabelos daquela cor. Quando cessa a chuva, vai tratar da compra e, então, conhece a bela moça, com quem se casa seis meses depois, num dia de chuva.

A história, como já se disse, é simples e romântica, e apresenta composição interessante. Ela se inicia *in medias res*, ou seja, quando está em andamento, mas, no entanto, esse primeiro momento mostra um recorte dentro da diegese. Numa seqüência narrativa de certa forma extensa, José Ernesto, protagonista da história, situa-se no quarto do Paço-de-Loures onde não consegue adormecer porque estranha a cama, primeiramente, e sobretudo por causa de uma intensa chuva: “E dum céu confuso, todo em flocos moles de nuvens pardas, descia a chuva, lenta, direita, vagarosa, repousada e como estabelecida, assim para a toda

a eternidade.” (QUEIROZ, 2000, p.1836). Aborrecido, como informa o narrador não-dramatizado, isto é, que não pertence à trama, mas que, oniscientemente, conhece os pensamentos íntimos das personagens, José Ernesto reflete sobre a sua estada nessa quinta, localizada na serra, e naquilo que o levava até ali: “pensava no estranho impulso que o levava” (QUEIROZ, 2000, p.1834). Num processo analéptico, a história anterior àquele momento narrativo conta a vida da personagem, caracterizado como um moço que, quando mora com o pai, não tem melhores condições financeiras, mas, ao herdar a fortuna de um tio, aproveita-se de tudo o que ela lhe pode oferecer, sobretudo materialmente, com mobília cara, cadeira no teatro e com mulheres. Para fugir da situação ingrata de ter o marido de sua amante fazendo refeições com ele, viaja interessado na venda anunciada de Paço-de-Loures, por ser, de certa forma, ambicioso e por influência dos amigos. Assim, deseja muito ter uma quinta para receber amigos.

Essa seqüência recapitulativa se articula com o desenvolvimento seguinte. Ao amanhecer, a chuva continua, colaborando efetivamente para a configuração de uma atmosfera de tédio e até a de uma certa indignação, uma vez que esta o impede de conhecer o exterior da quinta e mesmo de retornar a Lisboa. Termos como “estremunhado”, “desesperado”, “furioso”, traduzem o sentimento que invade José Ernesto. A sua fúria é comparada à uma “fera na jaula” (QUEIROZ, 2000, p.1840) no quarto, cuja descrição construída em ritmo narrativo acelerado remete a um estado de agitação: “Mas o quarto enorme, e sem móveis, o grande silêncio, a luz tristonha, aquele cair lento e contínuo da chuva, davam-lhe a tristeza em que lhe era impossível a imobilidade.” (QUEIROZ, 2000, p.1840). Num casarão com séculos de existência, sem mobília e em estado físico deteriorado, José Ernesto convive com o estado de alma nada positivo, que piora ao ser informado sobre a missa a qual deve comparecer. O espaço fechado, limitado pela chuva, leva o protagonista a andar pelo terraço, da onde visualiza o cemitério que lhe parece possuir dimensão maior do que a real, causando a impressão de estar em volta por ele e a casa ser um dos jazigos, guardando seus mortos. Tomado por essa sensação macabra, corre ao quarto do falante padre Ribeiro com o pretexto de pedir um cigarro. O diálogo entre eles – o maior em toda a narrativa, o que demonstra a importância para sua estrutura orgânica -, se refere ao dono da quinta, D. Gaspar, e sua família, composta pela esposa e três filhas.

Importa notar que até esse momento, não há motivos que enredam a narrativa de maneira significativa; ao contrário, há uma história de poucas ações que não chegam a alterar percursos, mas apenas conhecer a aflição e o perfil de José Ernesto. No entanto, a partir do momento em que Padre Ribeiro relata a beleza das filhas de D. Gaspar, especialmente a de Maria Joana, moça alta e loura, descrição confirmada pelo caseiro, a narrativa ganha um outro impulso e as ações passam ser importantes porque movem a história, estabelecendo um “antes” e um “depois”, constituindo, dentro da estrutura narrativa, o pivô. Agora, José Ernesto não tem mais interesse em retornar a Lisboa como anteriormente, como pode ser observado nos fragmentos seguintes:

[...] – e ante outras portas que abriu, noutros quartos que atravessou, era a mesma solidão. Teve então uma saudade pungente da sua casa de Lisboa, do ruído das tipóias, dos vizinhos, das ruas que o levavam, seguras e secas, ao *club*, aos amigos, à Avenida. (QUEIROZ, 2000, p.1840).

E depois, meio reticente:

Mas também, partir para Lisboa, depois daquela imensa jornada, que assim lhe ficava inútil, sem sequer ter dado uma volta, feito uma idéia da quinta, talvez excelente, e realizando bem o seu sonho de campo? Era absurdo. E ao mesmo tempo, a volta tão rápida a Lisboa, já o enfasiava, antevendo a Avenida cheia de pó, o *club* à noite [...]” (QUEIROZ, 2000, p.1844).

Por fim: “E ao mesmo tempo sentia um desejo vago de ficar ali, muito tempo, naquela aldeia, onde todavia a solidão lhe seria mais profunda e real.” (QUEIROZ, 2000, p.1849).

A conversa que tem por núcleo a figura singular de Maria Joana se intensifica e se detalha, a ponto de ser exposto o perfil político e intelectual da bela moça, descrita como um raio de sol celestial:

É uma cor notável! Porque, quer V.Exa. creia ou não, o cabelo da sra. D. Maria Joana, ao sol, reluz como ouro! Às vezes, no jardim...O cartório tem janela para o jardim, e a minha banca fica justamente ao pé da janela. Pois, meu caro senhor, às vezes, ela anda no jardim, lá a tratar das suas flores, e passa assim entre duas árvores, toca-lhe uma réstia de sol, e é ainda que se não deva misturar, o sagrado ao profano – eu lembro-me sempre, é uma auréola santa.... Ouro! Ouro puro! (QUEIROZ, 2000, p. 1842)

O impressionismo visual é construído a partir da claridade dos cabelos da personagem acentuada pelo sol, remetendo à idéia de santificação e transcendência vislumbrada na imaginação da “auréola santa”. Entretanto, o fenótipo julgado interessante contrasta com as “idéias singulares”, que chegam a ser republicanas e fazem de Maria Joana uma moça diferenciada: cabelos claros, leitora, esclarecida, interessada em questões políticas, boa cavaleira, generosa e simples; é a mulher iluminada como metaforiza a descrição impressionista. José Ernesto pensa nela, mesmo sem conhecê-la, de maneira entusiasmada porque trata-se de uma moça sem igual em Lisboa:

E já se não sentia só, agora, com aquelas figuras que tinham surgido, no meio do seu tédio, e que tinham tomado relevo e realidade – o sr. D. Gaspar com suas barbas brancas, a sra. D. Joana com os seus cabelos de ouro. Não conhecia ninguém em Lisboa que tivesse cabelos de ouro. (QUEIROZ, 2000, p.1843)

Em meio à chuva contínua, inicialmente irritante, vai surgindo aos poucos a figura da moça, vencendo a atmosfera de tédio e se instalando, mesmo sem ter fala na narrativa. Os efeitos transformadores de sua presença são sentidas por José Ernesto, que agora tem muito apetite, sente-se bem instalado no quarto do casarão antigo e sem conforto, “rindo”. A sua alegria se intensifica à medida em que se aproxima a visita ao proprietário do Paço, D. Gaspar, pai de Maria Joana, com quem quer conversar pessoalmente, e não por meio de cartas. Assim, José Ernesto volta ao quarto “cantarolando, a arrumar a maleta”, está “alegre e ligeiro”. Ao chegar o dia seguinte, marcado para a negociação, a chuva pára com um “bocado de céu azul”, o que os permite ir até à casa de D. Gaspar. À saída, com um ramo de rosas dentro de um cesto, José Ernesto coloca uma delas no peito, simbolizando a alma pronta para amar. O que conecta um estado e outro é a questão amorosa que, sutilmente, vai sendo instalada: o cabelo loiro como não se vê em Lisboa, o quarto em que nasceu a filha mais bela, a chuva que acompanhou esse dia até chegar à imagem das rosas no peito de cada um dos personagens que acabarão por se casar.

A duração da viagem até Vila-Fria, residência de D. Gaspar, é marcada graficamente por um espaço em branco na página, como um recurso visual para acentuar a expectativa. Logo ao chegarem, o padre avista a família, e José Ernesto

reconhece a bela Maria Joana “alta, dum branco saudável e doce, com belos olhos verdes, finos e meigos”. (QUEIROZ, 2000, p.1851), que representam física e psicologicamente o seu perfil. A junção amorosa se dá quando ambos apresentam a mesma condição anunciada na imagem das rosas no peito, “rosas da mesma roseira”, e é efetivada seis meses depois, quando se casam. Para José Ernesto, a relação já é amadurecida desde o momento em que, no interior de seu quarto, pensa na moça ensolarada; para ela, o enlace se desenvolve e se completa no espaço gráfico em branco entre o penúltimo parágrafo e o último que anuncia o casamento, num dia de chuva. Note-se que não há surpresa no desfecho, mas apenas a conclusão.

Ao comparar a narrativa acima com o modelo melodramático são notadas algumas diferenças importantes, justamente porque o conto é composto pela atmosfera criada em torno da reclusão pela chuva, como observa Cândido (2000) ao pronunciar-se sobre a produção de Eça. Para ele, trata-se, de fato, de uma “narrativa de atmosfera, cujo princípio estrutural é a surda competição entre a chuva que fecha o mundo e a imagem da moça que rompe as brumas”. A chuva contrasta com a figura feminina: fora, a tempestade; dentro, a imagem ensolarada crescente de Maria Joana. A disposição de José Ernesto para o amor é anunciada ao ser descrito como um homem experiente com mulheres, e operacionalizada ao ficar ilhado no Paço. O público parece estar com suas emoções zeradas, porque, como afirma Camarani e Marchezan (2006), a narrativa de atmosfera não apresenta descontinuidade e por isso não há fortes emoções entre as seqüências narrativas. Compartilha-se o espaço tedioso num domingo (um casarão vazio e velho); não há nenhum indício de que algo está para acontecer, tanto é que tudo parece triste para José Ernesto, sobretudo porque no dia seguinte a chuva continua.

O espaço fechado do casarão vai se tornando insuportável para ele, a ponto de procurar padre Ribeiro para se distrair, embora considerasse a sua conversa interminável e cansativa. Seria pertinente imaginá-lo como um índice do sobrenatural (ambiente vazio, antigo, local escuro, avizinhado de um cemitério) ou digno de acontecimentos fortes, marcantes, que paralisariam a narrativa, mas, no entanto, reserva momentos agradáveis para o comprador, como os das refeições rica e apetitosamente descritas (como observa Beatriz Berrini, conforme referência inicial), as quais José Ernesto imagina servir a seus amigos da capital. Pelos

diálogos mantidos com padre Ribeiro é que o público entra em contato com a boa procedência de D. Gaspar, respaldada na sua genealogia nobre.

Apesar das fortes impressões plásticas da narrativa e das características do espaço acima discutidas, o cenário não assiste a um melodrama, que poderia abrigar. Há um grupo de personagens, executantes das ações do casarão, que vivem em completa harmonia uns com os outros, com os visitantes e com o próprio campo: cozinham o que é próprio do campo e vivem sem exaustões os dias de chuva. Portanto, há um grupo virtuoso que trabalha para uma família igualmente virtuosa; a quem caberia, de forma muito indireta, o papel de vilão, seria a chuva, mas que, afinal de contas, é generosa, porque é pela monotonia causada por ela que José Ernesto estabelece o diálogo – dessa vez produtivo e interessante –, com padre Ribeiro, procurador da Quinta e “apresentador” da família. A chuva passa a ser elemento importante na narrativa; dá título ao conto criando expectativa no público: o que esperar de um dia assim? Sua ocorrência em dias importantes é salientada: no dia do nascimento da filha mais bela e no casamento dela com José Ernesto.

O elemento chuva é, então, carregado de significados para a narrativa, o que é compatível com aquele apresentado por Chevalier e Gheerbrant (1982, p.235-6), no qual a chuva está ligada à idéia de fecundidade do solo, fonte de toda a prosperidade. Para José Ernesto, a capital Lisboa e suas mulheres tornam-se distantes, cansativas e sem encantos diante da então (suposta) beleza pura da moça loira do campo. Após conhecê-la, acompanhando o prenúncio da rosas, em seis meses o casamento entre eles se realiza; a idéia de fecundidade se completa e a da prosperidade se inicia, afinal duas famílias, uma de ascendência nobre e outra de considerável estabilidade financeira se unem.

Segundo Guerra da Cal (1975, p.405), o conto se relaciona com “No moinho”, opinião da qual discorda Piwnick (2003, p.39). Para ela, o paralelo que se pode estabelecer é o episódio em que José Ernesto fica pensando que na capital não existem mulheres tão puramente bonitas como a filha loira de D. Gaspar. Em “No moinho”, quando Adrião volta do passeio com Maria da Piedade no qual ele lhe beija, o primo fica pensando que aquela mulher é singular dentre aquelas que conheceu. O fato de as personagens masculinas estarem no campo diverge de um conto ao outro, se atentar-se ao detalhe de que Adrião vai vender uma propriedade e, depois, logo parte; José Ernesto vai adquirir uma propriedade antes de se casar.

Piwnick (2003, p.39) assinala, ainda, haver semelhanças mais palpáveis com “A ilustre casa de Ramires”.

Como se observa, não há um maniqueísmo moral e, nesse sentido, não há peripécias, nem perseguições, nem punições ou recompensas; apenas um enredo mínimo indispensável. O amor se realiza sem obstáculos, condução não prevista para um melodrama, opinião dotada por Huppés (2000, p.39): “Contrariamente ao entendimento comum, o final feliz não é a regra do melodrama”. Trata-se de uma história de amor simples, naturalmente desenvolvido, ao contrário das elaborações de Luísa e sua mãe em “Singularidades de uma rapariga loira”. Também por não haver a monitoração de emoções e ilusões teatrais para conduzi-las, o melodrama não se configura, porque não há a catarse do espectador, justamente por não excitar os dramas humanos e, sim, os dramas singulares da alma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme apresentado no início deste trabalho, a tese sobre qual a pesquisa se fundamenta é clara: examinar a tendência melodramática nos contos produzidos por Eça de Queiroz cujo enredo se organize em torno das relações amorosas, bem ou mal resolvidas. Essa idéia norteadora nasce do questionamento sobre a forma de como é tratado o amor nas narrativas breves queirozianas, tendo por base o princípio de que o autor, como representante máximo do realismo em Portugal e militante incisivo dessa estética na década de setenta do século em que viveu, vê tal sentimento de maneira desprezível, sobretudo no período anteriormente referido. Na carta a Teófilo Braga, datada de 1878, referindo-se ao *Primo Basílio*, Eça escreve:

É necessário acutilar o mundo oficial, o mundo sentimental, o mundo literário, o mundo agrícola, o mundo supersticioso – e com todo o respeito pelas instituições que são de origem eterna, destruir as falsas interpretações e falsas realizações que lhes dá uma sociedade podre.” (QUEIROZ, 2000, p.324).

O autor, dentro dos ares revolucionários da época na qual está inserido, não poupa nenhum segmento da sociedade, tendo em vista a sua necessária transformação, segundo o olhar da Geração de 70, da qual participa ativamente. Ou a sociedade em sua totalidade é revista, inclusive nos sua natureza particular sentimental ou não há melhoria. Luís de Oliveira Guimarães, num texto de 1943, destaca o fato de que a “interpretação literária do Amor varia naturalmente de escritor para escritor” (1943, p.30) e, elencando outros autores da época e suas diferentes maneiras de tratar o amor, conclui que Eça o trata

sem hesitação, como um sentimento puro, belo, nobre e delicado. Não é o Amor-idílio dos livros de Júlio Dinis, nem o Amor-paixão dos livros de Camilo: é o Amor perverso, impuro, inquietante, essencialmente voluptuoso, [...] pura exaltação dos sentidos que, em regra, não conduz se não a encantos efêmeros – e perduráveis desilusões.(GUIMARÃES, 1943, p.31).

Se essa observação é válida para as composições narrativas em geral, também é válida para as breves, para as quais a crítica literária eciana pouco se

volta. A leitura dos títulos possibilita selecionar e convocar aquelas narrativas centralizadas no tema amoroso para examinar como a questão é articulada e desenvolvida. Trabalhos anteriores (JARDIM, 2003) concluem que o autor português se serve da estrutura melodramática para enfatizar a ironia e, numa condição didática, propor um ensinamento moralizador, no sentido de correção de costumes (entenda-se comportamentos). Assim, os elementos constitutivos da narrativa são operacionalizados para produzir os efeitos pretendidos. A fim de verificar se essa estratégia de composição é constante nos contos ou observar como ela se modifica ao longo da produção nessa modalidade, é preciso conhecer a teoria apropriada para perceber os elementos plasmados nas narrativas selecionadas e o histórico delas, para que o exame da tese proposta seja balizado em discussão adequada.

Vale dizer que o estudo acerca dessa modalidade teatral nascida no século XVIII esclarece a questão da sua qualidade, muitas vezes tomada como depreciativa ao longo do seu exercício sempre renovado. Apesar da estrutura simples do melodrama, isso não quer dizer que ele seja fácil ou ingênuo, como afirma Hauser (1995). Ao contrário, há um esforço de seus elementos composicionais para surtir o efeito da mobilização das emoções e a sua expurgação no desfecho do espetáculo. A diversidade de estudiosos e estudos acerca do melodrama ao longo do tema demonstram a atualidade e a fecundidade da forma, veiculada em universos ficcionais, como é o caso do cinema e dos textos literários pertencentes aos diferentes gêneros, quanto da mídia, música, etc. Tal assimilação revela a “maleabilidade” do melodrama, o que atesta a condição de atemporalidade que possui.

A partir da compreensão da estrutura melodramática torna-se possível analisar a proximidade ou não da configuração que a temática amorosa toma nos contos. Ao estabelecer o *corpus* da pesquisa, é importante tomar conhecimento da sua gênese textual (ano e local de publicação), uma vez que o estabelecimento e a fixação dos textos queirozianos vêm recebendo atenção de uma equipe significativa de pesquisadores mergulhados no espólio do autor depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa. É de domínio público, principalmente dos queirozianos, que muitos textos póstumos sofreram alterações, e foram assim publicados. Pelas edições críticas financiadas pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda é que eles vêm recebendo atenção criteriosa e devida. É o caso de artigos, crônicas, romances, correspondências e dos contos.

Para melhor compreender o contexto cultural no qual se insere e ver como se relaciona com ele, observa-se o teatro desenvolvido em Portugal e recebido, via de regra, dos palcos franceses. Quando possível, as impressões do escritor são verificadas nas suas correspondências ou artigos publicados em periódicos.

Analisando os cinco títulos eleitos “Singularidades de uma rapariga loira”, “No moinho”, “Um poeta lírico”, “José Matias” e “Um dia de chuva”, nota-se que o tema do amor entre os sujeitos é a motor das narrativas. Deles, apenas no último ele não se torna razão de frustração, desencadeada em sofrimento, embora pudesse abrigar uma história melodramática (tal como *No moinho*, os elementos da narrativa são semelhantes: o campo que guarda a ingenuidade, o homem jovem experiente da capital, uma moça bela, mas, aqui, com formação interessante), se o princípio de sua composição fosse o de articular ações, observando suas causas e conseqüências. No entanto, a sua constituição narrativa pende para a situação vivenciada pelo protagonista e pela atmosfera criada pela circunstância do quase isolamento no campo.

O percurso do melodrama ensina que ele evolui ao longo do tempo; Pixérécourt divulga e estabelece o gênero que nasce na Revolução e Nodier (1841) defende a nobreza das intenções moralizantes contidas nos espetáculos envolventes que alcançam e falam a qualquer tipo de espectador: é o melodrama clássico, cujas heranças não se perdem nos dias atuais. No entanto, esse caráter honroso vai perdendo a intensidade ainda no século XVIII, quando o clássico sofre modificações, enfatizando aspectos mais duros antes ignorados, como a morte do herói e não a do vilão, ou então o heroísmo pertencente aos bandidos, marginalizados, adultérios, mães solteiras, paixões doentias, procedimentos desaprovados por Pixérécourt (apud THOMASSEAU, 2005)

Pelos textos não ficcionais de Eça é possível depreender que o escritor não aprecia o teatro melodramático tanto o praticado na França como em Portugal, mas reconhece o seu alcance. Talvez por isso mesmo ele se sirva de sua estrutura, para intensificar sua ironia: por meio de uma articulação típica romântica, prova-se uma falha ou um erro desse comportamento. Os estudos literários discutiram e discutem a questão da ironia na composição eciana, fato inegável a qualquer leitor, mas não é intenção deste trabalho fazê-lo mais uma vez.

Ao utilizar um modelo apreciado e criado pela burguesia nos contos de núcleo temático amoroso e neles sublinhar, pela evidência – e como quer um militante realista -, o quanto o comportamento romântico, ficcional, real e estético, é problemático, Eça conjuga dois planos aparentemente antagônicos da qual resulta a ironia. Vale lembrar que esse termo remete, nos seus primórdios, ao processo maiêutico de Sócrates que o utiliza como artifício para despertar consciências a caminho da verdade. Quando o interlocutor percebe a contradição entre as afirmações tidas como verdadeiras, ocorre o “espanto”, desencadeador do pensamento. Eça parece compartilhar do mesmo princípio: por esse “despertar” não ocorreria a correção daqueles comportamentos que julga problemáticos?

As análises das narrativas breves focalizadas mostram que a estrutura é absorvida pela narrativa (e não a narrativa que se apóia em seus pilares), criando ilusões, ambientando emoções por meio das cenas impressionistas, num esforço narrativo a fim de colocar em cena, quase literalmente, questões que julga fundamentais para a formação e ajuste da sociedade. Para isso, o texto é encaminhado para a ilusão do real, buscando alinhar realidade, público e emoção, o que é próprio do espetáculo melodramático.

Com efeito, sobressai na narrativa, quase como um requinte, o impressionismo, que confere a sensação por meio da descrição plástica, sublinhando cores e tons proporcionados pela intensidade, pouca ou muita, da luz. O movimento impressionista na pintura é conhecido pessoalmente por Eça quando visita a Exposição Universal de Paris e, numa carta de 1878 endereçada a Ramalho Ortigão, revela não ter se interessado pela nova corrente. Em 1885, o autor português presencia a abertura do Salon e assim se manifesta na carta ao amigo D. José da Câmara:

Assisti à abertura do Salon onde havia muito talento, muito ‘savoir-peindre’, mas nenhuma página original e forte – a não ser um quadro do grande Roll, o pintor naturalista, que apresenta um ‘chantier de travail’ poderoso e grandemente feito” (QUEIROZ, 1961, p. 84)

Como se vê, Eça não aprecia o impressionismo e, apesar disso, observa-se nos contos o procedimento próprio dessa corrente. Isso já ocorrera anteriormente, quando, numa carta de 1873 a Ramalho Ortigão na qual retrata Montreal e, por lhe parecer agradável, descreve-o com um certo impressionismo. Assim, há um gosto

pela pintura, manifestado, além da descrição plástica, como acima já se disse, pela busca da percepção imediata e que consiste na atribuição de uma característica a um objeto que, na realidade, pertence a outro com o qual está relacionado. Essa transposição ocorre por um processo denominado hipálage, longamente exercitada na prosa de Eça, o que leva Almeida Faria (2000) atribuir-lhe o nome de “o homem das hipálages”, pela maestria em descrever depressa e bem, maneira adequada à modalidade conto, em que tudo é breve e condensado.

Outras situações características dessa modalidade que sai dos palcos e invade a narrativa são os excessos. Assim, em “Singularidades de uma rapariga loira” o amor de Macário não permite que ele veja o interesse de sua amada pela sua condição social, do mesmo modo como a paixão despertada de Maria da Piedade de “No moinho” a leva a um estado histérico. As mesmas condições podem ser constatadas em “Um poeta lírico”, no qual o poeta clássico Korriscosso confessa e reelabora sua condição sentimental em relação a Fanny nas suas odes e elegias produzidas em grego. Essa impossibilidade da compreensão, o que impede qualquer tipo de correspondência por parte dela, leva Korriscosso a continuar a trabalhar, frustrado, apenas para venerá-la. Em “José Matias” tal veneração é completa, a ponto da personagem que dá título ao conto morrer em função do tipo de vida desregrada levada por causa da distância voluntária em relação a Elisa, embora esta queira a aproximação e ambos se correspondam por meio de janelas e olhares. A frustração amorosa e seus desencadeamentos pertence ao modelo melodramático romântico e não ao clássico, na sua origem. Thomasseau (2005) lembra que o motivo do casamento entra em cena no modelo romântico, não mais no seu desfecho, como forma de reunir a família, fortalecendo-a para enfrentar as dificuldades da vida, e sim para dar lugar a situações mais passionais, sublinhando, grandemente, o adultério, o que leva a uma geração de “adulterolatria”, como conclui. O amor, então, nasce duma fatalidade ou de uma causalidade, ao qual se submetem a candura, a beleza, a mocidade, a dedicação ao lar, mas não supera o sentimento de honra.

A arquitetura dos contos de enredo de temática amorosa é realizada a partir de uma situação de abertura de que fala Bremond (1972) propiciadora para o desenvolvimento da narrativa e interessante ao leitor. Enredando por um percurso construído nos modelos melodramáticos, a diegese prepara o acontecimento divisor de águas, o pivô narrativo, momento de maior tensão melodramática, cuja seqüência

pode ser eufórica ou disfórica. Depois da sua instauração, a narrativa se desenlaça por meio de peripécias até chegar ao desfecho, sublinhando a moralidade construída e oferecendo emoção ao leitor.

O autor adere ao melodrama, apesar de não apreciá-lo, como atesta em seus textos, assim como é o procedimento em relação ao movimento impressionista, tal como se observa anteriormente. Eça assimila que o melodrama é um modelo aceito e compreendido pela sociedade da época. Sendo assim, seria mais fácil "plasmá-lo" a sua crítica (quando ataca os românticos) e despertar consciências (ele acha Portugal uma nação sem desenvolvimento), já que a leitura seria prazerosa e absorvida, em tese, por essa mesma sociedade, além de, ironicamente, tomar um modelo romântico de sucesso e fazer dele um ataque aos próprios românticos. Por outro lado, no seu processo orgânico interno, o texto melodramático ganha forças, tensões, construídas aqui e ali, num modelo de narrativa que deve ter o máximo no mínimo. E, como Eça provou, o melodrama é compatível a esse tipo de narrativa.

Mas se o amor não leva à felicidade, como é de praxe no melodrama – e nos contos queirozianos é um fato –, em “Um dia de chuva” assiste-se a uma tranqüila e natural história de amor, da qual se conhece apenas o dia do casamento. Em todas essas narrativas, assiste-se a uma preparação para a história dramática a ser contada – e sempre o leitor se depara com um narrador que relata um caso (lembre-se que Eça afirma ser o ato de contar e ouvir histórias uma das atividades mais prazerosas), exceto em “Um dia de chuva” –, colocando em evidência perfis, comportamentos, históricos familiares que configuram, em algumas delas (principalmente em “Singularidades de uma rapariga loira” e “No moinho”) as personagens virtuosas e os vilões; pequenos detalhes como o fato de serem órfãos, representados por Macário e José Matias, remetem à idéia de fragilidade e desamparo que tentam suprir por meio de outra figura feminina. Pela sua densidade, a narrativa do conto deve se organizar coerentemente, de maneira condensada, sem expansões; por isso, o que pode parecer insignificante, no conto não é. O próprio Eça declara no prefácio de *Azulejos do Conde de Arnoso* que

[...] no conto tudo precisa de ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve-se ver apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa uma personalidade; dos sentimentos apenas o que caiba num olhar ou numa dessas palavras que escapa dos lábios e traz todo o ser; da paisagem somente os longes, numa cor unida. (QUEIROZ, 2000, p.70)

Ao contar histórias que tomam o amor e fazem dele um elemento deletério, sobretudo nos contos cuja data de produção mais se aproxima do período das famosas Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, Eça pretende demonstrar que o amor impuro, devasso, apoiado em instintos, incompreensível, não leva à felicidade, mas ao amor fatal, traduzido em infelicidade, como operacionaliza nas personagens dos contos selecionados. Isso leva a crer, por outro lado, que o amor, quando bem realizado, é saudável, sinônimo de força, como afirma a carta de Fradique Mendes ao seu sobrinho, Manoel:

O amor (como ensinava o meu amigo) é certamente uma força – e mesmo a maior força deste universo que dele vive e por ele se equilibra – e a notação, em boa rima, de qualquer das suas manifestações que seja intensamente genuína e nova, constitui sem dúvida uma aquisição excelente para o nosso conhecimento do homem, entidade de sete palmos de altura, que, quanto mais profundamente a si próprio se sonda, mais insondável se reconhece. Por outro lado, os versos de amor são preciosos para aqueles que, possuindo o sentimento, não possuem o verbo que lho vivifique, lhes dê a consoladora certeza da sua realidade – e que precisam portanto ver expressas, formuladas, sonoras, quase palpáveis, as coisas indefinidas que lhes tumultuavam no peito e a que não sabiam dar nome. (QUEIROZ, 2000, p.119)

Assim, a narrativa breve realista, ao servir-se de elementos do mundo real (representados pelas descrições, referências de família, etc), cria a ilusão da verdade; o narrador leva o público leitor a pensar que os acontecimentos “exibidos” e contados bem podem acontecer com ele, deslocando o sujeito do seu mundo e convidando-o a refletir sobre a possibilidade daquilo ser, também, a sua realidade. Histórias de amor são universais e sensibilizam; por meio delas, Eça coloca em cena discussões de diversas naturezas -estéticas, sociais, biológicas -, mais ou menos aguerridas, que o mostram como um homem sensível às mudanças de seu tempo. E, como numa tese, demonstra o que pretende, legando sempre uma contribuição para os leitores de todos os tempos e para os leitores encantados de Eça de Queiroz.

REFERÊNCIAS

- BAPTISTA, A. B. **O professor e o cemitério**. Lisboa: Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1986.
- BARATA, J. O. Sob a luneta teatral de Eça de Queiroz. **Queirosiana: Estudos sobre Eça de Queiroz e sua geração**, Lisboa, n. 5-6, 1993-1994.
- BARTHES, R. Eléments de sémiologie. **Revue Communication**, Paris, n .4, 1964.
- BENTLEY, E. Melodrama. In:_____. **A EXPERIÊNCIA viva do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 181-200.
- BERRETTINI, C.; CARONI, I. Introdução. In: ZOLA, E. **Romance experimental: o naturalismo no teatro**. Introdução, tradução e notas de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982
- BERRINI, B. **Eça de Queiroz, literatura e arte: uma antologia**. Lisboa: Relógio d'Água, 2000a.
- BERRINI, B. Eça e os prazeres da mesa. **Revista Semear**. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/1Sem_04.htm>. Acesso em 05 nov. 2007.
- BREMOND, C. A lógica dos possíveis narrativos. In: Barthes et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BREMOND, C. A mensagem narrativa. In: Barthes et al. **Literatura e Semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BOOTH, W. **Retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BROOKS, P. Une esthétique de l'étonnement le mélodrame. **Poétique**, Paris, n. 19, p. 340-355, 1974.
- BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: Unb: José Olympio, 1997.
- BUESCU, M. (Org.). **Dicionário do romantismo português**. Lisboa: Caminho, 1997.

CAMARANI, A.L.S.; MARCHEZAN, L. G. O duplo percurso da narrativa de Clarice Lispector. **Itinerários**, Araraquara, n.24, p.189-200, 2006.

CAMPOS, F. D. A. S. **Os “contos” de Eça de Queirós**. 1980. 114f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

CANDIDO, A. Eça de Queirós, passado e presente. In: ABDALLA JUNIOR, B. (Org.) **Ecos do Brasil Eça de Queirós: Leituras brasileiras e portuguesas**. São Paulo: Senac, 2000.

CARPENTIER, A. **Ensayos**. Havana: Letras Cubanas, 1984.

CARREIRA, L. **O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

CAVALCANTI, P. **Eça de Queiroz agitador no Brasil**. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

CHKLOVSKI, V. A construção da novela e do romance. **Teoria da literatura. Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1971.

CHEVALIER, J. ; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COELHO, J. P. Sobre o “José Matias”, de Eça de Queiroz. In: _____.A LETRA e o leitor. Póvoa de Varzim: Portugália, 1969.

COELHO, M. A.; MIGUEL, A. **Leitura de um conto de Eça de Queirós: “Singularidades de uma rapariga loura”**. Lisboa: Presença, 1991.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DICTIONNAIRE des littératures. Paris: Larousse, 1998.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ESCOREL, L. E. Q. contista. In: PEREIRA, L. M; REIS, C. (org). **O livro do Centenário de Eça de Queiroz**. Lisboa: Dois Mundos, 1945.

FACHIN, L. Melodrama e soberania popular. **Revista Letras**, n. 32, p. 223-231, 1992.

FARIA, A. Testemunhos. **Camões**: revista de letras e culturas lusófonas. Lisboa: Instituto Camões, n.9-10, abr.set. 2000.

FARIA, J. R. **A recepção de Zola e do naturalismo em palcos brasileiros**. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/iea/artigos/fariazola.pdf>>. Acesso em 06 ago. 2006.

FERREIRA, A. P. Amores vicários: “José Matias” e o pânico homo/heterossexual. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE QUEIROSIANOS, 4., **Actas...** Coimbra: Almedina, 2002. v. 1.

FERREIRA, E. M. A. O primo Basílio sou eu: plágio e provincianismo no romance de Eça de Queirós. **Convergência Lusíada**. Rio de Janeiro, v. 13, p. 90-116, 1996.

FOCHI, E. M. Estudo de relações entre melodrama e romance de folhetim na obra de Nelson Rodrigues. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 4., 2001, Évora. **Actas...** Évora: Universidade de Évora, 2001.

FRANÇA, J. A. **O Romantismo em Portugal**. Lisboa: Horizonte, 1993.

FRANCHETTI, P. O primo Basílio. In: _____. **Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa**. São Paulo: Ateliê, 2007.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução Fernando C. Martins. Lisboa: Vega, [19 --].

GONÇALVES, H. M. A. **Introdução à leitura de contos de Eça de Queirós**. Coimbra: Almedina, 1991.

GROSSEGESSE, O. A propensão dialógica na obra queirosiana. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS, 4., **Actas...** Lisboa: Lidel, 1995.

HAMON, P. O que é uma descrição? In: ROSSUM-GUYON, F. et al. **Categorias da narrativa**. Lisboa: Vega, 19 --. p. 57-76.

HAMON, P. Un discours contraint. **Poétique**, Paris, n. 16, p. 111-115, 1973.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HUPPES, I. **Melodrama, o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê, 2000.

JARDIM, C. M. **As configurações do amor em Eça de Queiroz: “Singularidades de uma rapariga loira” e “No moinho”**. 2003. 97f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2003.

LEPECKI, M. L. Sobre José Matias. **Colóquio Letra**, 1974.

LEPECKI, M. L. Num hotel de Charing Cross. **Queirosiana**, p. 173 – 189, 1994.

LINS, A. **História literária de Eça de Queiroz**. Lisboa: Bertrand, 1959.

LISBOA, E. José Matias – uma reencenação do mito de Tristão. In: SERÕES queirozianos. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 2001. v. 1, p. 63-70.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1992.

MATOS, C. A. (Org). **Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz**. Lisboa: Caminho, 2000.

MATOS, C. A. (Org). **Dicionário de Eça de Queiroz**. Lisboa: Caminho, 1988.

MOOG, V. **Eça de Queirós e o século XIX**. Porto Alegre: Globo, 1938.

NODIER, C. **Introduction au Théâtre Choisi de Pixérécourt**. Paris: Tresse, 1841.

NUNEZ, J. P. José Matias de E.Q., tentativa de descrição estrutural. **Colóquio Letra**, n. 83, 1985.

OBRAS de Eça de Queiroz. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil, 1999.

PAVIS, P. (Org.). **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, M. E. V. **Contos de Eça de Queiroz**. Lisboa: 1983.

PICCHIO, L. S. **História do teatro português**. Lisboa: Portugália, 1964.

PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: _____. **O laboratório do escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIWNICK, M. H. No moinho ou um destino despedaçado. In: MATOS, A. C. (Org.). **Dicionário de Eça de Queiroz**. Lisboa: Caminho, 1988.

PIWNICK. M. H. **Edição crítica das obras de Eça de Queirós**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2003.

PIWNICK. M. H. Introdução. In: BERRINI, B. (Org.). **Obra completa de Eça de Queiroz**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. v. 3.

POE, E. A. A filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1987. p.109-122.

QUEIRÓS, E. de. **Cartas inéditas de Fradique Mendes e demais páginas esquecidas**. Porto: Lello, 1929.

QUEIROZ, E. de. **Obra completa**. Organização geral, Introdução, Fixação dos textos autógrafos de Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 2.

QUEIROZ, E. de. **Obra completa**. Organização geral, Introdução, Fixação dos textos autógrafos de Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000b. v. 3.

_____. Correspondência. In: PISSARA.A. (org). **OBRAS completas de Eça de Queiroz**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. **Contos**. Organização de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

_____. **Cartas d'Amor – o efêmero feminino**. Organização de Décio Luís. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

REBELLO, L. F. **O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978. (Biblioteca Breve).

REIS, A. S. **Eça de Queiroz no Brasil**. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1945.

REIS, C. **Introdução à leitura d'Os Maias**. Coimbra: Almedina, 1978.

REIS, C.; MILHEIRO, M. R. **A construção da narrativa queirosiana: o espólio de Eça de Queirós**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1989.

ROUYER, F. **Le théâtre postmoderne comme mélodrame**. Europe, Paris, n. 703-704, p. 97-100, 1987.

SACRAMENTO, M. **Eça de Queirós, uma estética da ironia**. Coimbra: Coimbra, 1945.

SARAIVA, J.; LOPES, O. **História da literatura portuguesa**. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Publicações, 1969.

SILVA, M. A. C.; MIGUEL, A. **Leitura de um conto de Eça de Queirós: singularidades de uma rapariga loura**. Lisboa: Presença, 1991.

SIMÕES, M. J. Conto e composição narrativa: aspectos compositivos do conto queirosiano. In: RUMOS da narrativa breve. Aveiro: 2004

THOMASSEAU, J. M. **O melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VERDASCA, F. M. **Fígados de tigre. Em busca da origem e genealogia do melodrama**. 2002. 253f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

XAVIER, I. Melodrama, ou a sedução da moral negociada. **Novos estudos CEBRAP**. São Paulo: n. 57, p. 81-90, 2000.

ZOLA, E. **Romance experimental: o naturalismo no teatro**. Introdução, tradução e notas de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.
- BERGEZ, D. et al. **Métodos críticos para a análise literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BOURNEUF, R.; OUELLET, R. **O universo do romance**. Coimbra: Almedina, 1976.
- DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1987.
- DUARTE, L. P. Realismo e “ilusão do real”: ambigüidade e ironia em Eça de Queirós. In: SCARPELLI, M. F. ; OLIVEIRA, P. M. (Org.). **Os centenários**: Eça, Freyre e Nobre. Belo Horizonte: Fale: UFMG, 2001.
- ECO, U. **O super-homem de massa**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FRANCHETTI, P. Eça e Machado: críticas de ultramar. **Cult**, São Paulo, n. 38, p. 48- 53, 2000.
- FRANCHETTI, P. História e ficção romanesca: um olhar sobre a Geração de 70 em Portugal. In: IANNONE, C. et al. **Sobre as naus da iniciação**: estudos portugueses de literatura e história. São Paulo: Unesp, 1997. p. 147-160.
- GUERRA DA CAL, E. **Lengua y estilo de Eça de Queiroz**. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1975, t. 1.
- LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LOURENÇO, E. Eros e Eça. In: _____. **O canto do signo**: existência e literatura. Lisboa: Presença, 1994.
- MACHADO, A. M. **A geração de 70**. Lisboa: Presença, 1998.
- MÓNICA, M. F. **Vida e obra de José Maria Eça de Queirós**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- QUEIROZ, E. de. **Últimas páginas**. Porto: Lello, 1946.

_____. Cartas de Londres. In: PISSARA, A. (org.). **OBRAS completas de Eça de Queiroz**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. Cartas. In: PISSARA, A. (org.). **OBRAS completas de Eça de Queiroz**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. Notas contemporâneas. In: PISSARA, A. (org.). **OBRAS completas de Eça de Queiroz**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. Prosas bárbaras. In: PISSARA, A. (org.). **OBRAS completas de Eça de Queiroz**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

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

REIS, C. **Estatuto e perspectiva do narrador na ficção de Eça de Queirós**. Coimbra: Almedina, 1975.

REIS, C. **Estudos queirosianos**. Lisboa: Presença, 1999.

REIS, C. **Introdução à leitura d'Os Maias**. Coimbra: Almedina, 1978.

SARAIVA, A. J. **As idéias de Eça de Queirós**. Lisboa: Centro Bibliográfico, 1946.

SILVA, V. M. A. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1973.

SIMÕES, J. G. **Vida e obra de Eça de Queirós**. Lisboa: Bertrand, 1980.