

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS

CILA MARIA JARDIM

AS CONFIGURAÇÕES DO AMOR EM EÇA DE QUEIRÓS:
“SINGULARIDADES DE UMA RAPARIGA LOURA” E “NO MOINHO”

ARARAQUARA
2003

CILA MARIA JARDIM

**AS CONFIGURAÇÕES DO AMOR EM EÇA DE QUEIRÓS:
“SINGULARIDADES DE UMA RAPARIGA LOURA” E “NO MOINHO”**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Estudos Literários)

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

ARARAQUARA

2003

Jardim, Cila Maria

As configurações do amor em Eça de Queirós: "Singularidades de uma rapariga loura" e "No moinho" / Cila Maria Jardim. Araraquara, 2003.

97f.

Dissertação (Mestrado – Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, 2003.

Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan

1. Literatura portuguesa 2. Queirós, Eça de Queirós
3. Conto português 4. Singularidades de uma rapariga loura
5. No moinho 6. Título

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e às minhas irmãs.

À Eugênia, sempre entusiasmada e disposta a novas buscas.

À Fatima, pela leitura atenta e competente.

Aos meus professores Márcia Valéria Gobbi e Carlos Alberto Iannone (*in memoriam*) por me apresentarem a beleza da literatura portuguesa e por serem pessoas tão generosas.

Ao meu orientador, prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, pela competência e confiança demonstradas durante todo o estudo e, sobretudo, por me permitir a liberdade de pensar, refletir, elaborar e, assim, fazer do estudo literário algo prazeroso.

Resumo

Este trabalho propõe o exame de dois contos de Eça de Queirós (“Singularidades de uma rapariga loura” e “No moinho”, focalizando o desenvolvimento da temática amorosa. Ao considerar que essa é uma questão cara aos românticos, aos quais Eça de Queirós dirige críticas virulentas, procura-se examinar qual o tratamento dado a ela naqueles contos, publicados no período de produção literária tradicionalmente considerado como o mais ortodoxo em termos de obediência estética realista.

Para o estudo de tal proposta, verificam-se quais procedimentos narrativos o escritor utiliza para a configuração do que pretende. Assim, ao analisar narrador, personagem, espaço e tempo, observa-se que são categorias convocadas, ativadas e movidas para – e pela – ironia, conduzidas para surtir o efeito narrativo desejado. Em ambos os contos, assiste-se a uma articulação desses elementos, permitindo a conclusão de que o sentimento amoroso leva ao dano espiritual e, no caso de “No moinho”, também moral.

Palavras-chave: Literatura portuguesa ; Queirós, Eça de; Conto português ; Singularidades de uma rapariga loira; No moinho

Abstract

This work considers the examination of two short stories of Eça de Queirós (“Singularidades de uma rapariga loura” and “No moinho”), focusing the study of the theme Love. Considering that this is a crucial matter to the Romantic authors, to whom Eça de Queirós is so much critical, we try to check how he treats this subject in those stories, published in a period considered the most radical in terms of the realistic aesthetic obedience.

For such proposal, the narrative procedures used by Eça de Queirós are analysed and topics as narrator, characters, space and time are observed to find out how the author leads them to the desired narrative effect. In both stories, a joint of these elements is attended, allowing the conclusion that the loving feeling takes to the spiritual damage and in the case of “No moinho”, also moral.

Keywords: Portuguese literature ; Queirós, Eça de ; Portuguese short story ; Singularidades de uma rapariga loura ; No moinho

SUMÁRIO

Resumo	05
INTRODUÇÃO: Leituras da presença do amor: dois contos queirosianos	08
CAPÍTULO 1: Conto: da tradição ao literário	12
1.1 A fortuna crítica dos contos queirosianos.....	16
1.2 Os contos queirosianos: publicação e divulgação	18
1.3 Para a análise do <i>corpus</i>	20
CAPÍTULO 2: A estética realista: um outro olhar (síntese e aspectos fundamentais)	22
2.1 O Realismo em Portugal	23
CAPÍTULO 3: A figura de Eça de Queirós.....	29
3.1 O cuidado das edições críticas.....	31
3.2 Evolução intelectual	35
3.3 Eça e Machado	39
CAPÍTULO 4: Amor: complexidades do termo	42
CAPÍTULO 5: Singularidades de um conto exemplar	46
5.1 Categorias narrativas: a serviço da construção de sentido.....	47
5.2 O narrador que conta e escuta.....	47
5.3 A focalização narrativa: para onde incide a luz	50
5.4 O espaço influente	54
5.5 Personagens singulares	56
5.6 Tempo, somatória de real e memória	64
5.7 Um sentimento singular	66
CAPÍTULO 6: “No moinho”.....	70
6.1 O narrador que conduz	71
6.2 O espaço que influencia	72
6.3 Personagens	75
6.4 O tempo trabalhado	80
6.5 O amor que transforma	84
CAPÍTULO 7: Arquitetura do melodrama	86
CAPÍTULO 8: O sentimento amoroso em “Singularidades de uma rapariga loura” e “No moinho”	89
CONCLUSÃO	91
BIBLIOGRAFIA	93

Introdução

Leituras da presença do amor: dois contos queirosianos

A obra queirosiana vem sendo lida e discutida desde as suas primeiras publicações. Desde seus textos iniciais em periódicos (*Gazeta de Portugal*, *As Farpas*, *Distrito de Évora*), sua produção recebe um olhar crítico, avaliador, que resulta em grandes insultos (basta lembrar o que disse Machado de Assis sobre o romance *O primo Basílio*, no jornal *O Cruzeiro*) ou em reconhecidos atributos à língua portuguesa. Resultam dessa atenção várias investigações e conclusões a respeito, referências obrigatórias para aqueles que se propõem a estudar em maior profundidade o autor e sua produção, como para aqueles movidos por curiosidade desinteressada.

No entanto, apesar dos estudos serem consideráveis, exponenciais, e “exista quem pense que tudo já foi dito a respeito do Eça”, na voz da professora Beatriz Berrini, no comentário feito na revista *Veja*¹ observa-se que, até por se tratar de produção de alto teor, há ramais que se permitem ser analisados, investigados e expostos. Ainda de acordo com a professora, na mesma revista, “só agora estamos começando a lê-lo de verdade”. Nesse sentido, dentre a produção queirosiana, os contos é que têm despertado um interesse menor, ou, em outras palavras, os que têm recebido uma focalização menos intensa. É verdade que os estudiosos os reconhecem como narrativas exemplares, e, esparsamente, surgem abordagens a seu respeito, na maioria das vezes, em modelos comparativos e exemplificadores.

Tomando como elemento norteador a pesquisa realizada entre a fortuna crítica do escritor português e a leitura dos textos literários propriamente ditos, este projeto se propõe a averiguar a sua criação contista, circundando dois contos especialmente: “No moinho” e “Singularidades de uma rapariga loura”, examinando a construção e os desdobramentos da temática amorosa neles elaborada.

Adotando como *corpus* do estudo a edição de Helena Cidade Moura, recomendada por Carlos Reis, atual presidente da Biblioteca Nacional de Lisboa e responsável pelo espólio de Eça de Queirós, efetuaram-se leituras exaustivas dos contos, a fim de que todo detalhe fosse apurado e houvesse maior familiaridade e

¹ Edição 1664, ago. 2000.

convivência com aquelas modalidades narrativas. Esse processo condicionou algumas observações que, se naquele momento eram preliminares, foram determinantes para que a pesquisa e o prazer da investigação se avultassem.

Em primeiro lugar, constata-se que a temática amorosa se coloca à disposição das narrativas em diversas facetas, seja ela de uma espécie fraternal, carnal, maternal ou espiritual. Ao se levar em consideração que o autor é, tradicionalmente, entendido como o maior e o melhor representante da estética realista portuguesa, torna-se interessante, ao menos esteticamente, examinar qual tratamento é dado às relações do tipo sentimentais-amorosas.

Dentre os treze títulos que compõem a referida edição, quatro apresentam a relação amorosa entre seus pares protagonistas. Além dos dois citados anteriormente, acrescentam-se “Um poeta lírico” e “José Matias”. Porém, nesses contos, o amor possui caráter diferenciado: ambos apresentam a admiração, a idealização do ser amado e não há proximidade maior entre os casais; essa situação é permanente e persiste até o término da narrativa. Verdade é que, em “Singularidades de uma rapariga loura” e “No moinho”, se pode enxergar ocorrência semelhante, mas que não avança pela estória. É apenas um “momento primeiro”: Macário observa Luísa pela janela antes de envolver-se com ela; Maria da Piedade fica hipnotizada ao conhecer o primo Adrião, para mais tarde ter uma aproximação efetiva. Portanto, nos dois últimos, ocorre a realização amorosa, enquanto que naqueles, esse é um fato impossível.

No processo investigativo a esse respeito, observa-se que há uma organização de ordem interna (isto é, dos componentes que estruturam a narrativa) para arquitetar os efeitos pretendidos. O tratamento dado às categorias narrativas, portanto, propicia o desenvolvimento do tema. A título de exemplificação, é por uma alteração na ordem do discurso que o leitor é informado da “herança familiar” de Maria da Piedade – e indica, de certa forma, o que o destino lhe aguarda, especialmente se se considerar a estética na qual o seu criador está inserido.

Assim sendo, esse estudo, cujo *corpus* já foi indicado, pretende:

- a) historiar a espécie narrativa “conto”, aludindo, quando necessário, às teorias crítico-informativas;

- b) investigar a estética literária a qual o escritor se aliou e nela construiu seu cânone;
- c) inventariar a produção textual queirosiana e localizar os contos;
- d) evidenciar o processo composicional dos contos que são objetos deste estudo;
- e) salientar a operacionalização das categorias narrativas, e examinar as contribuições para o efeito que se pretende;
- f) observar como a temática amorosa é desenvolvida nas narrativas em foco;

Para que esses objetivos sejam efetivados, o estudo estrutura-se em oito capítulos. No primeiro deles, analisa-se o histórico da forma conto e focalizam-se os contos queirosianos, no que tange à criação, publicação e divulgação.

O segundo examina, de forma sucinta, a estética realista e pretende evidenciar qual é o cânone dessa estética e o porquê do seu comportamento. Tomam parte desse momento, a literatura – e a sociedade – portuguesas, cujos envolvimento e participações são apresentados.

A figura de Eça de Queirós é observada no terceiro capítulo. Nele, o escritor português é contextualizado no movimento realista e sua produção literária localizada. Também focaliza-se a publicação dos títulos dos contos em estudo, assim como a atenção que recebe o seu espólio depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa.

O quarto capítulo faz a leitura das definições e estudos do sentimento amoroso, segundo as leituras a esse respeito de Jorge de Sena, Octavio Paz e Denis Rougemont.

“Singularidades de uma rapariga loura” é descrito no quinto capítulo: um conto singular, em que são examinados e inventariados os procedimentos narrativos utilizados para que o amor – e seus desdobramentos – tome feições específicas, produzindo o efeito desejado.

No sexto capítulo é estudado o conto “No moinho” e, nele, o amor que provoca o desequilíbrio. Esse “destino” final é construído paulatinamente no decorrer da narrativa, apoiado na operacionalização das categorias narrativas.

A composição dos contos como histórias melodramáticas é examinada no capítulo sete. A estrutura canônica da forma melodrama é nelas mantida,

promovendo efeitos impressionistas. Assim, essa modalidade dramática é posta a serviço de uma intenção estética.

No capítulo final é feita a avaliação da presença do sentimento amoroso nos dois contos. Apesar de serem operacionalizados de maneira diferente a conclusão é coincidente. O amor é uma ilusão temporária que se contrapõe à realidade, causando frustração duradoura.

O trabalho, portanto, que ora se apresenta, é a somatória de estudos particularizados que, entretanto, se encontram entrelaçados e confluem para a pesquisa – e, talvez, contribuição – acerca da produção contista queirosiana, por vezes relegada a segundo plano, embora seja exponencial também nessa modalidade.

Capítulo 1

Conto: da tradição ao literário

A modalidade narrativa “conto” remonta, originariamente, à noção de relato e, nesse momento, está distante da idéia de literariedade. Do contrário, se essa forma obedecesse a uma preocupação estética, é certo que, na mesma época que se explicita a forma poética de compor – como na *Arte de trobar* –, houvesse o mesmo cuidado. O ato de relatar algum acontecimento inclui personagens bíblicos (como se constata nos episódios de Rute, Judite, para citar alguns exemplos), passando pelas aventuras mitológicas gregas e egípcias. No Oriente também se encontram exemplares próximos da arte de contar, que se perpetuaram no mundo das estórias: *Ali Babá e os quarenta ladrões*, *As mil e uma noites*, etc.

Assim, herdeira das tradições orais, a forma literária conhecida como conto atinge maturidade no século XIX, quando abandona seus princípios moralizantes, herdado das parábolas, fábulas ou historietas populares e/ou tradicionais com as quais a forma conviveu. Despontam contistas exemplares que se immortalizam nesse tipo de narrativa breve e concisa: Maupassant, Poe, Hoffman, Machado de Assis, Eça de Queirós (a cuja produção essa estudo se lança) e outros.

Aos poucos, a forma foi desenvolvendo-se e confirmando-se como modalidade literária. Os estudos críticos também se voltaram para ela. Eles apontam, tradicionalmente, o século XV (e finais do XIV) como o momento em que há a preocupação com o fazer artístico do conto, sobretudo a partir de Boccaccio, com *Decameron* (as narrativas não possuem títulos, mas números). No entanto, esse período em que se observa um certo “prestígio de cultivo” conhece o declínio – para se revigorar no século XIX.

É plausível afirmar que o conto é o gênero mais antigo, enquanto popular, e bastante moderno, enquanto literário. Seja como for, a forma resistiu ao tempo e ultrapassou limites territoriais. Há escritores em toda parte do mundo que veicularam (e veiculam) em seus falares – e por meio dessa breve narrativa – manifestações exponenciais de questionamento da realidade sem, contudo, revelar que o fazem. Nota-se, portanto, que o percurso é transformador: o simples relato passa a ser estudado e analisado microscopicamente por estudiosos de épocas diversas.

Como de resto em outras partes, o século XIX é extremamente produtivo para o conto brasileiro e português, e dois nomes entram para a galeria dos imortais: Machado de Assis e Eça de Queirós. Independente da nacionalidade, ambos utilizam para suas criações a língua portuguesa.

Andrée Crabbé Rocha (1973, p. 213-214) afirma ser graças a Gonçalo Fernandes Trancoso, nos *Contos e histórias de proveito e exemplo* (1575), que a língua portuguesa tem, pela primeira vez, documentada essa espécie narrativa. Mesclando a influência dos novelistas italianos (Boccaccio, Bandello, Sacchetti) à tradição oral, o autor revela o conhecimento – e o interesse – por casos jurídicos, e os toma como núcleo, por vezes, da sua criação. Reeditados até o século XVIII, os contos tornaram-se populares e apresentam duas características que os marcam: possuem vivacidade, embora o estilo seja descuidado, e uma gravidade dos termos. Por evidenciar aspectos moralizantes, a “obra teve aceitação dos meios eclesiásticos e chegou a ser editada com o aditamento do catecismo” (SARAIVA ; LOPES, 1969, p. 507-508).

Como elemento que evolui ao longo da História – passando da categoria de oral e popular ao literário, permanecendo e solidificando-se –, o conto recebe o estudo crítico acerca de sua estrutura. Ainda que seja, mais uma vez, no século XIX a concentração desses levantamentos específicos, notam-se, no século anterior, algumas breves observações, como as dos irmãos Grimm, que distinguem o conto popular e o culto: “A poesia popular sai do coração do todo; a poesia da arte sai da alma individual” (MORENO, 1986, p. 403).

Além do registro geral das manifestações da forma e da sua consolidação enquanto modalidade narrativa, este trabalho procura trazer à tona algumas definições do termo conto, apontadas por estudiosos ou por escritores que cultivam essa espécie.

Um trabalho clássico é o de André Jolles, cuja primeira edição data de 1930, intitulado *Formas simples*². Segundo o autor, há uma distinção entre as formas simples e as formas cultas da narratividade. As primeiras, típicas da cultura popular (mito, conto, lenda, anedota), caracterizam-se por sua brevidade e pela sua

² A edição utilizada para leitura e estudo neste trabalho data de 1976, conforme bibliografia.

simplicidade estrutural. Por outro lado, as artísticas seriam frutos de criações individuais.

Propp, contemporâneo de André Jolles, em sua *Morfologia do conto maravilhoso* (1928), estabelece as trinta e uma funções do conto examinando-as nas formas simples (narrativas nas fábulas russas). Para ele, o conto possui dois momentos na sua transformação: o relato, sagrado, é transmitido dos mais velhos aos mais novos para, depois, se libertar dessa aura sagrada.

Como se nota, as definições são superficiais, simples. Mesmo Mário de Andrade (1955, p. 5), autor de contos, não os conceitua precisamente: “Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”.

Mas, no século anterior aos trabalhos citados, Edgar Allan Poe, escritor e ensaísta, numa resenha crítica da reedição das narrativas de Nathaniel Hawthorne, apresenta uma teoria do conto. Nela, observa-se o mesmo princípio da composição do poema, demonstrado n’ *A filosofia da composição*, de 1846.³ Tanto em uma como na outra, o que deve ser buscado, segundo Poe, é a obtenção do efeito desejado. Assim, nada, nenhuma palavra deve se dispersar: tudo deve convergir para estabelecer essa unidade de efeito. Para isso, o seu tempo deve ser breve, uno e único. O leitor está sob o poder da leitura durante o ato da sua realização, não devem haver interrupções. Daí o caráter de narrativa breve para o conto: caso a leitura extrapole o tempo de atenção do leitor, perde-se o efeito. Para que a narrativa cumpra esse papel, deve-se utilizar a “economia dos meios narrativos”, obtendo o máximo de efeitos com o mínimo de meios. O conto contém um conflito, e todos os elementos que estruturam a narrativa contribuem para essa célula dramática.

Julio Cortázar, discípulo de Poe, observa o aspecto acima na composição dessas narrativas pelo escritor americano. Para Cortázar, 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).

Ainda de acordo com Poe (1874), a melhor virtude literária é a originalidade, e o principal elemento dela é a novidade. O que causa uma emoção nova é

³ A edição utilizada para este estudo é de 1987, como consta na bibliografia.

considerado original. Cabe, então, criar uma expectativa no leitor que o envolva aos poucos e por completo diante do novo. Esse enleio é fruto da trama realizada pela narrativa que, mais uma vez, se baseia no critério da economia: “No conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso. Todo rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento”. (CORTÁZAR, 1974, p. 124).

Também Cortázar manifesta a sua teoria do conto, preocupando-se em afirmar que, de fato, “quase ninguém se interessa por essa problemática”. (1974, p. 149). Ele ratifica o parecer de Poe sobre a economia estrutural da narrativa: “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).

Vinculados a essa economia estão os conceitos de intensidade e tensão. O primeiro, para Cortázar, trata da eliminação de situações intermediárias, enquanto que o segundo, da aproximação lenta do que conta. Ambos concorrem para o efeito desejado. Com a eliminação de “acessórios”, de momentos que não interessam intimamente ao conflito central – e com a atmosfera criada pela tensão – todas as peças se encaixam para formar o quebra-cabeça, permitindo a visualização completa do que se pretende.

Quanto à produção contista em língua portuguesa, dois escritores se destacam no século XIX: Eça e Machado, como citado anteriormente. Ambos transitam pelas modalidades do gênero, mas são marcados na história da literatura sobretudo pelos romances produzidos em diversos momentos de suas carreiras literárias. Aqui e ali suas obras se vêem estudadas à exaustão, objetivando alcançar o grau mais apurado da compreensão.

Paralela à carreira de romancista, esses autores também desenvolveram a linha contista. Guardam, portanto, títulos de romances e de contos. Essa coincidência, no entanto, não se mantém no que diz respeito às atenções sobre o legado contista. Enquanto os contos de Machado de Assis recebem estudos de toda ordem, os de Eça de Queirós, apesar de serem reconhecidos como significativos, poucos são os estudos que se debruçam sobre eles.

1.1 A fortuna crítica dos contos queirosianos

Como uma das etapas deste projeto, fez-se um levantamento acerca da fortuna crítica dos *corpus* de estudo, desde a sua primeira publicação reunida, em 1902, pela Lello e Irmãos e Livraria Chardron. Essa busca estendeu-se a toda natureza de publicação que focalizasse os contos em geral, quer fossem acadêmicas ou não: teses, ensaios críticos, breves reportagens, periódicos, etc. Além disso, estabeleceu-se contato com instituições portuguesas (como a Fundação Eça de Queiroz, a Imprensa Nacional-Casa da Moeda – unidas como editoras das edições críticas –, a Biblioteca Nacional de Lisboa) que indicaram outros caminhos bibliográficos e encontros de estudiosos queirosianos em vários territórios, cujas publicações registram o rumo (e resultados) das pesquisas em torno do tema deste trabalho. Vale registrar a existência da Fundação Eça de Queiroz, localizada em Tormes (região de Ribadouro), Portugal, e presidida, até o momento, pela senhora Maria da Graça Salema de Castro, nora da filha de Eça de Queirós. Tal fundação foi criada em julho de 1998 e é co-financiada pelo FEDER – Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional – e promove e organiza, entre outras atividades, congressos sobre o escritor e sua obra.

Os resultados apontam que os contos não são objetos de estudos específicos. São mencionados em inúmeros artigos, mas a título de comparação ou apenas como exemplificação. Estudiosos tradicionais, como António José Saraiva⁴, Álvaro Lins⁵, João Gaspar Simões⁶ apontam os contos como produto literário de uma determinada fase queirosiana, e não recebem análises mais detalhadas. Em síntese, as colocações apresentadas por esses estudiosos são: “Singularidades de uma rapariga loura” é a primeira narrativa realista portuguesa; há contos que são exemplos do naturalismo queirosiano; os contos são classificados em três momentos.

⁴ *As idéias de Eça de Queirós*. Lisboa: Centro Bibliográfico, 1946.

⁵ *Vida e obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Bertrand, 1980.

⁶ *História literária de Eça de Queirós*. Lisboa: Bertrand, 1959.

Uma única tese focalizando-os, exclusivamente, é desenvolvida por Campos (1980), sob a orientação do pesquisador Massaud Moisés. Nela, a autora assinala a dificuldade de certos quesitos, como a ausência de um estudo mais apurado diante dos títulos aqui abordados. Observa-se, também, a falta de uma análise literária mais refinada. Outros pontos inventariados (além de sua proposta de abordagem de estudo) e que na atualidade se encontram numa forma mais esclarecedora, são as datas das publicações, os critérios de organização em volume e a natureza estética deles. Essas questões – se não estão totalmente respondidas – encontram-se em processo para tal. É notável o desenvolvimento das pesquisas acerca da atividade queirosiana (literária ou não), sobretudo a partir da entrada de seus manuscritos na Biblioteca Nacional (BN) de Lisboa. A decifração e o estabelecimento das obras, sob a responsabilidade do professor Carlos Reis, é contínua e envolve diversos estudiosos. Assim, em relação ao trabalho acadêmico citado, a dúvida quanto às datas e circunstâncias de publicação já se encontra, quase na sua totalidade, respondida.

Na mesma situação está o seu reconhecimento estético, graças, também, às próprias opiniões de Eça que vêm à tona pelo trabalho coordenado por Carlos Reis, e pela busca incessante de “desvendamento” do momento literário no qual se insere que, aos poucos e pelas partes, vem, cada vez mais, se mostrando completo, permitindo entrelaçamentos que possibilitam interpretações do literário, de forma que ele seja compreendido na sua plenitude. Trabalhos publicados como de Elza Miné⁷, que tratam da atividade jornalística de Eça, colaboram consideravelmente para a construção do painel estético. Nele, a autora reúne uma série de textos que esmiuçam a importância dos artigos que Eça enviou para a *Gazeta de Notícias*, no Rio de Janeiro.

Outro exemplo bastante significativo é a publicação da obra completa do escritor organizada por Beatriz Berrini. No volume três, depara-se com a coletânea de textos jornalísticos produzidos para periódicos como *A Actualidade*, *Gazeta de Portugal* e também para a *Gazeta de Notícias*, além de perfis, prefácios e outros tipos de colaborações. A correspondência de Eça, em parte inédita, compõe o volume quatro.

⁷ MINÉ, Elza. *Páginas flutuantes*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

Mas, a respeito dos contos, podem ser citados três títulos quanto a estudos críticos de maior extensão: *Contos de Eça de Queirós*, de Maria Eduarda Vassalo Pereira (1983); *Leitura de um conto de Eça de Queirós: singularidades de uma rapariga loura*, de Maria Adelaide Coelho e Arlete Miguel (1991) e *Introdução à leitura dos contos de Eça de Queirós*, de Henriqueta M. A. Gonçalves (1991). O primeiro não possui reedição, e a dificuldade de encontrá-lo é bastante grande.

No centenário da morte do escritor, ocorrido no ano 2000, muitos encontros se realizaram a fim de que, além das homenagens, pesquisas e pesquisadores viessem à luz. Nesses momentos, nota-se a focalização um tanto mais intensa sobre os contos. Também edições de toda ordem se fizeram: nos livros, nas telas e nos quadrinhos, a produção queirosiana fala, e falará sempre.

1.2 Os contos queirosianos: publicação e divulgação

A pedido de Dona Emília de Castro, Luís de Magalhães e Ramalho Ortigão cuidaram das edições póstumas de seu marido. Coube ao primeiro reunir os contos – num título de mesmo nome – em 1902, editado pela Lello e Irmãos / Chardron. A obra reúne, como já mencionado anteriormente, treze títulos. Esses foram publicados em jornais (Eça exerceu por muito tempo a profissão de jornalista) – *Diário de Notícias*, *Gazeta de Notícias* – e também em revista (*Revista Moderna*, de Paris). No entanto, documenta-se a existência de outros, não incluídos naquela coletânea. De acordo com Mónica (2001, p. 64), é o caso de “Senhor Diabo”, publicado na *Gazeta de Portugal* em outubro de 1868.

Outro conto publicado no mesmo periódico e no mesmo ano é “O Lume”, cujo texto consiste num monólogo das chamas de uma lareira. Apresentaria no mês seguinte “Mefistófeles” e, depois dele, encerraria a sua colaboração no periódico.

Daqueles contidos nos *Contos*, o primeiro a ser editado é “Singularidades de uma rapariga loura”. Escrito por Eça quando morou e trabalhou como cônsul em Havana, a narrativa aparece no *Diário de Notícias*, em janeiro de 1874, como “brinde aos senhores assinantes”.

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 loura”:

... não tornei a ler, nem sequer avistar, essa ‘Rapariga loura’, 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. (QUEIRÓS apud PISSARA, 1961).

Entre as décadas de 80 e 90, outro conto foi produzido, porém, não foi conhecido dos leitores: “A catástrofe”. O manuscrito autógrafo, composto por dezessete folhas e com poucas emendas, encontra-se na Biblioteca Nacional de Lisboa. Narra-se a pós-ocupação de um país por uma potência estrangeira, que não é nomeada, a não ser como “o inimigo” (MÓNICA, 2001, p. 320).

O interesse pelas matérias hagiológicas convive, cronologicamente, com o tom satírico d’As *Farpas*. Assim como Flaubert – que publicara “La légende de Saint Julien hospitalier” em 1875 –, Eça produz três contos sobre santos: “São Cristovão”, “São Frei Gil” e “Santo Onofre”.

É em 1880, na *Gazeta de Notícias*, que “No moinho” surge para os leitores; e sobre o fato não há registros da sua repercussão ou acontecimentos no momento da publicação. No mesmo ano saíram ainda “Um poeta lírico” e “Civilização”, pelo mesmo periódico.

Cabe dizer que os contos, nos últimos anos, têm recebido uma atenção maior por parte das editoras brasileiras e portuguesas. Em outras línguas, registra-se a publicação de “Rarezas de una muchacha rubia”⁸, “Singularités d’une jeune fille blonde”⁹ e “Une singulière jeune fille blonde”¹⁰.

Ainda que Eça não tenha dado grande importância a esse tipo de narrativa, escrevendo, como afirma Álvaro Lins (1959, p. 45), para colaboração remunerada ou de amizade, ele foi criador de vários contos, que o acompanham durante a sua evolução literária – e eles mesmos sendo exemplos dessas fases. E, neles, estão contidas páginas exponenciais da criação literária.

⁸ QUEIRÓS, Eça de. *Rarezas de uma muchacha rubia*. Madrid: Aguilar, 1988.

⁹ QUEIRÓS, Eça de. *Singularités d’une jeune fille blonde*. Paris: L’age d’homme, 1983.

¹⁰ QUEIRÓS, Eça de. *Une singulière jeune fille blonde*. Paris: Gallimard, 1997.

1.3 Para a análise do *corpus*

Para que se obtenham os resultados propostos por este estudo, é preciso partir de pressupostos que sejam balizadores da forma “conto”. A intenção, portanto, não é a de inventariar os estudos críticos realizados a respeito do conto, mas a de apontar aquele que conduz a análise dos títulos que compõem o *corpus* deste trabalho.

Edgar Allan Poe parece partilhar da mesma opinião de Eça quando tenta teorizar essa modalidade. O escritor português afirma na carta LXXXVII, a Luís de Magalhães, que “um conto passa depressa e é uma vez só, num só número” (PISSARA, 1961, p. 88). A idéia de singularidade, unicidade, pretendida por Poe se faz presente. Esse princípio basilar do gênero seria a causa do efeito operado no leitor, que está submetido, durante o tempo da leitura, ao domínio da narrativa. Todos esses elementos associados conduzem à intensidade, da qual depende a eficácia do conto. Em outras palavras, a história breve, lida de um só fôlego, deve ser arquitetada de modo tal que desde o seu início “tudo” colabore para que o efeito obtenha sucesso, por meio de um acontecimento.

Decorrência desse produto é a sobriedade, o critério de economia que o escritor apresenta. Na perspectiva de Poe, não há necessidade de orbitais em torno do núcleo narrativo, a não ser que eles sejam uma contribuição narrativa, um fio condutor que culmina no acontecimento.

Júlio Cortázar (1974, p. 50) afirma que:

ninguém pode pretender que só devam escrever contos após serem conhecidas suas leis. Em primeiro lugar, não há tais leis: no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão uma estrutura tão pouco classificável (...).

De acordo com o escritor e ensaísta argentino, o efeito depreendido do conto é semelhante ao da fotografia. Ela é limitada, seu ângulo é escolhido e a imagem deve ser de tal modo apresentada que atue no outro, de forma eficaz, atingindo “camadas” que vão além do aspecto sensorial. Assim é o conto. O seu momento é breve, e, portanto, o “impacto” que causa no leitor deve ser construído desde os seus primeiros momentos. É a **tensão** que, paulatinamente, se estabelece na

narrativa e a sustenta até o seu final; é ela que o envolve e a mantém na memória dele, que pode se tornar coletiva.

E, para se tornar coletiva, é necessário que o conto seja introjetado, absorvido naturalmente pelo leitor. Não se pode tratar, portanto, de algo que seja particular, individual. A singularidade deve residir em cada um, mas a abrangência é universal. Esse princípio norteia o sucesso ou o fracasso do conto, caso ele não se cumpra. Desvinculado do seu criador, ele parte para a recepção, que pode ser acolhedora – e assim instalar-se (ou não) e, nesse caso, tornar-se apenas um exemplar esquecido.

Os elementos “constantes”, como aponta Cortázar (1974, p. 157), residem na idéia, novamente, de unicidade. Baseado nesse ponto é que são feitas as investigações em torno dos contos eleitos neste estudo.

Capítulo 2

A estética realista: um outro olhar (síntese e aspectos fundamentais)

É na França do século XIX que a semente de uma ruptura com o *status quo* começa a germinar; toma força e vem à tona para ser irradiada em outros países europeus. De acordo com Tringali (1994, p. 67), o movimento teve início com a exposição de Gustave Coubert, que afirmara: “Eu não posso pintar um anjo, porque eu não vi nenhum” – o verbo “ver” teria um peso fundamental para a estética que nascia. É lançada, também, uma série de artigos, reunidos sob o título *Le Réalisme*, de Champfleury, e um jornal de mesmo nome por Duranty.

Vive-se um momento histórico delicado. A Europa conhece, de forma bastante acentuada, a miséria que se desdobra na prostituição e na mendicância. A Revolução Industrial instaura dois pólos adversos e tensionais: o trabalhador e o patrão. A desigualdade social é gritante, e evidente. Segundo a visão realista, a estética que vigora nesse momento torna-se obsoleta, em nada compatível com a situação vigente, afinal, a bandeira romântica é a fantasia, o sonho, a não-realidade.

As investigações científicas, que são intensas e intensamente esperadas, convivem com esse período. Darwin, Michelet, Hegel, Strauss, Renan, Proudhon, Taine são nomes que despontam e contribuem para a formação de uma nova visão de mundo.

Com Coubert e sua pintura tem início o cânone realista, que estender-se-á para a arte literária: o que se vê é aquilo que deve ser apresentado. Fazendo-se a somatória das contribuições científicas e intelectuais, a proposta de literatura – inédita, em termos – encontra seus contornos. O sentimento (emoção, por exemplo), o egocentrismo, o culto pelo eu, a teologia, ficam para o segundo plano. Entram em cena a razão, da qual decorrem a objetividade, e a racionalidade que filtram e condicionam a criação artística. O conceito de belo é representado pela verdade, agradável ou não, intermediada, no caso da literatura, pela palavra:

Il définit ainsi la représentation littéraire comme l'imitation de ces objets de référence, mais surtout comme la concordance, supposée constante et assurée, entre le mot et l'object. (DICTIONNAIRE des littératures, 1998, p. 1301).

O Realismo chega a momentos radicais, buscando encontrar a verdade incontestável, absoluta, por meio da ciência. Assim, na tentativa de encontrar respostas a todas as questões – sobretudo para as comportamentais – o Naturalismo se consolida no mesmo período.

De acordo com seus princípios, o sujeito atuante na história é fruto da influência do meio, do momento e da raça. Essa idéia é transportada para o romance, espaço em que se apresenta uma tese científica. Para o seu desenvolvimento e comprovação, não há acanhamento em trazer à luz cenas em que se evidenciem as pústulas sociais, sempre de um ângulo científico. Embora exista a dificuldade em limitar a extensão do Realismo e do Naturalismo, até por possuírem vários pontos de contato, um ponto de apoio para que ocorra a distinção entre eles é considerar que

... enquanto o Naturalismo implica uma posição combativa, de análise dos problemas que a decadência social evidenciava, o Realismo apenas “fotografa” com certa isenção a realidade circundante, sem ir mais longe na pesquisa. (...) O romance realista encara a podridão social usando luvas de pelica; o naturalista, controlando a sua sensibilidade, ou acomodando-a à ciência, põe luvas de borracha e não hesita. (MOISÉS, 1973, p. 701)

2.1 O Realismo em Portugal

Portugal estava estagnado no século XIX. Eça de Queirós, num dos seus primeiros textos publicados e reunidos nas *Prosas bárbaras* (PISSARA, 1961, p. 624-630), assim via Lisboa:

(com) meiguices primitivas de luz e de frescura; que nem cria nem vicia: vai. Possui um frio senso prático, a preocupação exclusiva do útil, uma seriedade enfática, e a adoração burguesa e serena da moeda.

Diante de um cenário aparentemente ativo, mas essencialmente adormecido, os ares realistas vindos da França são bem recebidos. Agruparam-se jovens que, desde 1861, davam sinais nos meios universitários da sua inconformidade com os valores cultivados pela sociedade. Um exemplo dessa “rebeldia” ocorreu em 1862, quando o príncipe Alberto visitou a Universidade de Coimbra. Antero de Quental é escolhido para proferir um discurso em nome dos estudantes, mas esse prefere elogiar Garibaldi (MÓNICA, 2001, p. 29). Nesse mesmo ano, quando ocorre a

premiação aos estudantes, esses dão as costas ao reitor e abandonam a Sala dos Capelos, local reservado às grandes cerimônias.

Esses traços culminam no primeiro manifesto contra o romantismo vigente: a Questão Coimbrã. Apesar de parecer simples o fato desencadeador, na verdade ele é apenas o cume do “iceberg” existente. Dois blocos se distinguem no meio intelectual: um, que se formava em torno de Feliciano Castilho (após a morte de Garrett e a retirada de Alexandre Herculano para o Vale dos Lobos) e que advogam a favor – e pelo – Romantismo. O segundo é justamente oponente ao primeiro. Liderados por Antero de Quental, o “príncipe da mocidade”, os jovens de Coimbra – que constituem a “Geração de 70” – se opõem de forma determinada à Escola de Lisboa. A discussão se solidifica e ganha notoriedade quando Pinheiro Chagas publica *Poema da mocidade*, uma lírica ultra-romântica, cujo posfácio é redigido por Castilho e destinada ao editor António Maria Pereira. Nele, o autor elogia a obra, e se refere às produções de Antero de Quental e Teófilo Braga, já conhecidos no mundo das letras, negando-lhes possuírem “bom senso e bom gosto”. A defesa e o contra-ataque logo são articulados, num artigo de mesmo título e de muitas ironias. Nesse período, circulam diversos panfletos, envolvendo partidários de ambos os lados. É curioso – se não for interessante – o caso de Ramalho Ortigão que, se num primeiro momento “alia-se” ao grupo de Castilho (chega até mesmo a duelar com Antero), mais tarde integra-se ao grupo de Coimbra, tornando-se companheiro de Eça de Queirós. Este não participou do movimento, embora soubesse dele (REIS, 1999, p. 32).

A Questão Coimbrã trouxe à tona a polaridade como produto do momento histórico pelo qual passava a sociedade portuguesa. Os jovens de Coimbra representam a ruptura com o passado, em vários setores, enquanto que os românticos, o próprio passado. Em outras palavras, a tradição. Circulava na Europa, nesse período, o espírito crítico renovador de Victor Hugo, Michelet, Renan e Proudhon, opositores do regime ditatorial de Napoleão III (MATOS, 1988, p. 801). Insuflados pelo espírito de inovação, o grupo de Coimbra se torna combativo, natureza essa que vai extrapolar os limites da Universidade na qual estava inserido. Se, inicialmente, a inquietação é manifestada em relação ao Reitor Basílio de Sousa

Pinto, pouco depois ela se estende e alavanca mobilizações importantes, como a referida Questão Coimbrã.

Embora ela tenha se desenvolvido em torno da desavença entre os estudantes de Coimbra e o grupo formado em torno de Castilho, como apontado anteriormente, a mudança pretendida vai além: “Não era o romantismo, ou ultra-romantismo de Castilho e dos seus apaniguados que se punha verdadeiramente em causa (...). Tratava o fundamento da polémica, sobretudo, da consciência social e crítica dos artistas, da sua independência espiritual.” (MATOS, 1988, p. 801).

A chamada Geração de 70 tem a intenção não apenas de revolucionar a ficção plasmada no romance, mas a de causar uma transformação na mentalidade da sociedade portuguesa. Como afirma Álvaro Manuel Machado (1998, p. 15-16):

(...) o certo é que a chamada Geração de 70 representa, em Portugal, uma profunda revolução cultural. Até então, tinham-se criado hábitos de um romantismo demasiadamente limitado aos problemas (e também às obsessões) nacionais. Se, apesar das suas limitações, que são justamente as que se ligam a um certo nacionalismo cultural excessivo, o nosso primeiro romantismo, o da Geração de 1830, trouxe com Garrett e Herculano qualquer coisa de novo e de perdurável, a verdade é que, por meados do século XIX, o que restava desse romantismo pouco era.

Ainda segundo Machado (1998, p. 15-16), o que vigora no período “pós Garrett e Herculano” (historicamente, corresponde à Regeneração) é uma acomodação dos escritores ao sentimentalismo bucólico ou fatalista. Diante da situação política e social portuguesa e das novas propostas de visão de mundo irradiadas, os estudantes estavam dispostos a realizar uma revolução cultural em seu país.

Causa maior impacto a eclosão das Conferências do Cassino Lisbonense, “patrocinada”, também, pela Geração de 70 e preparada nas discussões que esse mesmo grupo realizava num “Cenáculo” (daí serem conhecidos também por esse nome), com sede na casa de um deles. Planejava-se reformar a sociedade portuguesa. O ano era 1871, ano da Comuna de Paris. Eram claros os objetivos, apresentados no programa, cuja propaganda é divulgada na *Revolução de Setembro*, onde trabalhava o irmão de Eça, Alberto de Queirós (MÓNICA, 2001, p. 110):

Ninguém desconhece que se está dando em volta de nós uma transformação política, e todos pressentem que se agita, mais forte que nunca, a questão de saber como deve regenerar-se a organização social.

E mais adiante:

Não pode viver e desenvolver-se um povo, isolado das grandes preocupações intelectuais do seu tempo; o que todos os dias a humanidade vai trabalhando, deve também ser o assunto das nossas constantes meditações.

Entre os doze assinantes do programa, datado de 16 de maio de 1871, estão Antero de Quental, Eça de Queirós, Jaime Batalha Reis, Oliveira Martins, Teófilo Braga.

Diante da clara postura de questionar a realidade, as autoridades dão importância considerável ao evento. Cabe a Antero de Quental a abertura das Conferências, com “O espírito das conferências”, em que apresenta e desenvolve as intenções dos organizadores. Além dessa, Antero profere a segunda conferência denominada “Causas da decadência dos povos peninsulares”, que causa significativas repercussões. Nela, apontam-se três causas: o catolicismo, a monarquia absoluta e as conquistas ultramarinas. Naquele momento, Portugal convive com as seqüelas desses fatores – e o conferencista sugere “antídotos” para corrigir esses problemas. Essas “soluções” vêm ao encontro das propostas do grupo que promove as Conferências: não mais ignorar a realidade que vigora na sociedade portuguesa.

A terceira conferência, “Literatura portuguesa”, é apresentada por Augusto Soromenho. Essa destoa do comportamento daquelas que já haviam sido realizadas. A linha de pensamento é a de propor Chateaubriand como modelo salvador da literatura portuguesa.

“A nova literatura – o Realismo como nova expressão de arte” é o título da quarta conferência, a cargo de Eça de Queirós (aliás, os estudiosos se dividem quanto à colocação do adjetivo no primeiro sintagma. Adota-se, aqui, a apresentação de Beatriz Berrini (2000)). Durante duas horas, o público ouve atentamente. Trata-se da conferência mais expressiva dos ideais do Cenáculo em relação às artes, em especial à literatura.

Vale observar com Berrini (2000, p. 22) que o texto, proferido a 12 de junho de 1871, não chegou aos dias atuais. Preservaram-se artigos publicados em jornais da época que comentavam a conferência. Tradicionalmente elege-se o de Alberto de Queirós, por parecer o mais completo, publicado um dia após a fala de Eça. É notável a clareza como expõe os princípios que devem nortear a arte:

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 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. (...) É a arte vivendo sobretudo das idéias, quando até aqui tinha vivido quase exclusivamente dos sentimentos. Dirige-se especialmente à razão, e não à sensibilidade como entre os antigos. (BERRINI, 2000, p. 26).

A partir do discurso queirosiano, ocorrem muitas manifestações a favor ou contra. Vários comentários sem assinatura surgem nos jornais, avaliando a postura que se propõe à literatura: algo denunciador, questionador, que levasse à reflexão sobre os costumes, e não mais o que era praticado até então. Pinheiro Chagas, atingido pela apresentação, dá o seu parecer, no *Diário de Notícias*, em 19 de junho daquele ano.

Para além do campo do vosso microscópio há um mundo que as lentes não alcançam, o mundo moral, o mundo das paixões e dos afetos. (...) não tendes nem o sentimento delicado, nem a indignação da alma nobre, e possuíis apenas a impassibilidade estulta do frio observador. (BERRINI, 2000, p. 37 e 38).

E defende-se:

(...) Por isso vós, que não sabeis comover, porque não encontrais a corda que vibra, quando a ferem, em todos os corações, vos fatigais em descrever com uma minuciosidade pueril os mais leves cenários do drama que procurais traçar, e insistir nas cadeiras e nos vestidos e nos cenários. (BERRINI, 2000, p. 38).

Como se vê, a conferência tem grande repercussão. Se isso aconteceu – e há provas documentais à disposição – é porque ela realizou-se de forma competente, de eloquência eficaz.

Ainda acontece a quinta e última conferência, por Adolfo Coelho. Há o anúncio da sexta, “Os historiadores críticos de Jesus”, e outras mais eram previstas. Porém, por ordem do ministro do reino, Antônio José de Ávila, o Cassino foi interditado e as conferências canceladas, não sem o protesto dos seus participantes, sem, contudo, nada, efetivamente, adiantar.

As Conferências do Cassino Lisbonense possuem uma dimensão que extrapola os limites de nova proposta estética. Elas se inserem numa mundividência em que se analisam as injustiças e não se conformam com elas: “... tendo a arte uma influência poderosa sobre os costumes e sobre a moral, devia contribuir o mais

possível para realizar a justiça, única base que devem ter as relações sociais.” (BERRINI, 2000, p. 22).

Dias melhores, apoiados no desenvolvimento das ciências, e na mudança de pensamentos, é a certeza que se tem nesse momento. É necessário revolucionar. E a Geração de 70 cumpre seu papel. Na opinião de Paulo Franchetti (1997, p. 147): “... é apenas com a Geração de 70 que se vai realmente alterar, em ampla escala, a forma de pensar a vida da nação e o sentido da sua existência.”

Para além desse argumento, há outro que, certamente, merece registro: a aparição pública daquele que seria um escritor significativo da escola realista e da língua portuguesa.

Capítulo 3

A figura de Eça de Queirós

José Maria Eça de Queirós apresenta-se, oficial e publicamente, como um militante intelectual nas Conferências do Cassino Lisbonense. Mais do que um elemento anunciador, foi um cultivador da “nova literatura”. Antes, porém, da produção dos títulos que a veicularam e pelos quais o escritor se tornou conhecido, dedicou-se à atividade jornalística, ora atuando como crítico, ora como escritor de folhetins.

Em 1866, é publicado seu primeiro folhetim na *Gazeta de Portugal*, que causa estranheza pelo tom que possui (referências a Baudelaire, Nerval). Formado em Direito, não exerce a profissão, mesmo quando recém-saído da Universidade. Permanece ligado ao jornal até dezembro do mesmo ano. Durante esse período, produz contos para serem publicados semanalmente no periódico, a saber: “A ladainha da dor”, “Entre a neve”, “Os mortos”, “A Península”, “Misticismo humorístico”. Em todos eles, observa-se o intuito de sacralizar a natureza. Para Jacinto do Prado Coelho (apud MATOS, 1988, p. 760), “o facto de se tratar mais de um exercício literário da juventude que de um produto de íntima necessidade de expressão, não lhes tira lugar destacado na história da literatura portuguesa”. As “notas marginais” foram reunidas por Batalha Reis – que conhece nessa época e será seu grande amigo - sob o título de *Prosas bárbaras*.

Por intermédio de seu pai, Eça dirige um jornal de oposição, o *Distrito de Évora*, numa cidade do interior de mesmo nome. Atua, também, como único redator, e o divide em seções, podendo, desta maneira, expressar opiniões sobre diversos assuntos. Chega a publicar um conto, assinado por A. G. M. (na verdade, Eça de Queirós), intitulado “O réu Tadeu”, que não é inteiramente apresentado, pois em agosto de 1867 Eça deixa o jornal e a cidade.

No retorno a Lisboa, passa a se reencontrar com os amigos. Em 1869, a convite de Luís de Resende, partem para a inauguração do Canal de Suez. Conhecem o Egito, cujas impressões são publicadas no *Diário de Notícias*. Em edição póstuma publicada pelo filho do romancista, o autor mostra ter adquirido

matéria-prima suficiente para produzir *O Egito* (título que, conforme estudos da Biblioteca Nacional, foi criado postumamente).

A sua estréia como ficcionista se dá com *O mistério da estrada de Sintra*, produzido em parceria com Ramalho Ortigão em 1870, por meio de folhetins, apresentados pelo *Diário de Notícias* (no mesmo ano, ocorre a publicação em volume), cujo diretor é Eduardo Coelho. São assinados apenas por iniciais, o que colabora para a construção do clima policial que se instala na literatura portuguesa. O sucesso é imediato: a história perdura por trinta e um números.

Nesse momento, a vida de Eça precisa tomar rumos. Esse fato tem relações com sua produção literária.

Após ter recebido a herança da avó, e de também ter tentado, sem sucesso, a magistratura, conclui que Portugal não lhe agradava. Bem recebe o anúncio de um concurso para cônsul, que tinha, como pré-requisito, seis meses de experiência na função pública (MÓNICA, 2001, p. 86). Resolve o problema quando consegue ser nomeado administrador de conselho de Leiria, lugar que o desgosta, e de onde será exonerado em junho de 1871. É nesse ambiente que é situado *O crime do Padre Amaro*.

Com Ramalho Ortigão publica também *As Farpas* (iniciadas em 1871), fascículos mensais que têm como subtítulo “Crônica mensal da política, das letras e dos costumes”. A partir dele, é fácil presumir a natureza dos artigos ali contidos que, aliás, são divididos por assuntos: a vida provincial, as epístolas, os indivíduos, o parlamentarismo, a religião e a arte, a sociedade, a capital, os nossos filhos, o movimento literário e artístico, aspectos vários da sociedade, da política e da administração (COELHO, 1973, p. 327). Em 1872, com a nomeação para ser cônsul em Havana, lugar ao qual nunca se adaptou – tratava-se de “uma terra estúpida para onde vim, embrulhado num decreto, impelido por um tratado” (QUEIRÓS apud MÓNICA, 2001, p. 130) –, Eça despede-se da publicação, que continuaria administrada por Ramalho Ortigão até 1882, sendo lançadas sob o título *Uma campanha alegre* em 1890, contendo apenas os textos queirosianos. Numa carta datada de 25 de fevereiro de 1878 a Joaquim Araújo, responsável pela revista *Renascença* (editada no Porto), assim opina sobre o efeito que elas provocam em Ortigão: “Têm-lhe dado a disciplina de raciocínio, e observação, a exclusiva fé na

ciência, a crítica, uma bela elevação moral, uma forma magistral.” (BERRINI, 2000, p. 222).

Acrescentam-se a essas publicações, cartas que envia a jornais portugueses e brasileiros a respeito da vida política mundial (reunidas nas *Cartas de Inglaterra* e *Cartas de Londres*) e bilhetes de um observador do mundo (*Bilhetes de Paris*, *Cartas familiares* e *Ecos de Paris*). O que o aproxima definitivamente do público e o perpetua são seus romances *O crime do Padre Amaro* (considerado, tradicionalmente, como o primeiro romance realista português), *O primo Basílio* e *Os Maias*.

3.1 O cuidado das edições críticas

Por ter suas criações amplamente publicadas, a produção queirosiana 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.

A título de curiosidade – ou se, porventura, for um dado a ser considerado em estudo oportuno –, 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 de Queirós, 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.” (REIS, 1999, p. 189).

Muitos dos seus escritos se perdem, pois o navio St. André que transporta os móveis e arquivos da família naufraga em 24 de janeiro de 1901, levando, com ele, os pertences que estavam em Neuilly, França. O que resta fica com a família, que se

mantém bastante reservada. João Gaspar Simões, um dos primeiros estudiosos do autor, tem essa idéia atestada por uma carta do filho António:

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).

Na atualidade cabe à Biblioteca Nacional de Lisboa guardar (e analisar cientificamente) esse material. A primeira intenção é a de preparar a edição crítica dos textos queirosianos, isto é, restituir a autenticidade possível – ou aquilo que seria a vontade final do seu criador.

Para a realização dessa empreitada, o espólio de Eça de Queirós, constituído por um conjunto de manuscritos de extensão e natureza muito desiguais, está dividido em três grupos (REIS, 1999, p. 176):

1. Cartas privadas de Eça de Queirós, sobretudo endereçadas à sua mulher, antes conhecidas apenas parcialmente por meio de fragmentos fornecidos pela filha do escritor;
2. Manuscritos já publicados, de fundamental importância para corrigir as edições póstumas. *A Capital*, publicado em 1992, é o primeiro resultado dessa possibilidade.
3. Manuscritos recentemente publicados (como as edições da professora Beatriz Berrini, editora Aguilar) constituídos por materiais de trabalho de Eça, que servem às análises crítica, histórico-literárias do escritor.

Desses três grupos, o último grupo interessa diretamente ao preparo das edições críticas, pois podem, tanto quanto possível, apontar a evolução literária queirosiana. Contribuição considerável é, também, a análise do processo criativo do escritor, já que nesse material há detalhes que são pertinentes ao estudo da reconstrução daquilo que seria a sua vontade original.

Fato notório na observação desse processo, de acordo com os pesquisadores envolvidos no estudo do espólio, é a amplitude da dimensão do texto, que acontece em muitos casos. Primeiramente, o texto é compacto, circunstancial, para depois potencializar-se e alcançar outros limites. Exemplo tradicional é o conto “Civilização”, que evolui para o romance *A cidade e as serras* (obra semipóstuma). Mas há outros

casos, registrados até o momento: *O mistério da estrada de Sintra*, *O crime do Padre Amaro*, *O primo Basílio*, *O mandarim*, *A correspondência de Fradique Mendes*, *A ilustre casa de Ramires* e *A cidade e as serras*.

Essa observação já havia sido posta em evidência quando Helena Cidade Moura (In: REIS, 1999, p. 178) analisou os manuscritos. Na ocasião, cotejando os manuscritos às edições publicadas, apontou a ocorrência de montagens de fragmentos, títulos criados à vontade do editor/organizador, e, por vezes, supressão de cenas.

É Jaime Batalha Reis quem primeiro atenta para o trabalho científico que a produção queirosiana – assim como qualquer texto literário – merece. Em carta a Luís de Magalhães, datada de 18 de agosto de 1903, salienta que lera a *Gazeta de Portugal*, e que na organização apresentada da produção e da edição dos textos queirosianos não se confirmam os textos publicados em um e outro local.

O problema levantado por Batalha Reis indica o caminho da necessidade das edições críticas, segundo critérios de caráter científico. Essa linha de pesquisa pertence à Genética Textual, que “se atribui a finalidade de colocar em ordem e tornar ‘legível’ o material manuscrito” (BERGEZ et al, 1997, p. 20). Há quatro grandes operações:

1. Estabelecimento da documentação

Faz-se necessário reunir os diversos manuscritos do autor, sejam eles autógrafos ou não. Se eles forem dispersos, é preciso pesquisa e negociação para coletá-las. De posse desses documentos e uma vez que o estudioso o considere material satisfatório, deve-se passar para a verificação da autenticidade dos textos e da datação. Esses dois processos são responsáveis pela identificação da autoria dos textos, da época em que foram produzidos (se se tratam de esboços ou de produções diferentes) e possíveis intervenções, de amigos, parentes, editores, e responsáveis por organizações. Para a análise do espólio queirosiano, essa etapa é amplamente desenvolvida, sobretudo para as obras póstumas (publicadas após a morte do autor), semipóstumas (textos que o autor deixou em estado adiantado de preparação para a tipografia, mas cuja publicação não assistiu) e textos dispersos, em que se incluem os contos, objetos de estudo deste trabalho. Conforme em

momento anterior apontado, a produção literária do escritor português é vítima de deturpações freqüentes.

Porém, a primeira parte dessa fase não apresenta dificuldades, embora Eça de Queirós tenha sido um “homem do mundo”, vivendo em lugares a que a sua profissão e os seus interesses o levaram. Com o espólio depositado dessas obras consideradas mais críticas (ainda que boa parte dos papéis que registram sua atividade no campo da literatura ou do jornalismo tenham sido perdidos com o naufrágio do navio), o trabalho científico de reunião é facilitado. Cabe dizer que a partir do ano 2000, a editora Nova Aguilar publica, sob a coordenação de Beatriz Berrini, a obra completa do escritor português, em que se incluem vários inéditos, principalmente no que concerne à sua correspondência.

2. Especificação das peças

Uma vez coletados e reunidos os textos, passa-se a classificá-los de acordo com a sua natureza (romances, ensaios, crônicas, etc.). Os rascunhos merecem cuidado à parte, pois podem ser elementos concretos da gênese. Identifica-se o rascunho pelo seu parentesco com o texto definitivo publicado.

3. Classificação genética

Após agrupados os rascunhos, começa a sua classificação genética, isto é, as “diferentes versões da mesma página serão analisadas e comparadas” (BERGEZ et al, 1997, p. 22), a fim de que se perceba a ordem cronológica da produção e, assim, se conheça a evolução do processo criativo.

4. Decifração e transcrição

Desenvolvidos paralelamente às atividades de análise, esses dois processos são basilares para o estabelecimento de edições críticas. O primeiro se refere à comparação de fólhos que sofrem a ação do tempo e apresentam dificuldades de leitura, por exemplo. De forma técnica, por meio do cotejamento entre um espólio e outro, é possível recuperar palavras rasuradas ou de dimensões pequenas, quando, num momento primeiro, elas ainda não tinham sido rejeitadas.

Por vezes, esses métodos não abraçam a totalidade dos casos existentes. Utilizam-se, então, outras técnicas de caráter mais “exato”, como a codicologia, que trata do tipo de tinta, papel, filigranas utilizados. Assim, torna-se viável datar cronologicamente determinados textos, dependendo do material em que foi

produzido. Há, também, a análise ótica, que permite identificar a escrita do autor e suas variantes, sendo possível atestar ou não a autenticidade do texto.

Completado todo o processo de exame e estabelecimento do cânone, a edição crítica, de acordo com aqueles que a coordenam, deve assim se estabelecer (REIS, 1999, p. 192-193):

1. Obras de ficção, setor que abrange dezesseis títulos, divididos em dois outros grupos: os de obra não-póstumas (comportando sete títulos: *O mistério da estrada de Sintra*, *O crime do Padre Amaro*, *O primo Basílio*, *O mandarim*, *A relíquia*, *Os Maias*, *Uma campanha alegre*) e os de obras póstumas (*Últimas páginas*, *A capital*, *O conde de Abranhos*, *Alves e Cia*, *O Egípto*, *A tragédia da rua das flores*) e semipóstumas (*A correspondência de Fradique Mendes*, *A ilustre casa de Ramires* e *A cidade e as serras*).
2. Crônicas e textos de imprensa, que serão reorganizados e apresentados de forma diferente do que se conhece, quando se seguiu os padrões de Luís de Magalhães.
3. Epistolografia, que agrupa dois blocos da correspondência de Eça: as doutrinárias, em que expõe a sua visão de mundo sobre temas intrigantes e/ou polêmicos, e as cartas particulares.
4. Narrativas de viagens, materiais recolhidos em um único volume que dizem respeito à viagem de Eça ao Oriente.
5. Traduções, que incluem *Philidor* e *As minas de Salomão*.

A análise do Espólio queirosiano pela cientificidade que sua produção certamente requer, segue em estudo obedecendo critérios científicos. O trabalho possui dupla responsabilidade: resgatar aquilo que o criador quis deixar para o mundo e transmitir aos leitores de todos os tempos essa herança cultural veiculada em língua portuguesa.

3.2 Evolução intelectual

Sistematizadamente, a tradição dos estudos queirosianos classifica a atividade da escrita em três estágios distintos de acordo com Saraiva e Lopes (1969, p. 897).

Prosas bárbaras (coletânea de folhetins publicados na *Gazeta de Portugal* em 1866-1867) é a melhor representação do primeiro momento. Tendências de Vitor Hugo, Baudelaire, Nerval e Heine são notáveis. As imagens criadas revelam

um Universo povoado de almas; cada ramo, onda ou aragem fremente de sensibilidade, e apenas o homem representa uma mancha desarmônica e dolorosa, que só se desvanece com o regresso pacificante, pela morte, ao inconsciente primordial. (SARAIVA ; LOPES, 1969, p. 899).

Nesse período, a fantasia, a imaginação, por vezes impregnada de melancolia, comportamentos tão próprios do Romantismo, fazem parte de seus textos. Berrini (2000, p. 275) aponta a convivência de dois estilos em muito diferentes. Se um aproximava-o da escola romântica, o outro, da observação da realidade. A leitura paralela de dois excertos nos quais ocorrem descrições evidencia esse processo (QUEIRÓS apud BERRINI, 2000, p. 275-276):

A manhã vinha escura, lenta e lacrimosa, como uma viúva à hora dos enterros: e à pouca luz ténue, os pedaços de gelo, perdurados dos cardos e das urzes, tinham o aspecto de farrapos de mortaldas: sobre as árvores imóveis, os pássaros quietos e mudos, eriçavam as plumagens aos ventos cortantes.¹¹

e

Duzentos anos depois, estes homens que tinham ido, solitários, num barco apodrecido das maresias, derramaram uma esquadra épica pelo Mediterrâneo, pelo Pacífico, pelo mar das Índias, pelo Atlântico, pelos mares do Norte.¹²

Embora o seu olhar observador e crítico já despontasse, Eça está distante daquilo que seria a sua melhor expressão – a estética realista. No início das suas atividades textuais ele respira os ares que viria a combater.

A transposição para a segunda fase é gradual. No *Egito* (edição póstuma, conforme indicado anteriormente), observa-se um estilo mais filiado ao que apresentava os 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.

¹¹ *Gazeta de Portugal*, Lisboa, 13 nov. 1866.

¹² *Gazeta de Portugal*, Lisboa, 2 dez. 1866.

É justamente na segunda fase que se observa a precisão da escrita do escritor, que o consagra. 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. Seja nos romances ou periódicos, o escritor vai construindo o panorama do século XIX português, compondo uma “revista” que pormenoriza o ângulo para favorecer o detalhe, peça de extrema importância para a completude do quadro.

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” (QUEIRÓS apud BERRINI, 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 embarcadão, 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 saudosos emigrante passava logo a ser brasileiro, o bruto, o reles, o alvar. (QUEIRÓS apud BERRINI, 2000, p. 52).

Nesse prefácio, evidencia-se a visão da estética que se plasma 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” (BERRINI, 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! (BERRINI, 2000, p. 55).

Destoa-se desse prefácio o de *Aquarelas*, datado de 1888, de João Diniz. O Romantismo não é alvo de críticas incisivas, mas, ao contrário, é fonte de elogios:

Quando Lamartine vogava no Lago com Elvira, à claridade da lua – deixava transbordar o êxtase que o sufocava no murmúrio mais natural e mais cândido: 'Como és bela! como a noite é serena! Como o lago é azul!' Quando, por seu turno, Mallarmé ou Verlaine vão ao lago com Elvira, experimentam decerto a mesma emoção, porque têm a mesma mocidade e Elvira a mesma beleza. Nem por todos os tesouros de Salomão traduziram essa emoção nas formas claras e largas de Lamartine. Isso seria antiquado, retórico e banal. O seu gosto apurado, afinado, ávido – de modernismo e de originalismo, leva-os a cantar o lago de Elvira, requintando tão sutilmente a expressão do seu sentimento, entrelaçando-a em tantos labores e floreios, que o sentimento, já de si depurado e adelgaçado, inteiramente desaparece sob este luxo plástico que o afoga. (QUEIRÓS apud BERRINI, 2000, p. 77).

A “apreciação” tecida não é comum nos textos até então conhecidos: menos combativo e incisivo em relação ao Romantismo, Eça se aproxima da fase dos “vencidos da vida”.

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.

Nos contos eleitos para esse estudo, e diante da breve exposição das transformações da atividade literária queirosiana, é possível enquadrá-los nessa “evolução”. Após a leitura deles, é fácil perceber que ambos pertencem ao segundo momento: tratam de personagens cuja formação é deteriorada, nos meios familiar e educacional, o que leva ao desencadeamento de ações que culminam na transformação negativa dos seres ou na desgraça final. Em momento oportuno,

esses exames serão realizados de forma vertical, e verificar-se-á como eles se vinculam à escola realista.

3.3 Eça e Machado

Necessariamente, a polêmica entre os dois escritores não interessa ao estudo que se propõe. De qualquer forma, o confronto verbal entre os dois autores exponenciais da língua portuguesa pode levantar alguns questionamentos que ratifiquem os princípios queirosianos.

Como é sabido, Machado publica em abril de 1878, n'*O Cruzeiro*, um artigo assinado por “Eleazar”. Na verdade, o texto se divide em duas partes, publicadas em momentos diversos: a primeira em 16 de abril e a segunda em 30 de abril. Trata-se de uma “apreciação” d'*O primo Basílio*, que tem duas edições esgotadas no mesmo ano de seu lançamento em 1878 (para Machado, esse fato devia-se ao gosto do público, que não era muito apurado), e que desperta o interesse por *O crime do Padre Amaro*, já publicado em 1876 e alterado para novas vendagens em 1880.

Machado de Assis engrossa a crítica negativa a respeito d'*O primo Basílio*, embora o público tenha se entusiasmado com a leitura. Aqueles que criticam a obra naquele momento resumem-na em dois adjetivos: realista e imoral. Tal é a forma como se cristaliza essa caracterização que o diretor do periódico no qual Machado manifestara sua opinião proclama quando julga um poema ser realista “sórdido como uma página de Eça de Queirós”.

A primeira parte do comentário começa por um elogio:

Foi a estréia no romance, e tão ruidosa estréia, que a crítica e o público, de mãos dadas, puseram desde logo o nome do autor na primeira galeria dos contemporâneos. Estava obrigado a prosseguir na carreira encetada; digamos melhor, a colher a palma do triunfo. Que é completo e incontestável. (MACHADO de ASSIS apud MÓNICA, 2001, p. 183).

No entanto, ao prosseguir sua análise, o escritor brasileiro aponta os defeitos do romance, sobretudo por se filiar ao “realismo propagado pelo autor do *Assomoir*.” Para ele,

O próprio *O crime do Padre Amaro* é imitação do romance de Zola, *La faute de l'Abbée Mouret*. Situação análoga, iguais tendências; diferença do meio; diferença do desenlace; idêntico estilo; algumas reminiscências; enfim, o mesmo título. (MACHADO de ASSIS apud MÓNICA, 2001, p. 183).

Zola não é um escritor que Machado aprova. O naturalismo é uma realização estética que julga excessivo, tedioso, obsceno e até ridículo. Ao avaliar o título queirosiano, entende que “não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis.” (MACHADO de ASSIS, 1997 apud MÓNICA, 2001, p. 183).

Mas os problemas do livro que tornam *Eça de Queirós* conhecido do público são, também, de ordem estrutural da narrativa. As personagens são, Luísa em especial,

um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral. Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência. (MACHADO de ASSIS apud MÓNICA, 2001, p. 185).

De acordo com essa crítica, criara-se uma personagem passível de ser seduzida – e de seduzir os leitores – com facilidade; daí a atração pela narrativa. Há um certo tom moralista, e a idéia de que um bom romance apresenta personagens complexas.

A trama seria falha. A causa das mortes da patroa (Luísa) e da empregada (Juliana; aliás, para Machado, “o caráter mais completo e verdadeiro do livro”) é simples por demais. O excesso de detalhes não separaria o acessório do essencial (FRANCHETTI, 1997, p. 51).

Em 29 de junho de 1878, *Eça* responde a Machado de Assis:

Apesar de me ser em geral adverso, quase severo, e de ser inspirado por uma hostilidade quase partidária à Escola Realista, esse artigo todavia, pela sua elevação e pelo talento com que está feito, honra o meu livro, quase lhe aumenta a autoridade. (QUEIRÓS apud MÓNICA, 2001, p. 186).

E advoga em favor da escola que defende nas Conferências do Cassino Lisbonense. Diz que gostaria de discutir os pontos abordados, “não em minha defesa pessoal (eu nada valho), não na defesa dos graves defeitos dos meus

romances, mas em defesa da escola que eles representam e que eu considero como um elevado fator do progresso moral da sociedade moderna.” (QUEIRÓS, 1983 apud MÓNICA, 2001, p. 186).

Depois Eça se cala. Apenas no prefácio à terceira edição d'*O Crime do Padre Amaro* faz alguns reparos, afirmando que seu livro era anterior ao de Zola. E responde ao seu crítico incisivamente:

Com conhecimento dos dois livros, só uma obtusidade córnea ou má-fé única poderia assemelhar esta bela alegoria idílica, a que está misturado o patético drama duma alma mística, ao *O crime do Padre Amaro* que, como podem ver neste novo trabalho, é apenas, no fundo, uma intriga de clérigos e de beatas tramada e murada a sombra duma velha Sé de província portuguesa. (QUEIRÓS apud MÓNICA, 2001, p. 187).

Apesar da resposta, os artigos de Machado de Assis influenciam a opinião crítica da época, e abala a camaradagem entre eles. Amigos em comum de ambos esforçam-se para que a situação se alterasse, mas de nada adianta. A frieza é mantida até o fim de suas vidas. (LYRA, 1965, p. 198).

Ao longo do tempo, a crítica literária se dispôs a examinar as afirmações machadianas a respeito dos títulos do escritor português. No entanto, não é do âmbito deste estudo aprofundar a polêmica, e nem tampouco evidenciar as conclusões a esse respeito.

De acordo com Franchetti (2000, p. 51), os textos machadianos não tratam de uma avaliação crítica, mas de um texto de natureza combativo. É uma leitura interessada, em que se observa o medo da influência do estilo naturalista sobre a literatura brasileira. Tal cuidado não traz efeito. Aluísio Azevedo escreve obras de tom naturalista, e se tornam antológicas e exemplares da estética que Machado teme, produzidas em solo brasileiro.

Capítulo 4

Amor: complexidades do termo

De alta complexidade são os estudos em torno do que se define por “Amor”. Com o intuito de analisar esse “sentimento” e a sua manifestação nos contos queirosianos em foco, este capítulo se propõe a evidenciar a teoria sobre a qual aquelas análises são operacionalizadas. Para tal intento, convocam-se ensaístas que discutem o assunto: Octavio Paz, Jorge de Sena e Denis Rougemont.

Jorge de Sena¹³ e Octavio Paz¹⁴ concordam em dizer que o termo amor é ambíguo, porque é associado às emoções e paixões suscitadas pelo erotismo ligadas ao sexo. Paz procura fazer a distinção entre os termos, para que eles não se confundam entre si e acabem convergindo para a denominação comum de “amor”. Portanto, ainda que sexo, erotismo e amor estejam relacionados, eles correspondem a manifestações diferentes. O primeiro, do qual derivam os outros dois, é o mais elementar: ocorre entre animais de mesma espécie para a procriação, seguindo alguns rituais próprios. Embora comum à raça humana, o sexo se aproxima do erotismo, mas este vai além: trata-se da sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens; é, portanto, exclusivo da humanidade. Depende da criação, da fantasia, e não se destina à reprodução.

Realizadas as distinções apresentadas por Paz entre os dois conceitos, centraliza-se a luz para a definição (ou, ao menos, estabelecer limites para) do que pode ser entendido como “amor”. Para o ensaísta, ele é compreendido, tão simplesmente, como um sentimento que promove a atração passional entre duas pessoas. Assim entendido, é encontrado em todos os tempos e lugares, o que entra em desacordo com a proposta de Denis Rougemont, no seu *O amor e o Ocidente* (cuja edição original em francês data de 1939). Nele, o autor afirma que tal manifestação se origina no Ocidente, precisamente na região provençal da França, com as cantigas trovadorescas.

Como sentimento comum às sociedades, sua ocorrência também é comum: “a existência de uma imensa literatura cujo tema central é o amor é uma prova final da

¹³ Conforme bibliografia.

¹⁴ Conforme bibliografia.

universalidade do tema amoroso” (PAZ, 1992, p. 35). Essa idéia já era anunciada por Dante Alighieri, na *Divina Comédia*: o Amor “é o que move o sol e as mais estrelas.” (ALIGHIERI apud SENA, 1992, p. 26). Jorge de Sena, escritor português, autor de romances e ensaios, observando essa recorrência, historia o tema ao longo da literatura portuguesa, desde os primeiros registros trovadorescos até meados do século XX, reunidos no título *Amor e outros verbetes* (1992). Ensina o ensaísta que o amor apresenta várias faces no decorrer da história literária, ratificando o que propõe Octavio Paz quanto à duplicidade do sentimento amoroso.

Por se tratar de um tema que percorre a história, o sentimento amoroso e suas decorrências sempre foram motivos de inquietação para o Homem. Na Antigüidade Clássica, com Platão, surgem as primeiras reflexões em torno do assunto: *Fedro* e *O banquete* são diálogos que o discutem. O segundo é mais explícito. A fala de Aristófanes soluciona o problema da atração, apontando suas raízes: o amor é fruto do mito de Andrógino, que se divide em feminino e também masculino. Ele é forte, e constitui uma ameaça a Zeus. Por conta disso, ele resolve separá-los e, a partir de então, cada um busca a sua metade complementar. É natural, portanto, o desejo de encontrar no outro a sua completude, como meio de obter a unidade. Assim, o amor platônico é um bem supremo, que deve conduzir à harmonia dos seres, e não ao suicídio e morte.

Esse mito platônico explica a atração entre os seres e a união que daí resulta deve levar ao equilíbrio. No entanto, a observação da História mostra que nem sempre isso acontece, pois a unidade amorosa pode, também, enveredar por outros caminhos e resultar no desequilíbrio: “como todas as grandes criações do homem, o amor é duplo: é a suprema ventura e a desgraça suprema” (PAZ, 1992, p. 187). O sentimento amoroso é ambíguo e paradoxo, porque pode, afinal, ser a causa da mais intensa felicidade como da mais intensa dor.

É a partir desse ponto – da ambigüidade proporcionada pelo amor – que este trabalho toma as contribuições a respeito do tema para as análises que se seguem. De acordo com Paz, há certas “constantes”, nas estórias de amor. Esses aspectos, que se vêem repetidos em todas elas, são responsáveis pela dualidade, fato normal em ocorrências amorosas.

O primeiro elemento recorrente é a exclusividade. Não se admite um amor compartilhado por um terceiro elemento, o que implica num acordo recíproco, acabando por limitar a liberdade. Se ocorre a ultrapassagem desse limite, aquilo que anteriormente foi estabelecido se rompe, e se inicia a tensão, provocada pelo desequilíbrio. Duas forças duelam: exclusividade e liberdade, intimamente ligadas.

Outra face da exclusividade se apresenta na eleição do sujeito com o qual se estabelece a reciprocidade amorosa. No mito de Andrógino, Paz encontra a explicação: um só ser é capaz de restabelecer a unidade perdida; daí o caráter exclusivo interagindo na trama amorosa.

Ultrapassado esse primeiro momento, outros elementos entram em cena: o obstáculo e a sua transgressão. Algo surge como empecilho, impedindo a realização amorosa, o que pode torná-la mais intensa. A distância entre o desejo de vê-la realizada e a sua efetivação propicia a superação desse obstáculo, seja qual for a sua natureza: social, religiosa, geográfica, racial. Nos poemas trovadorescos esses obstáculos se traduzem na diferença da camada social a que pertencem a “coisa amada” e o seu “amador”, na denominação camoniana. Uma vez superado o impedimento, ocorre a transgressão, a subversão ao estabelecido.

Se o obstáculo é transposto, o próximo provável aspecto é o domínio e a submissão entre o par. Há um confessionalismo, mesmo que velado, da dependência de um deles em relação ao outro. Essa subordinação pode ser constatada na produção dos trovadores (a vassalagem senhoral se transpõe para a vassalagem amorosa) e é recorrente nas tramas narrativas.

A condição que encerra a teia de relações constitutivas da imagem de amor é a perfeita junção entre corpo e alma, sem relevância de uma ou de outra parte. O corpo é valorizado (no sentido de ser a forma palpável, material, do ser), mas sem o que o anima, a sua alma, não há pessoa, não há amor, não há vida. A aparência física é demonstrada, assim como os encantos que foram despertados por ela. Atitudes, olhares, gestos, falas que revelam a alma, a pessoa, o interior, também são apresentadas: ama-se na totalidade, de corpo e alma.

Os elementos acima apresentados constituem o arquétipo das histórias em que o tema amoroso é plasmado. Essas recorrências se apresentam entrelaçadas, por vezes, em efeito dominó: uma vez ativadas conseqüentemente acabam por atingir a

outra, que entra em ação e assim de forma sucessiva. Outro fato constatado é o denominador comum que possuem: o aspecto paradoxal, que promove, então, pequenas tensões no decorrer da constituição da trama, para culminar numa dualidade que perpassa por toda a narrativa.

Essa focalização das estruturas (e desestruturas) de uma estória amorosa é a que este estudo toma por empréstimo para analisar os contos “Singularidades de uma rapariga loura” e “No moinho”.

Capítulo 5

Singularidades de um conto exemplar

*O amor espiritualiza o homem – e
materializa a mulher*

(O mandarim)

“Singularidades de uma rapariga loura” é, nas palavras de Fialho de Almeida, (escritor contemporâneo de Eça de Queirós) a primeira narrativa realista escrita em português. Conforme colocado anteriormente, o conto é publicado em janeiro de 1874, como “Brinde aos senhores assinantes do Diário de Notícias.”

Trata-se de uma narrativa escrita que se aproxima muito da história do conto na literatura ocidental, à medida que a própria narrativa se dá através do relato oral de “um acidente singular da vida amorosa...” (QUEIRÓS, 1999, p. 10). Macário é um homem com quase sessenta anos, que relata a sua história a um outro homem, cuja identidade não é revelada inteiramente ao leitor. De acordo com Walter Benjamin, “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (1994, p. 198). A forma como é apresentada a narrativa ao leitor coincide com essa concepção, pois a experiência vivida por Macário se torna conhecida graças à exposição que esse faz dela a um desconhecido num quarto de estalagem. Tem-se em mãos, portanto, uma história de vida, o “contar” de um caso anônimo, vindo à tona pelo discurso oral.

Mas, para além dessa atribuição, o conto utiliza-se de procedimentos de estéticas opostas de forma tão entrelaçada que, numa primeira leitura, tem-se a impressão que o autor está vinculado aos moldes românticos. No entanto, ao examinar a estrutura pormenorizada, observa-se que Eça se utiliza desse recurso para causar o efeito estético desejado: o de construir, da melhor forma, a evidência da falha romântica.

A proposta desse capítulo toma a afirmativa acima e sobre ela se baseia: pretende justamente verificar quais são as estratégias narrativas adotadas a fim de produzir o efeito desejado. Para tanto, convocam-se as teorias literárias para que auxiliem no exame da narrativa.

5.1 Categorias narrativas: a serviço da construção do sentido

A fase queirosiana mais combativa aos modelos românticos e à sociedade portuguesa corresponde àquela em que conviveu com a Geração de 70 e fez dos princípios dela os seus, mesmo quando o movimento propiciado por ela conhece um período menos incisivo. A vontade de apresentar a nova visão de mundo é registrada em vários textos (cartas, artigos de periódicos). Para demonstrar essa atitude, elege-se aqui o artigo “Idealismo e realismo”, incluído nas *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*¹⁵. Nele, Eça de Queirós tenta convencer o leitor comum, de maneira muito didática e explícita, que o realismo se opõe ao idealismo pelo fato de o primeiro estar vinculado à verdade, enquanto que o segundo, a uma “falsa” verdade. Para ilustrar essas idéias, coloca a imagem de Napoleão criado por um pintor idealista e outro realista e conclui:

Qual destes quadros escolhes tu, caro cidadão? O primeiro, que te inventou a história ou o segundo, que te pintou? O idealista deu-te uma falsificação, o naturalista, uma verificação. Toda a diferença entre o idealismo e o naturalismo está nisso. O primeiro falsifica, o segundo verifica. (QUEIRÓS, 1929).

Convicto, nesse momento, da “superioridade” da estética realista (como exemplifica o fragmento acima citado), Eça objetiva demonstrar esse caráter nas produções que realiza. Para isso, utiliza-se de recursos implícitos nas categorias narrativas que, juntas, estruturam o texto literário e promovem o efeito desejado.

5.2 O narrador que conta e escuta

Antes de analisar a contribuição do narrador para o conto focalizado, faz-se necessário apresentar o princípio que norteia a análise. A narrativa total é a soma de duas seqüências que se ajustam na sua organização. Apresenta-se uma narrativa que se situa numa posição de inequívoca posteridade em relação à diegese (REIS, 1988, p. 117). É o que G. Genette (19 --, p. 219) classificou como narrativa ulterior:

¹⁵ QUEIRÓS, Eça de. *Cartas inéditas de Fradique Mendes e demais páginas esquecidas*. Porto: Livraria Lello & Irmão, 1929.

(...) é aquela que presidia à imensa maioria das narrativas produzidas até hoje. O emprego de um tempo pretérito basta para designar como tal, sem por isso indicar a distância temporal que separa o momento da narração do da história.

Assim, o termo proposto é bastante pertinente ao conto em estudo: o leitor está diante de uma narrativa seqüenciada encerrada, da qual o narrador tem pleno domínio e condições suficientes para conduzir da maneira que desejar.

Em “Singularidades de uma rapariga loura”, observa-se que a primeira seqüência tem início com o discurso: “Começou por me dizer que o seu caso era simples – e que se chamava Macário...” (QUEIRÓS, 1999, p. 7), quando é inserido e apresentado o protagonista. A conversa estabelecida entre ele e o narrador (ricamente construída) constitui uma narrativa que é paralela – ao mesmo tempo que é basilar – àquela principal. Assim, essa “primeira seqüência” (considerando-se o tempo do discurso) provoca e ambienta a que está por vir, que é nuclear na diegese: os encontros e desencontros no relacionamento amoroso entre Macário e Luísa. Portanto, diante de “duas histórias contadas”, o narrador terá dois comportamentos. Não é em vão que esse procedimento é utilizado, como verificar-se-á no decorrer da análise.

Entende-se por narrador homodiegético – de acordo com a terminologia genettiana – a entidade que é integrante do universo diegético, que dele participa e o vivencia, atuando como figura de relevo menor que o do protagonista (REIS, 1988, p. 122). No primeiro encadeamento da narrativa (apresentação de Macário), o narrador assim se comporta: é ele que “doa” a história, ao mesmo tempo que é o interlocutor do protagonista Macário: “Começou por me dizer que o seu caso era simples – que se chamava Macário... Devo contar que conheci este homem numa estalagem do Minho.” (QUEIRÓS, 1999, p. 7).

A aproximação entre eles é estabelecida cuidadosamente nessa estalagem conforme relata o narrador: sentam juntos na ceia, quando travam um breve – e curioso – diálogo. Encerrada a refeição, vão dividir o mesmo quarto, lugar em que será revelado o motivo que faz Macário contrair-se “num silêncio saliente”, imobilizando “seu sorriso fino”. As razões que o levam a fazê-lo não são esclarecidas. “Não direi os motivos por que ele daí a pouco, já deitado, me disse a

sua história” (QUEIRÓS, 1999, p. 10). O narrador fornece nessa primeira seqüência dados que serão confirmados mais tarde. Assim, o espírito romântico é evidenciado e avaliado:

A mim, o que me lançava na quimera e no sonho, fora o aspecto do Mosteiro de Rostelo, que eu tinha visto, na claridade suave e outonal da tarde, na sua doce colina. Então, enquanto anoitecia, a diligência rolava continuamente ao trote esgaldado dos seus magros cavalos brancos (...) eu pus-me, elegiacamente, **ridiculamente**, a considerar a esterilidade da vida: e desejava ser um monge, estar num convento, tranqüilo, entre arvoredos (...) e ouvindo os rouxinóis nos louveirais ter saudades do Céu. – Não se pode ser mais estúpido. (QUEIRÓS, 1999, p. 8, grifo nosso).

Esse momento descritivo antecipa e indica que contornos a narrativa vai delinear: a crítica ao romantismo, que tanto Eça quer fazer notória.

Para criar a expectativa no leitor, o narrador relata a transformação do estado de espírito de Macário quando trata da “terra de mulheres bonitas”, Vila Real:

“O homem calou-se.”

“Compreendi que tinha tocado a carne viva de uma lembrança”.

“O homem estava calado, comendo, com os olhos baixos.” (QUEIRÓS, 1999, p. 9).

A se observar a aliteração de “c” no último exemplo narrativo e a nasalização em “... comendo, com...” – o que confere ar de tristeza e rememoração ao protagonista – o narrador insere o suspense, cuja resolução está em descobrir o que o teria levado a essas condições.

De posse das informações e confidências, o narrador se faz confiável. Sendo homodiegético, tem dupla vantagem narrativa: a de manipular a transmissão dos fatos, uma vez que as vivenciou e, dessa maneira, despertar a confiança, causando o efeito de realidade inquestionável.

Macário e Luísa são os personagens nucleares da segunda seqüência narrativa e que possui maior extensão na diegese. Inicia-se quando Macário se dispõe a contar a sua história amorosa, que o marcara profundamente. A partir de então, o narrador torna-se, também, narratário, pois o protagonista passa a lhe relatar a vida. Se esse narrador não se dispusesse a “ouvi-lo”, o leitor não teria acesso às revelações que se sucedem. Há algumas intervenções durante esse relato por parte do narrador-narratário: “Eu disse a Macário que, sendo assim, ele

devia estranhar aquele movimento amoroso, porque denotava na mãe uma cumplicidade equívoca. Ele confessou-me 'que nem pensava em tal'." (QUEIRÓS, 1999, p. 14).

Esse mesmo narrador muda de categoria. Se antes participava direta e intimamente da primeira seqüência, agora apenas é um "ouvinte", não interferindo na história apresentada. Nessa situação narrativa, adquire a postura de heterodiegético, pois não participa do universo diegético. Adota, dessa maneira, a neutralidade em relação ao desenrolar dos acontecimentos. O relato adquire *status* de algo plenamente confiável, fato reforçado pela adoção da analepse, pois, conforme Genette (19--., p. 38), trata-se do movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação.

A utilização de um narrador que assume duas posturas no decorrer da diegese possui um caráter funcional. O doador da narrativa é uma categoria importante, pois dele depende o relato da história. Em "Singularidades de uma rapariga loura", esse procedimento casa-se com o que pretende a estética a qual se filia o seu autor: evidenciar a falha romântica. Esse aspecto é construído com o auxílio de outras categorias que fundamentam a narrativa, mas, o primeiro passo é dado com o narrador, que prepara o que está por vir, e garante a condição da "verdade" do relato.

5.3 A focalização narrativa: para onde incide a luz

A veiculação das informações diegéticas depende do narrador, em primeiro plano, e da focalização adotada ou que lhe é possível. Assim, a focalização se relaciona à perspectiva daquele que relata, como também à quantidade e à qualidade dos acontecimentos que são levados ao conhecimento do leitor. Aliada considerável à condução da narrativa para surtir os efeitos esperados (que, via de regra, são intimamente relacionados ao cânone estético), a focalização obedece a três circunstâncias, podendo ser operacionalizada de forma tal que se "classifique" em externa, interna e onisciente.

Como, no conto em estudo, salientou-se que o narrador (não nomeado textualmente) possui dois comportamentos em relação à diegese, a focalização sofre

reflexos dessa variação. Dessa maneira, na primeira seqüência (apresentação e contato com Macário), observam-se dois modos de operacionalização ao transmitir as informações. Inicialmente, o narrador revela o seu pensamento, os seus princípios, a sua interioridade:

Eu tinha descido da diligência, fatigado, esfomeado, tiritando num cobrejão de listras escarlates (...) o fato é que eu – que sou naturalmente positivo e realista – tinha vindo tiranizado pela imaginação e pelas quimeras. (QUEIRÓS, 1999, p. 7).

A vantagem dessa focalização interna é clara: expondo sua particularidade, estabelece uma relação de confiança entre o seu relato e o leitor, além de caracterizar-se, declarando-se, de imediato, ser “realista”.

O foco narrativo torna-se mais distante quando o protagonista é delineado. Apenas o que é possível visualizar é fornecido à estória e, por extensão, ao leitor:

(...) Era alto e grosso: tinha uma calva larga, luzidia e lisa, com repas brancas que se lhe eriçavam em redor: e os seus olhos pretos, com a pele em roda engelhada e amarelada, e olheiras papudas, tinham uma singular clareza e retidão (...). (QUEIRÓS, 1999, p. 7).

Enfatizando os aspectos físicos que impressionaram o narrador, este se detém ao seu campo de visão. Tratando-se da representação das características facilmente notáveis das personagens, o narrador utiliza a focalização externa. Ao tratar do nível psicológico de Macário, ele levanta possibilidades, apoiadas naquilo que vê e percebe. Quando o tema “mulheres” vem à tona, de maneira até superficial, o narrador nota que o assunto incomoda Macário, pois reage silenciosamente:

“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. Compreendi que tinha tocado a carne viva de uma lembrança.” (QUEIRÓS, 1999, p. 9).

A subjetividade do seu parecer se confirma no próprio discurso que se segue. Através de modalizadores, que expressam o conhecimento limitado da situação, o narrador deduz que o assunto era delicado para Macário. Registrada pelo modalizador “decerto”, a incerteza se configura, para mais tarde se confirmar. Saliente-se o uso do artigo definido “o” anteposto a “facto”, “caso”, singularizando os termos:

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 “facto”, o “caso” daquele homem, devera ser grotesco, e exalar escárnio. (QUEIRÓS, 1999, p. 9, grifo nosso).

Na narrativa principal – a que traz à luz a história de Macário – o narrador heterodiegético é somente um ouvinte/espectador. A focalização é externa, uma vez que é transmitido aquilo que lhe é contado, não ocorrendo, em momento algum, uma intrusão no universo psicológico das personagens. Quando considera necessário, coloca sua dúvida, buscando a resposta que esclareça o fato também ao leitor. Exemplo disso é o relato do sumiço da peça durante o jantar, em que o narrador pergunta:

“– Enfim, meu amigo, para encurtarmos razões resolvi-me casar com ela.

– Mas a peça?

– Não pensei mais nisso! Pensava eu lá na peça! Resolvi-me casar com ela!”

(QUEIRÓS, 1999, p. 21).

É o discurso do protagonista que domina inteiramente esse relato, não tendo o narrador o menor conhecimento da questão, a não ser o que passa a conhecer na condição, repita-se, de ouvinte. O encerramento da narrativa coincide com o final do discurso de Macário, não se apresentando nenhuma informação a mais do que conta o protagonista.

Nesse segundo momento, o narrador heterodiegético se afasta da focalização. Esta é fornecida em segunda mão, do que se depreende a idéia da imparcialidade desse narrador. Não se pode perder de vista o tema central implícito que permeia a narrativa: o embate romantismo versus realismo. Distanciando-se, aparentemente, dos fatos narrados, a impressão de verossimilhança é ratificada. Com sutileza, porém de forma explícita, o foco narrativo evidencia situações em que se apresenta a conduta romântica:

O tabelião era um homem letrado, latinista, e amigo das musas: escrevia num jornal de então, a “Alcofa das Damas”: porque era sobretudo galante, e ele mesmo se intitulava, numa ode pitoresca, “moço escudeiro de Vênus.(...) Começavam então a aparecer as primeiras audácias românticas. (QUEIRÓS, 1999, p. 16).

Na sequência do episódio do jantar (“assembléias simples e pacatas”) na casa de um tabelião, Macário relata ao seu companheiro de quarto os acontecimentos que lá se sucedem. No entanto, o narrador menciona a certa altura que “Macário não pôde dar todos os pormenores históricos e característicos daquela assembléia. Apesar disso, salienta um dado da memória: o recital do corregedor de Leiria – o “Madrigal a Lídia”. O narrador retrata rica e detalhadamente a platéia:

(...) as damas, com vestidos de ramagens, cobertas de plumas, as mangas estreitas, terminadas num fofo de rendas, mitenes de retrós preto cheias da cintilação dos anéis, tinham sorrisos ternos, cochichos (...) (QUEIRÓS, 1999, p. 17).

O público é caracterizado: ouve um madrigal – tão ao gosto romântico – e delicia-se com ele. Ironicamente, o quadro é pintado em detalhes e, mais uma vez, lançando mão desse recurso, aponta o contraste da cena: “E o corregedor, desviando a luneta, cumprimentava sorrindo – e via-se-lhe um dente podre”. (QUEIRÓS, 1999, p. 17).

O “choque” causado não é casual. O “dente podre” do corregedor focalizado pelo narrador contrasta com a atmosfera romântica do recital, reconstituída com detalhes pela memória de Macário. O vestuário da platéia, juntamente com o seu comportamento (cochichos, risos) criam um ambiente festivo, distante da realidade. Esse grupo, que pretende sentir-se pertencente à aristocracia, vivencia um mundo de aparências. Porém, apesar desse “esforço”, a verdadeira situação vem à tona quando o corregedor, que promove a reunião, observando a todos os presentes, não vê o seu próprio “dente podre”, ou seja, a sua própria verdade. Assim, a oposição entre o parecer e o ser é estabelecida pela ironia. Por outro lado, a figura apodrecida encerra em si a estética romântica: um modelo “estragado”, não sadio.

Essa tensão criada entre a proposta romântica e a realista resulta do trabalho do narrador que disponibiliza ao leitor detalhes e informações, promovendo o estado tensional da narrativa.

5.4 O espaço influente

Elemento que pertence exclusivamente ao universo diegético, o espaço “integra os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens” (REIS ; LOPES, 1988, p. 204).

O espaço adquire dimensões que vão além do caráter ilustrativo da narrativa. Descrito em detalhes, os espaços geográficos “personalizam a ação e as personagens, criando no leitor, simultaneamente, a ilusão da realidade.” (MATOS, 1988, p. 238).

No século XIX, o espaço passa a se destacar dentre as categorias narrativas. “A revelação das personagens pelo meio ambiente é um processo de caracterização entre outros ou uma teoria de pretensões científicas” (BOURNEUF ; OUELLET, 1976, p. 151). Se no século XVIII o espaço é a extensão do personagem, no XIX ele atua na sua formação, influenciando o seu modo de ser e agir. No entanto, é necessário fazer a distinção entre os sentidos que o termo espaço evoca. Osman Lins (1976, p. 77-79) aponta o vínculo entre espaço e ambientação. O primeiro contém elementos reais (se bem que alcance uma simbologia própria em outra instância de leitura), que possibilitam conhecer ou perceber o ambiente que envolve (ou desenvolve) a(s) personagem(ns).

A observação acima de Osman Lins se confirma no conto em estudo. Na primeira seqüência da narrativa, a estalagem do Minho é descrita em rápidas pinceladas: a criada que serve a ceia, os calçados para engraxar que denunciam a ocupação de seus donos. O ambiente, portanto, é receptivo, de clientela variada, o que garante a anulação de diferenças sociais, como ocorre entre Macário e o narrador, hóspedes de um mesmo quarto de número três e que se tornam confidentes. Fechado, esse espaço abriga a confiança amorosa do protagonista.

Anterior a esse momento, é o resgate (analepse) que se opera para descrever o caminho percorrido pelo narrador até chegar à estalagem. O espaço – aberto – é melancólico: noite, silêncio, um cocheiro com seu cachimbo conduzindo a diligência. A monotonia que o ambiente sugere impressiona o narrador que, confesso “positivo e realista”, sente-se tocado no seu íntimo, a ponto de desejar “ser um monge, estar

num convento, tranqüilo, entre arvoredos (...)". Estando absorto nesse espírito, se dispõe a ouvir a história de Macário.

A narrativa de Macário também se utiliza de espaços abertos e fechados, que revelam ambientes. Grande parte dela tem, como cenário, Lisboa. É lá que está instalado o armazém de panos do tio Francisco, defronte do qual habitavam Luísa e sua dita mãe. Cabo Verde é o único desvio da sociedade lisboeta que a narrativa conhece, quando Macário encontra uma maneira de reunir condições para seu casamento. Além da melhoria financeira, Macário retorna experiente: as dificuldades que conhece o transformam – “estava grosso, forte, duro, fero: servia-se com o mesmo ímpeto das idéias e dos músculos.” (QUEIRÓS, 1999, p. 27).

“Jantares debaixo das parreiras”, “melodramas entre os bastidores do Salitre”, a noite de julho em que “gemia uma xácara mourisca” são peculiaridades exteriores que o narrador retrata, caracterizando aquela gente, os seus hábitos e costumes. No entanto, ao adentrar no mundo particular de Macário, a focalização se dirige aos ambientes interiores. Seu quarto e seu escritório, situados nos dois andares sobre o armazém, são caracterizados por peças que simbolizam seus valores de maior grandeza: “a velha carteira com fecho de prata”, lugar em que realizava o seu trabalho de guarda-livros (o trabalho é, na esteira de seu tio Francisco, um princípio) e a “miniatura de sua mãe”, o que o indicia como alguém afetivo, amoroso.

Localizada na Rua dos Calafates, a casa do tabelião freqüentada por Luísa e sua mãe é delineada como um centro freqüentado por personagens de toda sorte, como se constata no seu exame específico. Nesse espaço fechado, reúnem-se pessoas que são ironicamente ridicularizadas pelo narrador, como o poeta, o corregedor de Leiria e mesmo o Cônego Saavedra. É nítido o deslocamento de Macário, que não se sente elemento integrante desse grupo que deseja sentir-se pertencente a uma camada aristocrática e culta.

Por outro lado, na casa das Vilaças, quando Macário é convidado, junto com outros, para lá estar, a reunião evidencia as amizades que essas possuíam: o ambiente é menos intelectual, pois nele se cruzam um “velho cavaleiro de Malta, um beneficiado da Sé e as manas Hilárias.” O relato da mais velha dessas irmãs, o de assistir a uma tourada, revela o tom aristocrático que pretende imprimir a esse círculo. Todos escutam atentamente, e, após o seu término, é que se inicia o jogo.

Assim, Luísa também busca ascender socialmente. Mais uma vez, esse espaço fechado comporta um indício que é conformado no desfecho da narrativa: acabado o jogo, Macário paga o seu saldo com uma peça de ouro que cai para o lado de Luísa, e desaparece completamente.

Como se vê, o espaço é uma instância utilizada pelo autor, por meio do narrador, para configurar a realidade lisbonense do século XIX. Optando ora pelo espaço fechado – retratando o que é essencial à narrativa – ora por espaços abertos, em linhas mais gerais, a diegese conquista imagens e impressões, que se vinculam ao tema nuclear que norteia a narrativa. Os espaços reproduzem, quanto possível, o meio em que circula a sociedade burguesa. Nos fechados, como a casa do tabelião, a das Vilaças, ocorre a promoção do diálogo, que revela quais são os comportamentos (e pensamentos) da sociedade lisboeta que pretende evidenciar, mostrando o quanto são descabidos. Também os espaços interiores de Macário (seu quarto e seu escritório) complementam o seu perfil.

Além da extensão da personalidade das personagens, o espaço, descrito de maneira fiel, causa a sensação de realidade, o que autentica a narrativa.

Vale notar a oposição espacial campo versus cidade que permeia a produção queirosiana. Em “Singularidades de uma rapariga loura” o campo é representado na primeira parte, pela estalagem no Minho. Lá, as pessoas são fraternas, não se distinguem socialmente, o que traduz o comportamento típico da província, enquanto que a cidade, Lisboa, apresenta uma cultura ambiciosa, frívola, em que o parecer é mais importante que o ser, conforme se deduz ao examinar o perfil de Luísa.

5.5 Personagens singulares

A questão em torno das personagens é discutida desde Aristóteles. Povoam o universo diegético, correspondendo à figura de “pessoas”, sem, contudo, sê-las de fato. No entanto, a partir do século XVIII, a espécie narrativa “romance” se propõe a investigar os sentimentos humanos, atingindo seu apogeu no século XIX, quando a ciência leva a cabo os estudos que pretendem esclarecer os mistérios que norteiam o ser humano.

Apresentadas as personagens, a sua caracterização é construída paulatinamente, dependendo da importância que assume na diegese. Física e psicologicamente contornada pela palavra, a personagem parece ter vida própria, além do limite narrativo. Esse fato deve-se ao poder – e a sensibilidade – do seu criador.

Para compreender a atuação desses “seres de papel” na diegese, é preciso analisar a sua formação. Vários teóricos procuram encontrar meios para que esse exame seja operacionalizado de forma eficaz. No entanto, este estudo não se propõe a percorrer a trajetória que os estudos literários realizaram a esse respeito. Dentre as diversas correntes que examinam a questão, observa-se uma que permite a análise competente da atuação das personagens na narrativa. Para isso, toma-se a proposta de Greimas (1976). Segundo seu modelo actancial, as personagens (actantes) possuem funções internas e intrínsecas ao que está sendo narrado. Apoiado nos estudos de Popp, Greimas prevê seis categorias atuantes: objeto, sujeito, destinador, destinatário, adjuvante e opositor.

O percurso narrativo básico desse conto se apresenta de forma clara. Macário é o sujeito que inicia o seu percurso de maneira amena: vive com o tio que lhe garante emprego, moradia e, pela educação que recebeu, retidão de caráter. Seu objeto, nesse momento, é dar continuidade à tradição da família, em seus quesitos de honesto e responsável no trabalho. Para isso, colabora com seu tio Francisco (adjuvante).

Macário é uma personagem focalizada nas duas seqüências narrativas: quando é “um velho de quase sessenta anos” e quando é um jovem de vinte e dois anos, “louro, com a barba curta” (QUEIRÓS, 1999, p. 13). Na primeira descrição, quando está na estalagem, Macário tem “os seus olhos pretos, **(que)**¹⁶ tinham uma singular clareza e retidão.” De fato, essa retidão também está implícita na sua personalidade por meio da honestidade (um valor que o acompanha durante toda a vida), sublinhada, sobretudo, em dois momentos da narrativa. Um deles é quando seu “amigo do chapéu de palha” desaparece do cenário e lhe deixa a dívida de fiador: “Líquido e pago!” (QUEIRÓS, 1999, p. 28).

¹⁶ Inclusão nossa.

O segundo momento é decisivo para a narrativa. Macário não admite o roubo do anel por Luísa, e rompe o noivado. Saliente-se que ele só se convence e acredita no furto porque o caixeiro da loja o aponta. Trêmula, Luísa deixa cair o anel, comprovando o fato. Antes, envolvido pelo sentimento amoroso, apesar dos indícios, Macário não levanta qualquer suspeita sobre a pretendida.

Morando com seu tio Francisco, mantém a tradição familiar, conforme nota o narrador:

eu tive logo do seu carácter uma idéia simpática, porque os Macários eram uma antiga família, quase uma dinastia de comerciantes, que mantinham com uma severidade religiosa a sua velha tradição de honra e de escrúpulo. (QUEIRÓS, 1999, p. 11).

Como se vê, tudo parecia se cumprir sem maiores dificuldades (oponentes) até o momento em que surge na vizinhança a dupla feminina: a mãe Vilaça e a suposta filha Luísa. Cego pelas formas femininas, primeiro as da mãe e depois as da filha, facilmente se sente envolvido. O percurso de Macário ganha intensidade e dinamismo. A fim de unir-se com seu novo objeto de valor (Luísa), decide casar-se com ela (junção definitiva). Porém, com o desaparecimento de lenços da loja dos Macários quando as Vilaças vão até lá, o fato é notado pelo tio, que não permite o casamento. Diante disso, Macário aceita a ordem do tio de deixar a casa, por insistir na idéia de unir-se à Luísa:

“– Nesse caso, faço-o sem licença.
– Despedido da casa.
– Sairei. Não haja dúvida.
– Hoje.
– Hoje.” (QUEIRÓS, 1999, p. 23).

O tio se torna, agora, o oponente, e por causa dele o sujeito é obrigado a encontrar um saber: trabalha em Cabo Verde, que o transforma e actancialmente. Torna-se um ser forte, portador de um poder que é o de se casar. Perante a sua estabilização financeira, aproximam-se dele velhos amigos, em especial um, a quem não pode negar favores. Acabando por perder suas reservas, pretende ir buscar novamente seu poder, retornando a Cabo Verde.

O perfil de Macário é construído aos poucos. Na estalagem, sabe-se que é um homem rígido e profissionalmente bem-sucedido:

Trazia uma gravata de cetim negro apertada por trás com uma fivela; um casaco comprido cor de pinhão, com as mangas estreitas e justas e canhões de veludilho. E pela longa abertura do seu colete de seda, onde reluzia um grilhão antigo – saíam as pregas moles de uma camisa bordada. (QUEIRÓS, 1999, p. 23).

No entanto, esse homem é maculado pelo sofrimento amoroso que conheceu quando jovem, e que deixa seqüelas para toda a vida. “Vi-o chorar, aquele velho de quase sessenta anos.” (QUEIRÓS, 1999, p. 10). Esse temperamento dócil, frágil, que apresenta na idade adulta também existe na juventude.

A personalidade de Macário contribui para colocar em relevo, mais uma vez, o questionamento romântico. Ele, um rapaz emocionalmente carente, educado, confia cegamente na sua amada – e vê-se envolvido por inteiro nessa relação –, que parece ser “alguém” confiável, mas não é. Motivado pelos valores arraigados em sua alma, não fica indeciso diante do ato que vê Luísa cometer: diante do flagrante, sujeito e objeto entram em disjunção definitiva, o que é confirmado no relato que faz muitos anos depois.

Por sua vez, Luísa, outra personagem central da narrativa (que se torna o objeto de valor de Macário), não possui um percurso narrativo intenso. Quando dissociada do seu objeto de valor (Macário), não busca adquirir um poder para restabelecer a junção. Quando o sujeito Macário perde o seu valor (que era a estabilização econômica) ela é taxativa: “– Mas ao menos – disse ela – enquanto eu te não fizer sinal da janela, não subas mais, sim?” (QUEIRÓS, 1999, p. 25).

Opera-se nessa personagem um forte contraste entre o que demonstra ser e o que verdadeiramente é. Inicialmente, é desenhado o seu aspecto físico: loura, pele alva, “brancos dentinhos”, mãos pequenas e muito claras, em que se visualizavam as veias azuis (aliás, a cor azul é sempre associada à personagem: seus vestidos são azuis, como a idealizá-la celestialmente). O seu fenótipo em muito se diferencia da suposta mãe, o que possibilita a incerteza sobre o fato de se tratarem de mãe e filha. No diálogo em que Macário trava “com um rapaz amigo” a fim de saber a identidade das duas mulheres, a afirmação da filiação de Luísa é hesitante:

- “– É a Vilaça. Bela mulher.
- E a filha?
- A filha!
- Sim, uma loura, clara, com um leque chinês.
- Ah, sim. É filha.” (QUEIRÓS, 1999, p. 15-16).

Á sua aparência delicada, frágil, corresponde o seu temperamento. Luísa não demonstra fortes emoções:

(...) dizia a tudo ‘pois sim’, era mais simples, quase indiferente, cheia de transigências. Amava decerto Macário, mas com todo o amor que podia dar a sua natureza débil, aguada, nula. (QUEIRÓS, 1999, p. 25).

Reage apenas em duas ocasiões: quando diz que sua mãe percebeu as visitas de Macário à sua casa e na ocasião em que o seu roubo é flagrado. Mas suas reações são bastante tênues, comedidas. Luísa não surpreende; nem mesmo no momento em que se confirma a sua personalidade cleptomaníaca. Ela não argumenta, não apresenta nenhuma tentativa de explicação:

- “– Eu... – disse ela. Mas estava trêmula, assombrada, enfiada, descomposta.
- Não me faça mal – disse, encolhendo-se toda.” (QUEIRÓS, 1999, p. 33).

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 é caracterizada: “Carmen é uma boêmia de costumes levianos que seduz e destrói um homem honesto e respeitador dos valores sociais, que se apaixona por ela.” (BRUNEL, 1997, p. 146).

Luísa tende, portanto, ao arquétipo da mulher fatal sem, contudo, se comportar como tal. Com ar e aparência angelicais, conquista Macário sem dificuldades. Ao tomar conhecimento do seu verdadeiro caráter, ele se afasta em definitivo, embora o relacionamento marque-o pela vida toda.

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 queirosiana acerca do debate estético para o qual colaborou. O Romantismo idealiza, falsifica, “parece ser”; o Realismo não foge à realidade: revela. 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.

Há, ainda, um tom naturalista no que concerne a essa personagem: o seu comportamento cleptomaniaco. Durante a narrativa, surgem suspeitas prováveis de que sua imagem não corresponda à realidade. Em mais de uma situação, há indícios de que ela rouba, de forma muito sutil e com agilidade felina (possui uma “unha mais polida que o Marfim de Diepa”), uma caixa de lenços da loja do tio Francisco e, mais tarde, uma moeda de ouro, para que, no epílogo, viesse a furtar um anel. O determinismo de Taine invade o universo queirosiano. A filha segue os passos da mãe, que possui um caráter moralmente duvidoso, como será demonstrado adiante. Vivendo num ambiente em que se busca a ascensão de qualquer maneira, esse tem repercussões no comportamento de Luísa – gosta de exibir um “leque magnífico”, que impressiona Macário pelo contraste entre o objeto e o meio em que se insere: uma burguesia decadente, sem valores.

O tio Francisco é outra personagem importante na narrativa. Atuando ora como adjuvante, ora como oponente no percurso narrativo de Macário (como apontado anteriormente). Desde o início, ele é caracterizado em seus aspectos físicos e morais:

(...) possante estatura, os seus óculos de ouro, a sua barba grisalha, em colar, por baixo do queixo, um tique nervoso que tinha numa asa do nariz, a dureza da sua voz, a sua austera e majestosa tranqüilidade, os seus princípios antigos, autoritários e tirânicos, e brevidade telegráfica das suas palavras. (QUEIRÓS, 1999, p. 22).

Justifica-se, então, a honra de Macário. É coerente a demonstração dos valores que possui, uma vez que aquele que o cria também os cultiva. O meio, portanto, atua diretamente na formação do ser.

Com efeito, a rigorosidade do tio nota em Luísa e sua suposta mãe algo de misterioso e obscuro. Sem rendas claras, habitam um prédio que se localiza em frente ao dele. Visitam o estabelecimento sem necessidade aparente, ocasião em que “lenços da Índia” desaparecem. Desconfiado ou não, o tio Francisco não consente a licença para o casamento, sem maiores explicações. Mas surpreende quando, ao saber que o sobrinho perdera quantidade considerável de dinheiro por ser fiador e, disposto a voltar a Cabo Verde, diz:

Amanhã faz o favor de ir para a sua carteira, lá para baixo. Mande por palhinha nova na cadeira. Faz favor de por na factura Macário e Sobrinho. E case. Case, e que lhe preste! Levante dinheiro. O senhor precisa de roupa branca e de mobília. E meta na minha conta. A sua cama lá está feita. (QUEIRÓS, 1999, p. 30).

A afetividade para com Macário é evidente. Ter a cama arrumada, a troca da palha na cadeira, enfim, o tratamento oferecido ao sobrinho no seu retorno é de alguém que esperava (e preparava-se para) aquele momento.

Misteriosa é a personagem que corresponde à mãe de Luísa. Sua introdução na diegese se realiza pela observação de Macário, que estava com “sua carteira no primeiro andar por cima do armazém”. A visão de Macário dessa mulher o impressiona: “(...) e dali viu uma manhã aquela mulher com o cabelo preto solto e anelado, um chambre branco e braços nus, chegar-se a uma pequena janela de peitoril, a sacudir um vestido.” (QUEIRÓS, 1999, p. 11-12). A mãe atrai a atenção do jovem Macário pela sensualidade que demonstra. Essa exuberância e desenvoltura da mãe Vilaça indicam a sua postura, confirmada nas conversas com visitas masculinas, jogos, no interesse pelos ganhos financeiros de Macário.

À noite, ao som de uma xácara, ele se lembra da imagem que lhe marca. É só no dia seguinte que vê os cabelos louros se movimentarem pela vidraça. É por estar impressionado pela mãe que acaba por ver a filha. Assim, a mãe prepara caminho para a “chegada” da filha.

Descrita fisicamente, a personalidade da mãe vai se completando seqüência a seqüência. No momento em que ambas se dirigem ao armazém a fim de adquirirem uma “inútil” casimira preta, é notória a cumplicidade da mãe em aproximar Luísa de Macário.

Ao contrário da filha (delicada e de poucas palavras), ela conversava com diferentes pessoas: “A mãe Vilaça, a soberba mulher pálida, cochichava com um desembargador de figura apopléctica.” (QUEIRÓS, 1999, p. 16). Em outra circunstância, é cumprimentada pelo amigo com seu chapéu de palha “com uma cortesia toda risonha”. Esses gestos fazem aumentar o ar misterioso que envolve a figura da mãe, pois sugerem algo não revelado ao próprio narrador. Contribui para esse fato a não explicação dos seus rendimentos: como se mantinham num prédio em que até o desembargador apopléctico considerava um “alcáçar, formosa dama!” (QUEIRÓS, 1999, p. 18). Outro ponto é a não aprovação do casamento, que pode ter sido gerada pelo fato de Macário ter sido expulso da casa do tio e estar desprovido de reservas. Essa hipótese se confirma quando, no retorno de Cabo Verde, vai pedir Luísa em casamento à mãe: “Macário tinha feito um ganho saliente – e a mãe Vilaça abriu-lhe uns grandes braços amigos, cheia de exclamações.” (QUEIRÓS, 1999, p. 27).

Diferentes física e emocionalmente, são também identificadas por maneiras diversas. Luísa, como o próprio nome sugere, parece ser a “luz” de Macário; a mãe é nomeada apenas pelo sobrenome “Vilaça” que, pelo sufixo, indica algo em grau aumentativo. A filha é a meiguice, angélica; a mãe é sensual até aos olhos de Macário, que ainda “não tinha sentido Vênus”: “busto bem feito e redondo e um aspecto desejável.” (QUEIRÓS, 1999, p. 11).

A ambigüidade criada em torno da dupla permanece durante toda a narrativa. Não se confirma que tipo de relação existe, de fato, entre elas. Os indícios plasmados criam e nutrem esse ar de duplicidade (por quem vestiriam luto e para quem eram as “casimiras pretas?”).

Outras personagens povoam a narrativa. No entanto, as atenções foram centralizadas nas quatro aqui mencionadas por serem fundamentais nesse universo queirosiano em que se conhece uma singular rapariga loura.

5.6 Tempo, somatória de real e memória

Composto pela articulação de dois planos, o tempo é um dos pilares que estruturam a narrativa. À luz dos estudos divulgados por Genette (1972, p. 77-182) se faz a análise dessa categoria no conto em estudo.

De acordo com a teoria genettiana, o tempo na diegese é composto pelo tempo do discurso (tempo impresso pelo narrador à estória) e da história (que obedece ao tempo real). Quando ocorrem desajustes entre eles, as áreas de codificação (ordem, velocidade e frequência) determinam efeitos na narrativa que acarretam na construção de sentido diretamente vinculados à estética.

O tempo da história é compreendido em duas determinações, uma vez que a narrativa Macário/Luísa se apresenta encaixada na “revelação” de Macário ao narrador. Considerando esse fato, é possível identificar a marcação do tempo cronológico em ambas as seqüências.

“Era isto em Setembro” (QUEIRÓS, 1999, p. 7) indica quando acontece o encontro entre o narrador e Macário. Essa indicação temporal é significativa: época em que “as noites vinham mais cedo, com uma friagem fina e seca e uma escuridão aparatosa” (QUEIRÓS, 1999, p. 7), proporciona ambiente melancólico, entediante, o que contribui para despertar a sensibilidade do narrador e predispô-lo a ouvir a história. Também é demarcado o horário como sendo às oito horas da noite. A verossimilhança é acentuada, ainda que não seja possível determinar o intervalo de tempo entre o “contar” de Macário e o “contar” do narrador. Deduz-se que o relato não excedeu algumas horas, pois teve início após o jantar e não há indícios na narrativa que a conversa foi além dessa noite em que se conhecem.

A partir de então, tem início a seqüência narrativa de Macário. Nela, o tempo da história é perfeitamente delimitado, em vários momentos narrativos. Macário localiza temporalmente quando ocorreu a sua história amorosa em 1823 ou 1833, na sua mocidade. A indecisão da data não se repete quanto à sua idade: tinha vinte e dois anos.

O despertar e o desenvolvimento da sua paixão pode ser marcada cronologicamente. É possível definir o seu período: era julho quando viu as novas

vizinhas e cinco dias depois de ver Luísa “estava doudo por ela”. Passada uma semana, elas vão até o armazém, fato que faz com que ele passe “todo o dia entregue às impaciências amargas da paixão “e mal reparasse” no seu ordenado que lhe foi pago em pinto às três horas (...)”. Observa-se a precisão de dias transcorridos, horas, períodos do dia. “Faltava então dois meses para o casamento”; “O casamento foi decidido para dali a um mês.” São cuidados de um narrador que pretende estabelecer a verossimilhança da diegese, envolvendo e conquistando, assim, o leitor.

Vale ressaltar as referências histórico-literárias que se apresentam, seja por meio de datas, seja por meio de nomes. Nesse sentido, lê-se: “depois do século XVIII e da revolução”; “as manas Hilárias, a mais velha das quais, tendo assistido como aia de uma senhora da Casa da Mina, à tourada de Salvaterra, em que morreu o Conde dos Arcos” (QUEIRÓS, 1999, p. 18). O efeito produzido é de autenticidade à narrativa, pois, com marcações históricas, cria-se a impressão de uma história verdadeiramente ocorrida que está sendo relatada.

Em termos rigorosos, toda a narrativa está presa a dois tempos: o passado – no qual se passa o envolvimento de Macário e Luísa – (e um passado recente, em que ele relata ao narrador) e o presente, que é o momento contemporâneo à escrita. O efeito de realidade é construído: alguém está contando uma história que ouviu há algum tempo e esses acontecimentos ocorreram num passado distante. Assim é organizado o tempo cronológico, na sua seqüência lógica.

Atrelado ao tempo histórico, está o do discurso, que manipula o tempo de acordo com o sentido que se quer estabelecer.

O discurso da narrativa tem início com “Começou por me dizer que o seu caso era simples – e que se chamava Macário”. Apesar de não haver constatação de que se está no momento presente da escrita – apenas o verbo no passado – é possível notar que há uma disparidade entre a ordem da história e a do discurso. Utilizando a analepse, movimento que resgata acontecimentos anteriores ao da narrativa, a diegese apresenta o próprio narrador e o protagonista, assim como o contato entre eles. Introduzido no universo diegético, Macário revela aquilo que o marca para toda a vida. Tal procedimento traz à tona a triste história de Macário, que se torna a narrativa central. Tratando-se de um recuo na narrativa que não ultrapassa o seu

início, a analepse é considerada interna. Verifica-se a ocorrência de uma externa no relato das irmãs Hilárias, que faz referência ao século XVIII. Em relação à ordem, não se observam outras discordâncias.

A fim de criar a expectativa no leitor por meio do suspense, o narrador instaura, sabiamente, anisocronias, isto é, o tempo do discurso em desacordo com o da história. A elipse, que se define pela “consideração do tempo de história elidido” (GENETTE, 19-- , p. 106), assume papel freqüente na narrativa. De acordo com Massaud Moisés (1983, p. 23), tudo deve contribuir para um único efeito dramático no conto. Portanto, as elipses “economizam” o tempo da diegese e não desviam a atenção para outros focos, a não ser para aquele que deve ser primordial. Assim, em “Tinha-se passado uma semana, quando um dia Macário viu, da sua carteira, que ela, a loura, saía com a mãe” (QUEIRÓS, 1999, p. 14), omite-se a transcorrência de um tempo; há um lapso temporal. Um outro momento que a diegese dá um grande salto é no retorno de Macário de Cabo Verde, expresso, de forma simples, em uma única palavra: “Voltou”. (QUEIRÓS, 1999, p. 27).

Outra ocorrência observada na operacionalização da categoria tempo corresponde ao sumário, que designa toda a forma de resumo da história (GENETTE, 19-- , p. 95). O tempo é reduzido, condensado, não há espaço para pormenores:

E trabalhou: pôs naquele trabalho a força criadora da sua paixão. Erguia-se de madrugada, comia à pressa, mal falava. À tardinha ia visitar Luísa. Depois voltava sofregamente para a fadiga (...) (QUEIRÓS, 1999, p. 27).

Anisocronia intensamente utilizada nesse conto é a pausa. Responsável pela estagnação do tempo da história, ela se manifesta pela descrição. Nas palavras de Flaubert, inaugurador oficial do Realismo – estética que Eça advogava – no *Appendice a Salammbô*, “(...) Il n'y a pas point dans mon livre, une description isolée, gratuite; toutes servent à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action.” (1897, p. 212).

De tal ponto de vista também se apropria o escritor português. Assim, a descrição de algumas figuras e ambientes exteriores (exemplificadas anteriormente) não é aleatória. Ao descrever Macário no início da narrativa, o narrador revela

também o seu caráter nos dias de então. Aparência séria, homem honesto e trabalhador, indicam, ao leitor atento, o seu procedimento no desfecho: uma postura igualmente séria e equilibrada diante da situação que Luísa ocasiona.

Nos textos realistas-naturalistas, verifica-se que a descrição é uma fonte de informações. De fato, a mãe Vilaça é descrita em detalhes de forma tal que se cria a ambigüidade sobre a relação que existe entre ela e Luísa; esta é descrita como portadora de mãos pequenas e unhas polidas; Macário é frágil, ingênuo; tio Francisco é austero. Os ambientes ricamente descritos qualificam-nos e demonstram a atmosfera daqueles locais.

O efeito pretendido é o de convencer o leitor do relato que se conta, além de oferecerem indícios que caracterizam as personagens. Para isso, colaboram todas as categorias narrativas, que estão a serviço do cânone estético realista.

5.7 Um sentimento singular

O sentimento despertado em Macário por Luísa marca-o por toda a vida, conforme apontado anteriormente. Trata-se da história de um caso amoroso que, apesar das peripécias empreendidas por parte de Macário para que ocorra a realização amorosa (como a descoberta dos lugares freqüentados por ela, o seu desvínculo do tio, a ida e a idéia de retorno a Cabo Verde), ela não se concretiza. Essa mácula sentimental é que envolve o leitor e nele cria a expectativa de conhecer a causa de tal sofrimento.

Como observa Octavio Paz (2001), certos elementos se repetem nas histórias cujo tema é o amor, conforme apontado no capítulo quatro. O “caso” de Macário não é exceção e contém, em sua trama narrativa, essas recorrências.

A primeira delas apontada é a exclusividade que o amor requer. Em “Singularidades de uma rapariga loura” não há competição entre as personagens pelo ser amado. Contudo, ocorre outra face do caráter exclusivo: Luísa é o único motivo das atenções de Macário. É por ela que trabalha, que desafia o tio, que vai ao exterior “enfrentar o trabalho penoso”. A vida de Macário, antes tão tediosa, rotineira, torna-se dinâmica a partir do seu noivado.

Mas esse amor dedicado conhece obstáculos que impedem a realização amorosa. Numa leitura cuidadosa, observam-se várias oposições ao objetivo de Macário em se casar com Luísa. Para estabelecer o contato com ela, conversa com o amigo de chapéu de palha, obtém informações sobre os lugares que frequenta. Aceito como pretendente, anuncia ao tio o casamento, que não o consente: expulsa o sobrinho de casa. A escassez de recursos financeiros leva Macário à miséria e, assim sendo, enfrenta um grande obstáculo, a negação de Luísa em recebê-lo na sua casa. Superado esse momento e satisfeita a condição de poder, financeiramente, realizar o casamento, depara-se com o obstáculo fatal à sua prevista felicidade: a doença cleptomaníaca de Luísa. É interessante notar que esse último impedimento é o responsável pela não efetivação amorosa de Macário, resultando na dor que o acompanha. Portanto, esse conto não possui uma “compensação” feliz aos obstáculos do amor.

Na trama amorosa, se não há intensidade na colocação dos obstáculos, ocorre o jogo do domínio e da submissão entre aqueles que estão envolvidos na história, causando o desequilíbrio. Assim, Macário é o dominado por Luísa, e aceita todas as condições que essa impõe, sem questioná-las. Submisso ao amor dedicado a ela, não reage diante do seu pedido para não mais visitá-la quando cai na miséria; ao contrário, chora, ato que a faz pedir silêncio. Essa submissão tem fim quando o seu valor maior, a honestidade, é tangenciado. Macário não admite o caráter cleptomaníaco de Luísa.

A união do corpo e da alma dos amantes é outra constante. De fato, o protagonista se encanta pelos cabelos loiros, olhos e mãos de Luísa e também pelo seu temperamento sem alterações. No entanto, a alma amada é doentia, cujo sintoma é a ocorrência de furtos. Sendo assim, não ocorre a junção das duas partes, pois elas não se equilibram.

A circunstância paradoxal contida nas tramas que possuem a temática amorosa se repete no conto em estudo. Macário ama, dedica-se, sofre, mas não tem de Luísa a retribuição na mesma intensidade. Mais que isso, não se casa com ela, e a última vez que vê a mulher – por quem ainda a lembrança o faz sofrer – era ainda jovem. Portanto, para Eça nesse conto, o amor não leva à felicidade, pelo contrário:

traz frustração e dor. Afinal, ensina Paz: “O amor não nos protege dos riscos e desgraças da existência.” (2001, p. 188).

Macário é um jovem cuja preocupação central é o trabalho. Assim aprendeu com o tio, e assim dá continuidade ao espírito empreendedor da família, família esta que se resume na figura do tio e numa foto em miniatura da mãe. Afetivamente sua vida é vazia, e é por isso que vê os dias tão monótonos. Envolvido primeiro pelo mistério e exuberância da mãe Vilaça, encanta-se facilmente pela beleza delicada da filha. Para Octavio Paz (2001, p. 69), “o amor é desejo de completude e assim responde a uma necessidade profunda dos homens.” Essa “completude” Macário vê simbolizada em Luísa que, mesmo sem lhe dar demonstrações do seu afeto, o envolve completamente. Portanto, o sentimento originado é resultado do “vazio afetivo” que Macário sente.

Uma vez arraigado, esse sentimento conduz à emoção e à razão de Macário, até o momento em que se defronta com o valor mais concreto do seu ser: a honestidade. Ao furtar o anel, Luísa rompe com esse preceito, o que provoca a separação definitiva do casal.

O amor é, nesse conto queirosiano, uma crise sentimental. Aquilo que Macário tanto busca não o leva à felicidade absoluta. Luísa corresponde ao sentimento dele levada pelo interesse: por ele, não tem gestos afetivos ou atitudes que o demonstre (apesar disso, Macário pretende consumir o casamento). Assim, o amor, com final infeliz, possui uma natureza pessimista, ao contrário do que prescrevia, genericamente, o modelo romântico. Eça de Queirós toma o elemento mais caro da estética que combate e faz dele objeto de análise: trata-se de uma causa de perturbação, tal como ficou perturbado Macário quando se despediu daquela rapariga loura de vestido azul.

Capítulo 6

No moinho

(...) É que o amor é essencialmente perecível, e na hora em que nasce começa a morrer. Só os começos são bons. Há então um delírio, um entusiasmo, um bocadinho do céu... Seria pois necessário estar sempre a recomeçar, para poder sempre sentir?
(O mandarim)

É tradição dos estudos queirosianos ver em, “No moinho”, uma obra minimizada do romance *O primo Basílio*. Ainda que não seja o propósito deste estudo levantar aproximações de cunho analítico em relação a esses dois títulos, é possível observar alguns paralelos: Luísa e Maria da Piedade, mulheres insatisfeitas e infelizes, leitoras de romances que acabam por criar fantasias e imaginações infinitas; Jorge e João Coutinho, maridos que “contemplam” a traição de suas mulheres; Adrião e Basílio, primos que percebem a fragilidade dessas e dela se aproveitam. As duas narrativas têm desfecho semelhante no que concerne ao destino das mulheres focalizadas: ambas, entregues à paixão, sentem-se perdidas quando abandonadas pelos amantes. Esses paralelos carecem, certamente, de análises específicas em que se verifique (ou não) a medida dessas semelhanças.

De temática realista, “No moinho” retrata a história de Maria da Piedade, esposa e mãe dedicada à família doente. Isolada em seu lar com “ar abafado de febre” (QUEIRÓS, 1999, p. 52), os únicos contatos exteriores são a missa aos domingos e a presença do primo Adrião, escritor renomado e conhecido. Contrastando com a figura do marido adoentado, esse facilmente envolve Maria da Piedade. Ela, então apaixonada, ao vê-lo partir, passa a “estender” sua paixão a qualquer elemento da vila em que mora, deixando em completo desamparo aqueles de quem sempre cuidou.

O tom realista-naturalista se evidencia a cada sequência. Nele, mesclam-se a crítica social, numa denúncia dos aspectos viciosos da burguesia, e a condenação

do modelo romântico. Para levar a bom termo esses objetivos e realizá-los com eficiência, toda a estrutura do universo romanesco converge para tal, mesmo em detalhes que parecem insignificantes. A análise que se segue busca evidenciar essa convergência, que passa despercebida ao olhar desatento.

6.1 O narrador que conduz

Como é freqüente na produção queirosiana, o narrador de “No moinho” é, segundo a classificação genettiana, heterodiegético: ele não é elemento participante da diegese, mas a transmite para o leitor. É por meio da sua narração que se conhece Maria da Piedade, seu modo de vida (“D. Maria da Piedade era considerada em toda a vila como ‘uma senhora-modelo’”, QUEIRÓS, 1999, p. 51), assim como a sua trajetória. O ambiente no qual está inserida é apresentado também por esse mesmo narrador: “A casa, interiormente, parecia lúgubre. Andava-se em pontas dos pés, porque o senhor, na excitação nervosa que lhe davam as insônias, irritava-se com o menor rumor (...)” (QUEIRÓS, 1999, p. 51-52). Até o contato com o mundo exterior, por via de uma janela, mostra-lhe um cenário melancólico, com uma “colina triste e nua”, “sem uma casa”, “uma árvore”.

Mas esse narrador, para além desses 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.” (QUEIRÓS, 1999, p. 52, grifo nosso).

Essa “revelação” do que pensa e sente a personagem demonstra a tristeza que lhe invade a alma, o que se contrapõe às atividades que realiza com presteza. Apesar dos cuidados intensos que a família requer, Maria da Piedade não demonstra nenhum descontentamento. Portanto, o narrador revela aquilo que, calada, sente.

Também é por esse narrador que se toma conhecimento da impressão nela causada pelo primo Adrião (“... aquele poeta que os jornais glorificavam, era um sujeito extremamente simples – muito menos complicado, menos espetaculoso que o filho do recebedor!”, QUEIRÓS, 1999, p. 55). Impressionada pela figura dele,

oposta ao do marido entrevado, a mulher recatada, sem (até aquele momento) expressão de vida e de desejo, desperta. Essas primeiras impressões tomam fôlego, acentuam-se e caminham para o beijo fatal que ocorre no moinho. Depois desse acontecimento, Maria da Piedade se transforma.

Tratando-se de um ente ficcional, o narrador focaliza e manipula as categorias narrativas, evidenciando seqüências temporais, espaciais e os aspectos físicos e psicológicos das personagens. Tal narrador ultrapassa os limites de simples “contador”: onisciente, conduz os olhares e as impressões que pretende causar e despertar no ato da leitura.

De acordo com Philippe Hamon em “Un discours contraint” (1973), o discurso literário realista se utiliza de recursos para criar a verossimilhança, ou seja, a impressão de que a realidade está bastante próxima daquilo que é apresentado ficcionalmente. É como se houvesse uma “cópia” da realidade. Para isso, a onisciência do narrador é fator significativo: é um observador perspicaz, que vasculha interiores dos personagens e dos ambientes e, com lente de aumento, amplia detalhes.

6.2 O espaço que influencia

Como aponta Matos,

a descrição do espaço onde se situa a ação romanesca desempenha papel de importância como elemento constitutivo da narrativa queirosiana. Esse tipo de descrição é um vitalizador da imaginação do leitor, na sua natural apetência para tomar como real o mundo fictício criado pelo romancista. (1988, p. 379).

A observação acima é válida também para “O moinho”. Há muitas e ricas descrições do espaço, resultado do trabalho do narrador que as apresenta como se a narração fosse transluzente, criando um efeito imagético:

(...) 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 (...) (QUEIRÓS, 1999, p. 52).

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. Desta maneira era o seu viver e o fora antes do casamento, o que a pressionara em aceitar o pedido de João Coutinho.

No entanto, o espaço fechado de resignação, paciência (traduzido na casa em que a família reside), se contrapõe ao mesmo espaço, após o despertar da paixão pelo primo. A partir de então, Maria da Piedade irrita-se profundamente e revolta-se contra o tipo de vida que leva, considerando-o injusto e desagradável. O “antes” e o “depois” desse cenário correspondem, de forma bastante direta, à transformação pela qual passou Maria da Piedade:

E agora deixa a casa numa desordem, os filhos sujos e ramelosos, em farrapos, sem comer até altas horas, o marido a gemer abandonado na sua alcova, toda a trapagem dos emplastro por cima das cadeiras, tudo num desamparo torpe – (...) (QUEIRÓS, 1999, p. 63).

O espaço acompanha a metamorfose por ela sofrida. Se antes era uma mulher dedicada – e havia “a paz triste do seu hospital” – agora é uma “histérica”, desnaturada, em seu lar descuidado.

Para que ocorresse essa evolução no espaço fechado de Maria da Piedade, foi preciso um fator que a propiciasse. A visita dela e de Adrião ao moinho – local que assiste ao beijo entre eles – desencadeia o processo que transforma o perfil psicológico da protagonista. Como antecipa o próprio título, o moinho tem papel fundamental na narrativa. Esse espaço determinado, dotado de sentido, é mencionado no início da narrativa (“e era, para a gente que às tardes ia fazer o giro até ao moinho...” , QUEIRÓS, 1999, p. 51), e logo desperta a atenção do visitante: “Vejo da janela um moinho e uma represa que são um quadrozinho delicioso.” (QUEIRÓS, 1999, p. 55). É nele, portanto, que está centrada a ação nuclear da estória: Maria da Piedade acompanha Adrião até ao moinho, onde o beijo acontece e desperta a paixão pelo primo.

O moinho de água contém sentidos que estão direta e intimamente vinculados aos caminhos tomados pela narrativa. Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 21) relacionam a água como o símbolo da fonte de vida. De fato, 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, 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 reafirma-se, é nesse momento que Maria da Piedade é seduzida, sem resistir, pelo primo.

Ao considerar, ainda, que o curso da água simboliza o curso da vida, e também ao examinar como Maria da Piedade se aproxima do moinho, nota-se, novamente, a configuração de sentidos simbolizados. No moinho, há “toda a sorte de murmúrios de água correndo, fugindo...” (QUEIRÓS, 1999, p. 58). Maria da Piedade senta-se numa escada de pedra que “mergulhava na água da represa os últimos degraus”. Analisando os símbolos aí contidos, pode-se fazer uma leitura da cena coerente com a narrativa. Maria da Piedade pode mudar o curso de sua vida (mesmo que seja em sentido moral descendente). Nada deve impedi-la e ser um obstáculo para alcançar a felicidade, fato figurativizado na passagem “esburacando com a ponteira do guarda-sol as ervas bravas que invadiam os degraus” (QUEIRÓS, 1999, p. 59). Mas a causa do que pode vir a ser sua felicidade, Adrião, parte, sem nada dizer a ela. Portanto, a mudança ocorrida é de cunho deteriorador.

A leitura dos romances é criticada, e passa pelo viés da ironia. Se, na ausência de uma paixão, Maria da Piedade lia *A vida dos santos*, agora lê obras românticas, “criando no seu espírito um mundo artificial e idealizado.” (QUEIRÓS, 1999, p. 62). Mais uma vez, repete-se a intenção estética: a educação e o comportamento romântico não satisfazem a alma humana, pelo contrário, degeneram-na.

É costume da ficção queirosiana evidenciar os espaços – estabelecendo, por exemplo, a oposição campo versus cidade. Em “No moinho”, os espaços também se contrapõem, mas quanto à sua dimensão: o espaço fechado da casa de Maria da Piedade (e mesmo a de seus pais) representam a resignação, enquanto que o aberto – moinho – a libertação.

6.3 Personagens

Mesmo que a narrativa seja povoada por poucas personagens, o narrador privilegia informações a respeito de Maria da Piedade. É nela, então, que estão centralizadas as atenções.

Antes, porém, de analisá-la, vale dizer que outras personagens são apresentadas e, se não possuem papel de relevância narrativa, contribuem para intensificar a dramatização e até mesmo a caracterização das ações. É o caso do marido de Maria da Piedade: identificado por nome e sobrenome, tem seu perfil desenhado, o que confirma a força da dedicação de esposa e a dificuldade da tarefa que exercia:

O marido, mais velho que ela, era um inválido, sempre de cama, inutilizado por uma doença de espinha, havia anos que não descia à rua; avistavam-no às vezes também à janela, murcho e trôpego, agarrado à bengala, encolhido no robe-de-chambre, com uma face macilenta (...) (QUEIRÓS, 1999, p. 51).

Cuidadosamente descrita, a figura do marido doentio não corresponde à de Maria da Piedade (jovem, bela e sadia), o que proporciona e conduz ao adultério.

Ajudam a compor o quadro descrito os filhos, “duas rapariguitas e um rapaz, também doentes, crescendo pouco e com dificuldade, cheios de tumores nas orelhas, chorões e tristonhos” (QUEIRÓS, 1999, p. 51). Além de reforçarem a idéia de desilusão (afinal, os filhos que podiam ser motivo de alegria acabam por ser motivo de tristeza e cuidados intensos), sintetizam o princípio determinista: se o pai era doente, sua descendência seguia a sua herança. O mesmo princípio pode ser encontrado em Maria da Piedade. Seus pais eram pessoas problemáticas – “a mãe era uma criatura desagradável e azeda; o pai (...) sempre bêbedo...” (QUEIRÓS, 1999, p. 52) –, e condicionam o casamento rápido da filha e também o seu destino, conhecido ao final da narrativa – o de ser igualmente “histérica”.

Com a função de representar pessoas que integram o cotidiano do local – e assim conferir o sentido de realidade ao relato narrado – observam-se o “velho Nunes, diretor do Correio”, que encerra na sua fala a definição da protagonista: “uma santa” e Dr. Abílio, médico da família, que a define como uma fada (essas

caracterizações traduzem o comportamento modelar de Maria da Piedade até conhecer Adrião).

A despertar outros sentimentos em Maria da Piedade está Adrião, primo de João Coutinho. Escritor renomado, um “herói de Lisboa, amado das fidalgas, impetuoso e brilhante” (QUEIRÓS, 1999, p. 54), apresenta indícios de seu caráter aproveitador quando o narrador informa que

Da fortuna do pai, a única terra que não estava devorada, ou abominavelmente hipotecada, era a de Curgossa, uma fazenda ao pé da vila, que andava além disso mal arrendada: o que ele desejava era vendê-la. (QUEIRÓS, 1999, p. 56).

O motivo pelo qual chegara a essa situação não é explicitado. Essa “economia” sugere que a personagem não era muito disciplinada, a ponto de ter consumido e mal administrado a herança do pai. Outro indício do seu caráter é o título do último livro que escrevera: *Madalena*. Trata-se de uma referência à personagem bíblica, que foge dos padrões normais da época. O narrador, indiretamente, busca tornar transparente o tipo psicológico de Adrião. Instaure-se aí outra marca da ironia queirosiana. O autor de romances, querido pelas leitoras, é um homem cujo comportamento não condiz com a boa conduta esperada. Esses índices se confirmam quando, aproveitando-se da ingenuidade de Maria da Piedade, ele a beija – e depois parte, sem maiores explicações.

Maria da Piedade, conforme o próprio nome antecipa, é uma mulher bela, igualmente recatada e dedicada:

A vila tinha quase orgulho na sua beleza delicada e tocante; era uma loura, de perfil fino, a pele ebúrneia, e os olhos escuros de um tom de violeta, a que as pestanas longas escureciam mais o brilho sombrio e doce. (QUEIRÓS, 1999, p. 51).

(...)

Mas se o marido de dentro chamava desesperado, ou um dos pequenos choramingava, lá limpava os olhos, lá aparecia com a sua bonita face tranqüila, com alguma palavra consoladora, compondo a almofada a um, indo animar o outro, feliz em ser boa. (QUEIRÓS, 1999, p. 52).

Maria da Piedade é o pivô da trama narrativa que pode ser entendida, também, pela sistematização greimasiana. Inicialmente, verifica-se que ela está em plena junção com seu objeto, que nesse momento responde pela satisfação em cuidar de sua família doente. Possui vida abnegada e até santificada, e cumpre fielmente suas tarefas, fazendo com que seja admirada por toda a vila. Seu marido e seus filhos são os destinatários da ação do sujeito Maria da Piedade. E, como mãe dedicada, não transfere a ninguém o seu saber dos cuidados.

A partir das emoções nela provocadas por Adrião, Maria da Piedade conhece o pólo oposto do seu comportamento até então, o que proporciona a mudança de estado do sujeito e transforma o seu percurso. O objeto passa a ser a satisfação do desejo. Essa busca é incessante: em primeira instância, os livros de autoria de Adrião. Nesse momento narrativo, ele é o objeto pelo qual o sujeito busca entrar em junção definitiva (já que, no moinho, esses dois actantes estão em junção absoluta). Como ocorre a disjunção, pois o primo escritor a abandona em sua ilusão, procura compensar a sua ausência lendo as obras produzidas por ele, entre outras. Desequilibrada, abandona os seus antigos afazeres e acaba por ser ridicularizada (e não mais admirada) pelos habitantes da vila.

Com certa frequência Maria da Piedade é comparada com a personagem Luísa, de *O primo Basílio* que, por sua vez, é comparada a Emma Bovary, da célebre obra *Madame Bovary*. Do comportamento da personagem que leva o mesmo nome, tem origem o termo “bovarismo”, definido primeiro por J. de Gaultier. Segundo ele, trata-se do “poder que o Homem tem de se conceber outro que ele não é” (apud *Le nouveau petit Robert*, p. 255). A partir desse conceito, pode-se refletir em que medida a personagem do conto apresenta o perfil bovarista.

O primeiro passo é verificar as semelhanças entre uma e outra personagem. De fato, observam-se certos aspectos 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 queirosiana) 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: a virilidade. Emma Bovary possui comportamentos em muito diferentes daquilo que se conhecia na ficção: 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!...” (QUEIRÓS, 1999, p. 56).

Além das similitudes comportamentais no campo da ficção, convém observar, no mundo sensível, a visão de Eça de Queirós em relação a Flaubert e à sua *Madame Bovary*. Focalizam-se dois momentos distintos em que ele dá o seu parecer. O primeiro é uma publicação da *Gazeta de Portugal* em 21 de outubro de 1866, em que avalia *As Flores do mal* de Baudelaire e *Salammbô*, de Flaubert. Embora a atenção recaia sobre esses dois títulos, há uma breve abordagem sobre *Madame Bovary*:

Flaubert escreveu a *Salammbô*. Aquela alma, depois de ter criado em *Madame Bovary* a imagem desoladora de uma harmonia, de uma perfeição, presa nos braços gordos e toscos do materialismo, refugiou o seu desalento nas sombras do mundo antigo. (BERRINI, 2000, p. 183).

Passados catorze anos, pronuncia-se por ocasião da morte do escritor francês na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro. Considera-o grande artista, capaz de “dar à arte contemporânea a sua verdadeira base, desprendendo-a das concepções idealistas do romantismo, apoiando-a toda sobre a observação, a realidade social e os conhecimentos humanos que a vida oferece” (BERRINI, 2000, p. 229). *Madame Bovary* é, na sua opinião, seu melhor livro:

Quem a não conhece e a não relê – essa história profunda e dolorosa de uma pequena burguesa de província, tal qual as cria a educação moderna desmoralizada pelos falsos idealismos e pela sentimentalidade mórbida, agitada de apetites de luxo e de aspirações de prazer, debatendo-se. (BERRINI, 2000, p. 230).

A estudiosa aponta ainda o caráter sincero da fala de Eça:

as páginas dedicadas a Flaubert estão impregnadas de paixão e enlevo: nelas tem-se compreensão, sentimento de dor pela perda do poderoso romancista, sentimento de exaltação pela obra. (BERRINI, 2000, p. 233).

Essa admiração já apresenta indícios quando, em 1871, na sua conferência realizada no Cassino Lisbonense, ao explicitar a estética realista, alude ao autor francês e sua obra.

Ao fazer a leitura dos dois fragmentos acima, nota-se uma certa diferença nas avaliações. Mário Sacramento (1945, p. 56) entende que “na primeira crítica, a culpa do drama cabe ao mundo, que não quer subir às regiões ideais; na segunda cabe ainda ao mundo que, incapaz de se adaptar às realidades, persiste em caminhar as almas para aspirações impossíveis”. Realmente, a apreciação feita em 1866 parece traduzir em Emma Bovary a imagem da perfeição que se deforma na realidade que o mundo oferece. Trata-se de uma imagem que tende à visão romântica, enquanto que a segunda vê o romance flaubertiano como uma grande crítica à educação que segue os modelos românticos.

O que ocorre é que a ironia, “o motor da sua estética realista” (SACRAMENTO, 1945, p. 144) também está presente nessa narrativa e acaba permeando ou se entrelaçando ao caráter bovarista de Maria da Piedade. Ora, esta personagem é o próprio recato, numa vida piedosa, que sacrifica a sua juventude em favor do marido e filhos doentes. Porém, essa existência limitada a cuidados acaba por se transformar completamente quando conhece Adrião em decorrência da paixão despertada por ele. Romanticamente, “refugiava-se então naquele amor como uma compensação deliciosa. Julgando-o todo puro, todo de alma, deixava-se penetrar dele e da sua lenta influência.” (QUEIRÓS, 1999, p. 61). Como informa o narrador, compensa a sua insatisfação com sucessivas leituras de romances, o que ia “criando no seu espírito um mundo artificial e idealizado.” De forma irônica, o autor revela

como as histórias amorosas que se fundamentam em sentimentos, acabam por transformar aquela “santa mulher” em “Vênus”.

Como se pode observar, há vários elementos que se assemelham entre as personagens centrais de *Madame Bovary* e “No moinho”. Contudo, essas similitudes e mesmo a admiração expressa por Eça por Flaubert não garantem o caráter bovarista de Maria da Piedade.

Ocorre no conto queirosiano, como ocorre na *Madame Bovary*, o que Mücke (1995, p. 109) denomina ironia autotraidora, comum à forma romanesca. Segundo o autor, trata-se da criação de um mundo próprio pela personagem que o habita, que resulta em conflito quando deparado com a realidade. A personagem apresenta uma auto-imagem errônea, mas que em algum momento acaba por revelar sua verdadeira natureza.

Ao examinar a personagem Maria da Piedade, observa-se que ela, uma mulher preocupada apenas com a administração do lar febril, sem nenhuma manifestação de busca por outras atividades ou emoções, é facilmente seduzida por alguém que vê nela apenas uma breve aventura. O seu mundo frágil é desmoronado, e aquele espírito tão sereno e santificado, igualmente. Revela-se, então, uma natureza histérica, que busca satisfazer o nascido desejo a qualquer custo e vivenciar o mundo agora criado por ela. Assim, envolve-se com um homem que não corresponde, em nenhuma instância, ao que ela fora antes. Não abandona o mundo em que deseja viver – quer continuar a ser amada por alguém – e sofre as consequências por isso quando esse é tangenciado pela realidade. Maria da Piedade, agora, passa a ser condenada pela vila que antes a admirava.

6.4 O tempo trabalhado

À luz da teoria genettiana, verifica-se que o entrelaçar dos tempos da história e do discurso responde a uma necessidade narrativa. Os desencontros da ordem do discurso com a da história, por exemplo, estão sintonizados com a perspectiva que se pretende criar.

Essa idéia se confirma ao se examinarem as analepses que permeiam a história. Embora a ordem da história seja outra, o discurso volta, recupera algum acontecimento do passado, esclarecendo e informando o leitor:

(...) Maria da Piedade vivia assim, desde os vinte anos. Mesmo em solteira, em casa dos pais, a sua existência fora triste. A mãe era uma criatura desagradável e azeda; o pai, que se empenhara pela tavernas e pelas batotas, já velho, sempre bêbedo, os dias que aparecia em casa passava-os à lareira, num silêncio sombrio, cachimbando e escarrando para as cinzas. (QUEIRÓS, 1999, p. 62).

Como se observa, é um movimento que relata a vivência de Maria da Piedade antes de seu casamento, e o que o teria motivado. É salutar afastar-se daquele ambiente familiar problemático, e a união com João Coutinho é a única saída, à qual ela se agarra. Assim, estaria livre dos maus-tratos do pai, dos gritos da mãe e da penhora da casa em que moravam: “E quando João Coutinho pediu Maria em casamento, apesar de doente já, ela aceitou, sem hesitação, quase com reconhecimento, para salvar o casebre da penhora (...)” (QUEIRÓS, 1999, p. 62).

Essa analepse desempenha papel fundamental na narrativa e está diretamente vinculada ao programa realista. Maria da Piedade não se casara por amor, e vivia em um ambiente triste e depressivo. Na verdade, acaba por achar no matrimônio uma forma de escapismo da realidade em que vive, ainda que o marido seja mais velho e doente, o que contribui para justificar – ou explicar – o adultério. Outro aspecto é o princípio determinista atuante: se seu pai “se empenhara pelas tavernas e pelas batotas”, era bem possível que os seus descendentes – no caso, a filha – seguissem os mesmos passos. Apesar de possuir aparência de “beleza delicada e tocante”, mas “vestida de preto, recolhida e séria”, o que lhe confere um ar de resignação, em conformidade com o ambiente em que vive, depois que visita o moinho com Adrião seu comportamento é outro. Se antes “nada a interessava na Terra senão as horas dos remédios e o sono dos seus doentes” (QUEIRÓS, 1999, p. 53), agora “deixa a casa numa desordem, os filhos sujos e ramelosos, em farrapos” (QUEIRÓS, 1999, p. 63). Ou seja, de acordo com nota naturalista, ela possuía antecedentes hereditários e, como tal, seu comportamento já era previsto (nesse sentido, a analepse tem caráter proléptico). O mesmo princípio justifica as doenças

dos filhos: “Mas aquela família que lhe vinha com o sangue viciado, aquelas existências hesitantes (...)” (QUEIRÓS, 1999, p. 52).

A descrição é um recurso muito convocado nesse período literário. É um prazer para o texto realista convocá-lo, porque se busca trazer para o leitor a realidade máxima. Com a descrição, há uma pausa na história, mas o discurso continua. A noção que o leitor comum tem sobre a descrição é, normalmente, de um momento parasitário e mesmo monótono dentro da narrativa, como se fosse desprovido de significado e até descartável. Entretanto, Philippe Hamon (19--), ao estudar a descrição, confere a ela um estatuto: trata-se da expansão da narrativa, um momento privilegiado em que há um armazenamento de informações. Por exemplo:

A única distração era à tarde sentar-se à janela com a sua costura, e a pequenada em roda, aninhada no chão, brincando tristemente. 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 oliveira e, erguendo-se ao fundo, uma colina triste, sem uma casa, uma árvore, um fumo de casal que pusesse naquela solidão de terreno pobre uma nota humana e viva. (QUEIRÓS, 1999, p.53).

A informação de que Maria da Piedade tinha uma vida monótona, sem nenhuma alegria, a não ser cuidar de sua adoentada família, fica ainda mais evidente quando se percebe que a descrição é feita a partir da própria personagem: é ela que vê – e sente – a semelhança entre a paisagem e sua vida (traduzida pela narrativa por meio do recorte semântico: magra, triste, solidão). É a focalização interna que permite esta constatação, transmitindo a veracidade desse sentimento (efeito de sentido provocado).

Ainda segundo Philippe Hamon (19--), há certos signos que fazem parte da esfera da descrição, ou seja, que a demarcam e a introduzem. Uma dessas marcas que possibilitam a descrição é a “livre circulação infinita dos olhares que deve ser significada pelo texto”, como coloca Zola. Assim, no exemplo acima, tudo propicia a descrição: a protagonista Maria da Piedade está fixa diante de um panorama, sentada à janela, com sua costura ao colo. Ou, como sistematiza Hamon, há um meio transparente (janela), uma personagem (Maria da Piedade), uma cena-tipo que facilita a descrição (a personagem costurando) e a motivação psicológica (costurar era o seu momento de distração). Este é um segmento importante para a diegese e para o plano literário, uma vez que fixa dados sobre o local onde vive a personagem,

permitindo ao leitor compreender o tédio em que vive e que sente. Mais que isso, é o meio condicionando o indivíduo, o que prepara a continuidade da trama narrativa.

Outro momento de pausa importante, configurada por uma descrição, é quando Maria da Piedade e Adrião chegam ao moinho, situação descrita pelo narrador:

Era um recanto digno de 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. (QUEIRÓS, 1999, p. 58).

Há um cuidado estilístico, onde se evidenciam, no plano sonoro, algumas rimas e ecos (frescura/verdura; fugindo/reluzindo) que sugerem um ambiente idílico, calmo, tranqüilo, sem perturbações. A sonoridade produzida pelo verbo no gerúndio lembra até mesmo o correr contínuo das águas. Mas essa preocupação não é vã: o moinho tem sensível projeção na estória: é nele que se inicia todo o processo de transformação que vai até o final da narrativa, e é por isso que se quer despertar a atenção do leitor para ele. Novamente, a ironia em relação aos modelos românticos comparece: o ambiente idílico é o lugar onde se efetiva, com um beijo, o processo amoroso, mas é, também, o espaço que assiste o início de uma degeneração.

As descrições dentro desse conto queirosiano são várias e desempenham papéis importantes dentro da diegese. Através delas, evidencia-se o princípio naturalista de que o meio influencia o comportamento humano, além de criar ao máximo o efeito de real, de credibilidade aos olhos do leitor. São indícios, com causas e efeitos, que vão construindo, aos poucos, a metamorfose de Maria da Piedade, e que vão estabelecer o contraste inocência/resignação em oposição à perversão, caminho que será percorrido pela personagem.

Como se pode observar, a categoria “tempo”, assim como as demais, é tramada de diversas maneiras, mas não aleatoriamente. No conto em foco, percebe-se o cuidado com que tal elemento foi trabalhado. Qualquer que seja a configuração que ele assuma na diegese, está a serviço de um plano estético-literário no qual a narrativa se insere.

6.5 O amor que transforma

As constantes nas histórias de amor apontadas por Paz se confirmam também nesse conto, com variações de perspectiva se se considerar a operação dessas recorrências em “Singularidades de uma rapariga loura”.

Exigida pelo sentimento amoroso, a exclusividade resulta, evidentemente, da relação entre Maria da Piedade e Adrião. Ela o deseja de forma intensa e, na impossibilidade de satisfazer sua vontade, busca a aproximação de tudo que a ele se refira, como os livros que publica. No entanto, ao se envolver com um outro homem, o caráter de exclusividade se anula, pois o que passa a interessar Maria da Piedade é a satisfação de seus desejos.

Os obstáculos são colocados para Maria da Piedade, mas ela busca superá-los. Numa tentativa de diminuir a distância que a separa de Adrião, lê livros de sua autoria. Depois, para não sair desse mundo que as leituras românticas lhe propiciavam, deixa os filhos, o marido e a casa ao léu.

Nesse “teia de relações”, Maria da Piedade é submissa ao desejo acordado, que a domina por inteiro e a leva à degradação moral. A união total, entre corpo e alma, é prevista da perspectiva de Maria da Piedade, que imagina ter Adrião como marido. Porém, com a partida desse, resta-lhe a busca da união, ao menos, com um corpo, não considerando (até porque ela não tem condições para isso) a alma que o anima.

Em “No moinho”, o sentimento originado em Maria da Piedade é arrebatador; tem força imensurável, a ponto de provocar uma transformação radical e permanente. Quando se une a João Coutinho, apenas a libertação de um lar oprimido motiva o seu casamento. Assim, limitar-se aos cuidados com os filhos e com o marido são atitudes naturais, conseqüências de uma união sem maiores expectativas. Porém, ao conhecer Adrião, descobre o amor, e também os seus desdobramentos, que acabam por torná-la uma mulher oposta ao que fora sua existência. Segundo Octavio Paz,

Dentre todas as civilizações a do Ocidente tem sido, seja isso bom ou mau, a mais dinâmica e cambiante. Suas mudanças se refletem em nossa imagem do amor; por sua vez, este tem sido um potente e quase sempre benéfico agente dessas transformações. (2001, p.122).

Ele afirma ser o amor o elemento capaz de transformar; é o que ocorre com Maria da Piedade. Porém, essa sua mudança não parece ser tão satisfatória: leva-a ao histerismo, à condição quase ridícula – porque se torna dependente – de namorar um homem da vila que lhe pede dinheiro constantemente para sustentar uma outra mulher. Trata-se, ainda nas palavras de Paz, de algo que remete à temática amorosa camoniana:

Como todas as grandes criações do homem, o amor é duplo: é a suprema ventura e a desgraça suprema. (...) Os amantes passam sem parar da exaltação ao desânimo, da tristeza à alegria, da cólera à ternura, do desespero à sensualidade. (2001, p. 187).

Maria da Piedade conhece os dois trânsitos a que o amor conduz, e acaba por perder-se por completo. Esse comportamento, cujo desfecho possui um tom pedagógico, está intimamente ligado ao cânone realista, ao qual Eça se filia e defende. O amor, portanto, leva à degeneração, tanto maior quanto for a sua idealização.

Capítulo 7

Arquitetura do melodrama

Para configurar a narrativa de modo a convencer o leitor e, mais que isso, evidenciar como as leituras românticas da vida podem conduzir ao destempero e ao desequilíbrio, o autor se serve de uma modalidade dramática que presta com eficácia esses serviços: o melodrama.

Originado da tragédia, alcança notoriedade no século XIX. Sua principal intenção é despertar comoção, provocar algum tipo de reação naqueles que se deparam com o drama que se instala. 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.

Parecem ser esses os propósitos que pretende o narrador de “No moinho” e também o de “Singularidades de uma rapariga loura”. A estrutura narrativa comum ao melodrama é fielmente obedecida: “(...) amor, infelicidade causada pelo traidor. Triunfo da virtude, castigos e recompensas” (PAVIS, 1999, p. 238). Partindo desses princípios, primeiro verifica-se em que medida se aplicam nos títulos supracitados.

De fato, Maria da Piedade percebe-se humana graças ao primo Adrião, que a encanta, a seduz, cria ilusões e a deixa. É a partir de então, da infelicidade proporcionada ao ser abandonada, que chega ao histerismo. Dentro do programa melodramático (e no tom que pretende o autor realista), é o desenlace baseado no “castigo” (FACHIN, 1992, p. 225) conseqüente da atmosfera romântica que envolve Maria da Piedade, que procura compensar sua frustração amorosa com leituras de romances.

O melodrama concentra seus esforços nos efeitos cênicos. Certamente, é numa grande cena narrativa – a estada no moinho – que tem início a transformação de Maria da Piedade. O divisor de águas da narrativa, e que dá título ao conto, é apresentado ao leitor paulatinamente, de forma sutil: é o lugar de passeio das pessoas da vila (e mesmo o espaço onde acontecem encontros amorosos, pois é definido pelo autor como o “idílio da vila”), é a visão que Maria da Piedade tem de

sua janela ao costurar (numa espécie de prenúncio do que aquele lugar poderia lhe reservar) e, por fim, é o objeto de visitação ao qual a prima convida Adrião a conhecer. Habilmente, o narrador inicia a descrição pormenorizada do local, o que faz lembrar um bosque encantado:

Esta hábil insinuação permite introduzir, pela via de uma marca semântica que alia a sombra ao emaranhado, o tema da floresta encantada no coração da qual se encontra o moinho petrificado que se inscreve na isotopia global dos contos de fadas. (PIWNICK, 1988, p. 603).

Vale lembrar com Fachin (1992, p. 225) 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, na moral e na doce ingenuidade. As promessas amorosas completam a cena:

– Pois não era delicioso?... Eu podia alugar este moinho, fazer-me moleiro... A prima havia de me dar a sua freguesia....
– E eu venho ajudá-lo, primo! (..) (QUEIRÓS, 1999, p. 59).

Eis outro recurso do melodrama: seduzir o leitor pelo conto de fadas (daí ser comum as narrativas ocuparem espaços irreais ou fantasiosos), apelar para o seu lado emocional e assim comov -lo. Diante do quadro construído de forma cuidadosa, como não sentir a felicidade da protagonista e compreender a paixão pelo primo visitante, ainda mais quando a sua vida relatada revela tantos desprazeres?

Mas o conto é realista, e o final feliz não pertence aos moldes que o autor reconhece. Uma vez estabelecido o drama (uma mulher que v  no casamento uma forma de escapismo, uma união frustrada com o marido inválido e as crianças enfermas, a seduc o por um homem que a faz sentir-se viva), é o momento de dar a nuance desejada. O sentimento despertado – a paixão, ou o amor –   ledor engano, pois não foi duradouro e acabou por cair no esquecimento (“uma carta sequer”). Portanto, utilizando-se do melodrama, o autor deixa sua lição: o amor parece ser belo, mas não é.

Como aponta Brooks (1974), compõe o melodrama o espetáculo impressionante, num caráter hiperbólico da situação. Auxiliadas também pela

descrição na sua forma mais perfeita, criam-se cenas que impressionam: a virtude admirada de Maria da Piedade, o quadro da casa onde uma família adoentada vive, a 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.

A mulher virtuosa (santa ou a fada da vila) por todos admirada na sua dupla competência (administradora dos negócios e mãe e esposa prestimosa) é colocada à prova: surge, então uma ameaça representada por Adrião, o belo e inteligente moço, que testa a inocência simbolizada em Maria da Piedade. Ocorre uma mudança de estado plena, prevista no melodrama: da infelicidade absoluta à felicidade indizível, condições que a personagem não consegue equilibrar.

Também em “Singularidades de uma rapariga loura” se observam certos traços típicos do melodrama. Macário é um rapaz honesto e trabalhador quando conhece Luísa (e essa retidão de caráter o acompanha durante toda a vida, conforme a “herança” da família). A narrativa não economiza nos efeitos cênicos, notadamente nas aparições de Luísa no armazém do tio Francisco, nos recitais e nas recepções ocorridas em sua casa. Macário, docemente, apaixona-se por essa mulher que parece irradiar luz e por ela é capaz de realizar qualquer sacrifício. No entanto, diante da circunstância do furto do anel, ele, Macário, um homem de sólidos valores morais, não é infiel a estes, e rompe o noivado: é o triunfo da virtude (como caracteriza o melodrama), que comove o público porque, em razão da vitória dela, tem seu amor sacrificado.

Assiste-se, então, a dois melodramas que dialogam com a platéia (no caso, com os leitores), a fim de provocar algum efeito. Há grande esforço das categorias articuladas entre suas partes numa estratégia narrativa, para colocar em foco quase um valor moral para os moldes realistas: o amor pode ser danoso ao espírito, o que pode levar o ser à ridicularização. Essa é a proposta realista; isso é o que realiza Eça de Queirós.

Capítulo 8

O sentimento amoroso em “Singularidades de uma rapariga loura” e “No moinho”

Em outro momento deste estudo foi apontado que o amor (compreendido como uma atração passional) é um sentimento universal registrado em todos os tempos e lugares. Tradicionalmente, considera-se o Romantismo como o período literário que levou tal sentimento às últimas conseqüências.

A escola realista que Eça divulga e defende não poderia ignorar o tema, de recorrência literária incontestável. Ele comparece de forma veemente nos contos aqui focalizados, e é em torno desse tema nuclear que as narrativas se desenvolvem. Nas duas estórias, observa-se a ocorrência da aproximação amorosa entre os pares protagonistas, porém em nenhuma delas ocorre a felicidade definitiva, apenas a transitória.

Em “Singularidades de uma rapariga loura” o amor que Macário sente por Luísa não o permite questionar o ar de mistério que envolve mãe e filha, nem tampouco perceber os furtos praticados pela última. A alegria exultante que impregna a alma do jovem e ingênuo Macário não vê por que seu tio não autoriza seu casamento. Para Macário, o amor representa a felicidade suprema e qualquer impedimento que impossibilite o seu alcance deve ser eliminado. Porém, mais alto fala o seu caráter moral. Mesmo amando Luísa, não hesita em abandoná-la diante do que flagra.

A ironia passa pela estória de Macário. Luísa parece ser, da perspectiva dele, digna do seu amor, mas não é. Tal sentimento o impulsiona, tornando-se o “motor” da sua vivência, mesmo que ele, amor, seja dirigido a uma moça sem maiores encantos da alma, mas que o domina.

Vale lembrar que esse conto já foi considerado a primeira obra realista e, portanto, contém expressivo combate aos modelos românticos. Assim, Eça investe na exploração do engano amoroso, uma vez que o amor é um tema caro aos românticos.

Mário Sacramento 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 louca”) 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... (QUEIRÓS, 1884 apud SACRAMENTO, 1945, p. 105).

Sacramento considera que não há nessa passagem nenhum traço irônico, o que permite depreender que se trata de uma expressão de visão de mundo do próprio autor.

O tema amoroso em “No moinho” parece partir do mesmo princípio, de forma mais incisiva porque leva a personagem Maria da Piedade a uma degeneração pública. Após conhecer uma outra vida, viva, supera o tipo melancólico que levava e a ela não deseja voltar: a partir de então, nada se opõe ao seu caminho. Enquanto Macário se depara com a oposição do seu caráter honesto com a “desonestidade” de Luísa (e não hesita em decidir pelo valor moral que possui), Maria da Piedade não conhece essa decisão. A busca do desejo satisfeito ultrapassa sem resistência o seu valor de dedicação e presteza aos seus doentes.

Pode-se dizer, então, que a presença do amor na trama narrativa evidencia os malefícios a que este conduz. Perde-se a razão, o bom senso, o equilíbrio. Nas palavras de Eduardo Lourenço (1994), Eça confere à sua escrita e ao seu imaginário um lugar à parte na ficção portuguesa, pois o amor é uma ficção alimentada pela própria ficção. Há uma grande ironia: o sentimento que dá a “vida” a essas personagens (já que o amor e o erotismo constituem a dupla chama da vida, como ensina Paz) é o mesmo que tira a própria vida.

Conclusão

Efetuada as leituras dos contos queirosianos “Singularidades de uma rapariga loura” e “No moinho”, assim como análises teórico-críticas que possibilitassem uma melhor compreensão do literário, torna-se possível verificar em que medida a proposta de estudo foi concretizada e o que foi constatado.

Para que as investigações chegassem a bom termo, utilizaram-se métodos de observação da teoria literária, a fim de que, entrelaçados, fossem eficientes instrumentos de evidência literária e permitissem a visualização do todo narrativo.

O princípio norteante deste estudo foi o de averiguar o tratamento que Eça de Queirós dá ao tema amoroso nesses dois contos e os recursos que convoca para realizá-lo. Assim, as categorias narrativas narrador, personagem, espaço e tempo foram estudadas, sempre tendo em vista a sua operacionalização no texto literário em si. Constatou-se que elas sempre estão em consonância com a estética que preside à produção da obra, o que garante não somente o efeito que pretende surtir, como também a coerência interna da narrativa. Nesse sentido, o narrador assume fundamental importância. É ele que conduz o desenrolar dos acontecimentos, que dirige a focalização sobre este ou aquele pormenor; que avança ou recua o discurso. Nota-se, também, a preocupação do narrador em disponibilizar informações para que o leitor tire suas próprias conclusões e impressões diante dos fatos. Em “Singularidades de uma rapariga loura”, o narrador é ricamente construído: de “ouvinte” passa a ser “relator” de uma história singular amorosa. Essa postura implica elaborar também a categoria tempo, uma vez que entram em desajuste a ordem do tempo da história e do discurso. Tais procedimentos devem estar sobriamente trabalhados para que não rompam com a harmonia interna do texto. E esta não se rompe: ao longo da história, é notável a habilidade do narrador em salientar determinadas seqüências, mesmo quando pretende ser imparcial, como em “No moinho” ou quando “apenas relata o que ouviu”, no caso de “Singularidades de uma rapariga loura”. O narrador queirosiano, com sutileza, leva o leitor para os caminhos que deseja sem, no entanto, parecer artificial.

As personagens caminham pela teoria do determinismo científico, tão em relevo naquele período. A família Macário prossegue em seus princípios: trabalho

sério e honestidade, o que leva o jovem a romper com a rapariga loura, mesmo que nunca tenha resolvido sentimentalmente a questão, gerando sofrimento e lágrimas. Maria da Piedade segue o percurso já determinado pelos seus pais: mesmo que inicialmente pareça uma mulher de postura irrepreensível, com a descoberta do amor torna-se uma pessoa em completo desequilíbrio. As duas personagens femininas que se destacam são infratoras das normas sociais e facilmente manipuláveis. Macário e Maria da Piedade, educados romanticamente, não estão preparados para as realidades que a vida estabelece. E a realidade que se lhes apresenta é, em ambos os casos, uma decepção amorosa ou permeada pelo amor que os macula para toda a vida.

A categoria tempo é organizada de maneira a ratificar os acontecimentos do passado ou do presente narrativo, sempre procurando promover a diminuição entre a ficção e a realidade.

Mas, perpassando por todas as categorias que estruturam a narrativa, está o elemento amoroso. Nesses contos, o amor é uma realidade, nada racional, que leva o indivíduo a ímpetus desastrosos. O sentimento não leva a uma satisfação total, mesmo que inicialmente isso pareça acontecer. Em “Singularidades de uma rapariga loura” a honestidade se sobrepõe à paixão, ainda que isso seja bastante doloroso. Por outro lado, em “No moinho”, embora não haja um obstáculo à realização amorosa, ele também não conduz à felicidade duradoura, mas ao infortúnio moral. Portanto, o amor é visto com pessimismo, pois leva ao transtorno, à quebra de equilíbrio.

Todas essas colocações aqui apresentadas pretendem contribuir para a formação de estudos acerca dos contos queirosianos e investigar as causas da sua permanência na memória dos leitores que, com eles, se deparam. Nesse sentido, a responsabilidade do estudo assume maior dimensão, uma vez que ele trata de um tema cuja abordagem específica é menos regular. Mas excede essa condição o fato de examinar uma produção literária exponencial, exemplares de representações qualitativas do cânone estético realista. Compreender a produção queirosiana é compreender, também, a cultura portuguesa, a sua tradição e seu legado histórico, veiculados na língua que se transforma em arte.

BIBLIOGRAFIA

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

ANDRADE, M. Contos e contistas. In: _____. *O empalhador de passarinhos*. São Paulo: Martins, 1955.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGEZ, D. et al. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERRINI, B. (Org.). *Obra completa de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. 1-2.

BERRINI, B. (Org.). *Obra completa de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. V. 3-4.

_____. *Eça de Queiroz, literatura e arte: uma antologia*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

_____. *Eça de Queiroz: palavra e imagem*. Lisboa: Inapa, 1988.

BOURNEUF, R. ; OUELLET, R. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

BRAITH, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1993.

BROOKS, P. Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame. *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, n.19, p. 350 – 356, 1974.

BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: Unb; J. Olympio, 1997.

CAMÕES: revista de letras e culturas lusófonas. Lisboa: Instituto Camões, n.9-10, abr./set. 2000.

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 da Universidade São Paulo, São Paulo, 1980.

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

COELHO, J. P. *Dicionário de literatura*. 3. ed. Porto: Figueirinhas ; Porto Ed., 1973. 3v.

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

CORTÁZAR, J. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: _____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DICTIONNAIRE de la langue française: nouveau Petit Robert. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1994.

DICTIONNAIRE des littératures. Paris: Larousse, 1998.

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. (Orgs.). *Os centenários: Eça, Freyre e Nobre*. Belo Horizonte: Fale ; UFMG, 2001.

EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

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

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.

FLAUBERT, G. *Appendice a Salammbô*. Paris: Fasquelle, 1897.

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.

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.

GRAIEB, C. Eça à brasileira. *Veja*, São Paulo, n. 1664, 30 ago. 2000. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/veja/500800/p-150.htm>. Acesso em: 04 ago. 2001.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix ; Edusp, 1976.

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

HAMON, Ph. Pour un statut sémiologique du personnage. In: *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977. p. 114-180.

HAMON, Ph. Un discours contrait. *Poétique*, Paris, n. 16, p. 111-115, 1973.

HAWTHORNE, N. Os contos de Hawthorne. In: VAN NOSTRAND, Albert D. (Org). *Antologia de crítica literária*. Rio de Janeiro: Lido, 1968.

JOLLES, A. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

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

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.

LYRA, H. *O Brasil na vida de Eça de Queiroz*. Lisboa: Livros do Brasil, 1965.

MACHADO, A. M. *A geração de 70*. Lisboa: Presença, 1998.

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

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

MINÉ, E. *Páginas flutuantes: Eça de Queirós e o jornalismo no século XIX*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

MOISÉS, M. *A criação literária: prosa*. São Paulo: Cultrix, 1983.

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

MOISÉS, M. Naturalismo. In: COELHO, J. P. *Dicionário de literatura*. Porto: Figueirinhas, 1973. v.2, p. 701.

MOISÉS, M. *Pequeno dicionário de literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1984.

MÓNICA, M. F. *Vida e obra de José Maria Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MORENO, A. *Biologia do conto*. Coimbra: Almedina, 1987.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

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.

PAZ, O. *A dupla chama: paixão e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 2001.

PISSARA, A. (Org). *Correspondências*. São Paulo: Brasiliense, 1961.

PISSARA, A. *Cartas*. São Paulo: Brasiliense, 1961.

PISSARA, A. *Notas contemporâneas*. São Paulo: Brasiliense, 1961.

PISSARA, A. *Prosas bárbaras*. São Paulo: Brasiliense, 1961.

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

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.

PROPP, W. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

QUANDO tínhamos verbos: frases citações e pensamentos de Eça de Queirós. Rio de Janeiro: Record, 2000.

QUEIRÓS, E. *Cartas d'amor: o efêmero feminino*. Organização e ensaio Décio Luís. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

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

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.

ROCHA, A. C. Conto. In: COELHO, J. P. *Dicionário de literatura*. Porto: Figueirinhas, 1973. v. 1, p. 213-214.

ROUGEMONT, D. *O amor e o Ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

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

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

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

SENA, J. *Amor e outros verbetes*. Lisboa: Edições 70, 1992.

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

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

TRINGALI, D. *Escolas literárias*. São Paulo: Musa, 1994.