JULIANA CASAROTTI FERREIRA

REVISTA *COLÓQUIO/LETRAS* (Nº 1/1971-Nº169/2004) E A CRÍTICA LITERÁRIA: EÇA DE QUEIRÓS/SEÇÃO "ENSAIO"

ASSIS
2009

JULIANA CASAROTTI FERREIRA

REVISTA *COLÓQUIO/LETRAS* (Nº 1/1971-Nº169/2004) E A CRÍTICA LITERÁRIA: EÇA DE QUEIRÓS/SEÇÃO "ENSAIO"

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Rosane Gazolla Alves Feitosa

ASSIS
2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Ferreira, Juliana Casarotti
F383e Revista *Colóquio/Letras* (nº 1/1971 – nº 169/2004) e a crítica literária: Eça de Queirós/seção "Ensaio" / Juliana Casarotti Ferreira. Assis, 2009.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientadora: Rosane Gazolla Alves Feitosa

Literatura - Crítica. 2. Periódicos. 3. Literatura portuguesa. I. Autor. II. Título.

CDD 869.09

JULIANA CASAROTTI FERREIRA

REVISTA "COLÓQUIO/LETRAS" (Nº 1/1971 - Nº 169/2004) E A CRÍTICA LITERÁRIA: Eça de Queiós/Seção "Ensaio"

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras – UNESP para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Data da Aprovação: 18/12/2008

COMISSÃO EXAMINADORA

Presidente: PROFA. DRA. ROSANE GAZOLLA ALVES FEITOSA - UNESP/Assis

Membros: PROFA. DRA. LUCIA CORREIA MARQUES DE MIRANDA MOREIRA - UNIMAR/Marília

PROF. DR. ODIL JOSÉ DE OLIVEIRA FILHO - UNESP/Assis

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, a Professora Rosane Gazolla Alves Feitosa, pelo diálogo sempre muito pertinente e pela incansável dedicação nesses anos de convivência e trabalho.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio financeiro durante o desenvolvimento desta dissertação.

Aos professores Ana Maria Domingues de Oliveira e Odil José de Oliveira Filho pelas indicações bibliográficas e pelos preciosos conselhos dados durante o Exame de Qualificação.

A todos os professores da UNESP/Assis, que direta ou indiretamente colaboraram para a realização deste trabalho.

À minha família e aos meus amigos pela compreensão, apoio e incentivo em todos os momentos.

Ao meu namorado, Daniel, pelo amor, carinho e paciência que me ajudaram a manter a tranqüilidade durante esses anos de pós-graduação.

Pensamos ainda que será decerto indispensável a consulta de tais milhares de páginas para doravante se compreender ou historiar não só a literatura portuguesa destas últimas décadas mas também a de boa parte das demais literaturas que em português igualmente se exprimem [...]

David Mourão-Ferreira

Resumo

Partindo da constatação de que a revista portuguesa *Colóquio/Letras* vem abrigando o que de melhor produziu a crítica literária desde seu surgimento na década de 70, esta dissertação de mestrado analisa, da perspectiva das diversas correntes críticas do século XX, o desenvolvimento do pensamento crítico dos anos 70 até a contemporaneidade. Para tanto, optou-se por eleger como *corpus* os artigos críticos da seção fixa "Ensaio" da *Colóquio/Letras* (no período de 1971 a 2004) que abordam a obra de Eça de Queirós, dada a importância do escritor no âmbito da Literatura Portuguesa. O primeiro capítulo do trabalho tem por objetivo dar ao leitor uma visão geral sobre o percurso histórico da publicação portuguesa. Por seu turno, o segundo capítulo apresenta uma síntese das mais conhecidas correntes críticas presentes no século XX, com o intuito de delimitar os principais fundamentos que as diferenciam. O terceiro capítulo investiga os diferentes métodos de crítica utilizados pelos colaboradores da *Colóquio* na análise da obra de Eça de Queirós. A conclusão da pesquisa sobre Eça de Queirós e a crítica literária na seção "Ensaio" da *Colóquio/Letras* - desde seu primeiro número - será mostrar que a avaliação de uma obra literária, por meio das diversas correntes críticas, não ocorre pelos mesmos juízos, será mostrar que cada obra artística é "reescrita" ao longo do tempo, além de confirmar a seção "Ensaio" como uma grande depositária do pensamento crítico dos anos 70 até a contemporaneidade.

Palavras-chave: *Colóquio/Letras*. Eça de Queirós. Literatura Portuguesa. Periódicos. Crítica Literária.

Abstract

Starting from the statement that the Portuguese magazine *Colóquio/Letras* has been housing the best production of the literary criticism since its beginning in the decade of 70, this master's dissertation analyses, from the perspective of several critical standpoints of the twentieth century, the critical thinking development from the 70s to contemporaneity. It was chosen to elect as corpus of this research the criticism articles in the regular "Ensaio" section in *Colóquio/Letras*, in the period from 1971 to 2004, which approaches Eça de Queirós work, given the importance of the writer in the Portuguese literature. The first chapter of this paper aims to give the reader an overview of the Portuguese publishing historical trajectory. The second chapter presents a synthesis of the best known critical standpoints in the twentieth century, in order to delimit the main reasons which differentiate them. The third chapter investigates the different methods of criticism used by *Colóquio* associates on Eça de Queirós work analysis. The conclusion of the research on Eça de Queirós and literary criticism in "Ensaio" section of *Colóquio/Letras* since its first publishing will be to present the evaluation of a literary work, through the different critical standpoints, does not occur by the same ways, which each artistic work is rewritten through time, in addition to confirm "Ensaio" section as a big depositary of critical thinking from 70s to contemporaneity.

Key-words: *Colóquio/Letras.* Eça de Queirós. Portuguese Literature. Periodics. Literary Criticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1 REVISTA *COLÓQUIO/LETRAS:* TRAJETÓRIA DO PERIÓDICO 17
1.1 A década de 70 em Portugal: contexto sociopolítico e cultural 17
1.2 A Fundação Calouste Gulbenkian 21
1.3 *Colóquio/Letras*: os diretores literários 24
1.3.1 Hernâni António Cidade 25
1.3.2 Jacinto do Prado Coelho 27
1.3.3 David Mourão-Ferreira 28
1.3.4 Joana Morais Varela 29
1.4 As seções da revista 30
1.5 Os editoriais 33
1.6 O perfil dos colaboradores 42

2 PANORAMA DA CRÍTICA LITERÁRIA: DO INÍCIO DO SÉCULO XX À CONTEMPORANEIDADE 64
2.1 Formalismo russo e *New criticism* 65
2.1.1 O Formalismo russo 66
2.1.2 O *New criticism* 68
2.2 Estruturalismo 69
2.3 Crítica sociológica 71
2.3.1 Lukács: a influência marxista 72
2.3.2 Bakhtin: o gênero romanesco como meio de representação da sociedade moderna 73
2.3.3 Problemas enfrentados pela crítica sociológica 74
2.4 Crítica Psicanalítica 75
2.5 Crítica genética 77
2.6 Crítica temática 78
2.7 Estética da recepção 79
2.8 Pós-estruturalismo 81
2.9 Crítica Pós-colonial 82
2.10 Crítica Feminista 83
2.11 A crítica literária contemporânea 84

3 A CRÍTICA LITERÁRIA DA REVISTA *COLÓQUIO/LETRAS* E A OBRA QUEIROSIANA 86
3.1 Gráficos 91

CONSIDERAÇÕES FINAIS 161

REFERÊNCIAS 164

ANEXO 169

INTRODUÇÃO

Trinta e sete anos após a Fundação Calouste Gulbenkian ter lançado o primeiro número da revista *Colóquio/Letras*, desde o início considerada uma publicação de qualidade no que se refere ao campo literário, este trabalho se mostra como uma tentativa de conscientizar o leitor brasileiro da importância desse periódico português para os estudos de crítica literária.

A qualidade da seção "Ensaio", espaço da revista dedicado aos artigos de crítica literária, provém do renomado número de colaboradores. O conjunto de colaboradores da *Colóquio* inclui nomes anteriores aos da geração da *Presença* - segunda fase do Modernismo Português - chegando até os mais jovens ensaístas. Para exemplificar a competência desses profissionais, podemos citar nomes como os dos portugueses Hernâni Cidade, João Gaspar Simões, Adolfo Casais Monteiro, Álvaro Salema, Vergílio Ferreira, Fernando Namora, Jorge de Sena, Óscar Lopes, António José Saraiva, Jacinto do Prado Coelho, Maria de Lourdes Belchior, David Mourão-Ferreira, Arnaldo Saraiva, Eduardo Prado Coelho e Vítor Manuel Aguiar e Silva.

Um dos princípios da revista portuguesa é a busca por excelência, por isso, diversos estudiosos estrangeiros são convidados a contribuir, cada um em sua área de pesquisa. Tratando especificamente dos brasileiros, aparecem nomes de grandes ensaístas, teóricos da literatura e da cultura como José Guilherme Merquior, Luiz Costa Lima e Leyla Perrone-Moisés. Estudiosos brasileiros são convidados a deixar sua marca na *Colóquio*, tanto os especializados na literatura brasileira, como é o caso de Fábio Lucas, Benedito Nunes, Donaldo Schüler, Domingos Carvalho da Silva e Maria José de Queiroz, quanto aqueles que dividem os seus interesses pelas literaturas portuguesa e brasileira, como Joaquim-Francisco Coelho, Nelly Novaes Coelho e Massaud Moisés, sem esquecer, ainda, os pesquisadores voltados somente à literatura portuguesa, como Cleonice Berardinelli, Leodegário A. de Azevedo Filho, Beatriz Berrini, Jorge Fernandes da Silveira, Álvaro Cardoso Gomes, Maria Lúcia dal Farra, Paulo Franchetti, Carlos Felipe Moisés, Lélia Parreira Duarte, Teresa Cristina Cerdeira da Silva, Benjamin Abdala Júnior, Alberto da Costa e Silva.

A seção "Ensaio" do periódico *Colóquio/Letras* mostra-se um espaço privilegiado para aqueles que desejam encontrar estudos acerca da literatura mundial (portuguesa, brasileira, africana, espanhola, alemã, italiana, russa, francesa) realizados de modo crítico e amparados pelas mais diversas linhas teóricas.

Por sua vez, o escritor Eça de Queirós (1845-1900) é considerado o grande mestre do romance português moderno e, certamente, um dos mais divulgados escritores de Portugal do século XIX, figura principal do Realismo-Naturalismo português. Entretanto, Eça inicia sua carreira nas Letras sob o signo do Romantismo e passa, posteriormente, a adotar o programa Realista-Naturalista. Já com o aparecimento de obras como *O Mandarim* (1880), *A Relíquia* (1887), *Ilustre Casa de Ramires* (1900) e *A Cidade e as Serras* (1901), torna-se visível um movimento de superação da literatura naturalista, sem, contudo, o abandono da crítica social, característica marcante da obra queirosiana.

Carlos Reis, um grande crítico e divulgador da obra de Eça de Queirós, percebe na obra do autor quatro possíveis fases para se compreender sua trajetória literária. No texto introdutório ao catálogo *Eça de Queirós: a escrita do mundo,* da Exposição do I Centenário da Morte de Eça de Queirós (Lisboa: Biblioteca Nacional, Inapa, 2000), escrito por Carlos Reis, este dividiu a produção queirosiana em quatro momentos: "Aprendizagem da Escrita" (1866-1871); "Escrita do Real" (1871-1880); "Outros mundos possíveis" (1880-1888); "Eterno retorno" (1888-1900).

A primeira fase, "Aprendizagem da Escrita", começa em Coimbra, nos tempos da Universidade, e termina em Lisboa com as Conferências Democráticas. Já a segunda fase, denominada "Escrita do Real", abrange as obras surgidas entre 1871 e 1880. Nesse período, o crítico português assinala a confirmação da estética realista na escrita queirosiana, iniciada em *As Farpas*. Por sua vez, a terceira fase, "Outros Mundos Possíveis" (1880-1888), é composta pelas obras: *O Mandarim* (1880), *A Relíquia* (1887) e *Os Maias* (1888). Por fim, as últimas obras produzidas por Eça constituem a quarta fase – "Eterno Retorno" (1888-1900). A derradeira fase da escrita de Eça descreve uma espécie de retorno a temas, valores e processos que aparentemente se encontravam superados pelo ficcionista.

Cada período histórico encontra diferentes elementos em um mesmo texto que podem valorizá-lo ou desvalorizá-lo. Assim, a avaliação de uma obra literária, por meio das diversas correntes críticas, não ocorre pelos mesmos juízos. Cada obra artística é "reescrita" pela sociedade que a lê, uma vez que os diferentes grupos sociais inserem-se em determinados contextos histórico-sociais e comungam de determinadas ideologias.

Pensando a respeito do valor da crítica literária, o estudioso português Vítor Manuel de Aguiar e Silva sublinha a importância do conhecimento teórico para os estudos literários. Segundo ele:

> [...] o que distingue o crítico bem preparado do crítico sem qualquer formação e apenas fiado na sua intuição e na sua capacidade de empatia, é que o primeiro, diferentemente do segundo, parte ao encontro da obra armado com um conjunto de conhecimentos especializados sobre o fenómeno literário e sobre a metodologia da crítica, de modo que pode analisar a obra com um rigor, uma disciplina e uma lucidez que não estão ao alcance do crítico amador e impreparado, por mais inteligente e sensível que ele possa ser. (1973, p. 591).

O nosso interesse pela revista *Colóquio/Letras*, pelo escritor Eça de Queirós e pela crítica literária justifica-se, no primeiro caso, pela notoriedade alcançada por essa revista no âmbito literário, especialmente no que se refere aos estudos de crítica literária. No caso de Eça de Queirós, a escolha recaiu na repercussão de sua obra, uma vez que, passados mais de cem anos de sua morte, continua a fascinar os leitores. Por fim, em relação à crítica literária, essa se mostra uma ferramenta de fundamental importância para aqueles que desejam compreender a literatura enquanto fenômeno em constante mutação.

Assim sendo, o objetivo principal desta pesquisa é acompanhar o desenrolar do pensamento crítico dos anos 70 até a contemporaneidade por meio dos comentários dos artigos publicados na seção “Ensaio” da revista *Colóquio/Letras* que tenham como tema o escritor Eça de Queirós. Como objetivos secundários têm-se a apresentação da *Colóquio/Letras* e uma síntese das mais conhecidas correntes críticas presentes no século XX.

A metodologia a ser utilizada será, principalmente, a análise dos artigos críticos da seção fixa “Ensaio” da *Colóquio/Letras* que abordam a obra de Eça de Queirós no período de 1971 a 2004. O conjunto de artigos analisados da *Colóquio/Letras* consta como anexo para possível consulta. A análise tem como critério a verificação da corrente crítica presente em cada um dos artigos, para, em seguida, tecer comentários sobre o mesmo, tentando chegar à estruturação do texto à luz da referida corrente crítica. O trabalho é feito diretamente com a fonte primária, ou seja, a leitura dos artigos da revista portuguesa *Colóquio/Letras*, editada pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Segue abaixo a relação dos artigos estudados, já divididos por décadas:

DÉCADA DE 70:

1. Para uma análise estrutural da obra de Eça de Queirós, de Cleonice Berardinelli. n.º 2, Jun. 1971, p. 22-30.
2. À margem dum ensaio de Eça de Queirós. Nótulas sobre «O Francesismo», sua cronologia e fontes, de João Medina. n.º 10, Nov. 1972, p. 34-45.

3. Gonçalo Mendes Ramires, personagem hamlético, de João Medina. n.º 14, Jul. 1973, p. 27-39.
4. Pontos de vista internos num romance de Eça de Queirós: *Os Maias*, de Margarida Vieira Mendes. n.º 21, Set. 1974, p. 34-47.
5. *A Relíquia* e o *Lazarillo de Tormes*: uma análise estrutural, de Manuel da Costa Fontes. n.º 31, Maio 1976, p. 30-40.
6. Os falsos códigos edénicos de *A Cidade e as Serras*, de Alexandre Pinheiro Torres. n.º 31, Maio 1976, p. 14-29.
7. Uma leitura política de *O Primo Basílio*, de Johan Jarnaes. n.º 40, Nov. 1977, p. 28-40.
8. No centenário de *O Primo Basílio*: Luísa ou a triste condição (feminina) portuguesa, de João Medina. n.º 46, Nov. 1978, p. 5-10.

DÉCADA DE 80:

9. *A Tragédia da Rua das Flo*res: variações sobre alguns temas queirosianos, de Margarida Vieira Mendes. n.º 63, Set. 1981, p. 11-24.
10. *Os Maias*: imitação ou recriação de Flaubert?, de Roger Bismut. n.º 69, Set. 1982, p. 20-28.
11. *Os Lusíadas* e *Os Maias*: um binómio português?, de Alberto de Lacerda. n.º 72, Mar. 1983, p. 29-40.
12. Desmi(s)tificação do «Grande Homem» n' *O Conde d'Abranhos*, de Annabela Rita. n.º 73, Maio 1983, p. 13-20.
13. A influência de Leconte de Lisle no satanismo de Eça de Queirós, de Manuel dos Santos Alves. n.º 75, Set. 1983, p. 18-27.
14. Nas origens de Eça de Queirós: *O Réu Tadeu*, de Joel Serrão. n.º 80, Jul. 1984, p. 56-66.
15. "José Matias" de Eça de Queirós: tentativa de descrição estrutural, de Juan Paredes Núñez. n.º 83, Jan. 1985, p. 34-45.
16. Um jogo humorístico com a verossimilhança romanesca. *O Mistério da Estrada de Sintra*- I, de Ofélia Paiva Monteiro. n.º 86, Jul. 1985, p. 15-23.
17. Um cantar de Rosalía de Castro num romance de Eça de Queirós, de António Manuel Couto Viana. n.º 89, Jan. 1986, p. 21-26.
18. Eça de Queirós e a ópera no século XIX em Portugal, de Mário Vieira de Carvalho. n.º 91, Maio 1986, p. 27-37.

19. Um jogo humorístico com a verossimilhança romanesca. *O Mistério da Estrada de Sintra* – II, de Ofélia Paiva Monteiro. n.º 97, Maio 1987, p. 5-18.
20. Sob o manto diáfano do realismo. A propósito de *O Crime do Padre Amaro*, de Pedro Luzes. n.º 97, Maio 1987, p. 19-25.
21. Jacinto, aristocrata rural, de Beatriz Berrini. n.º 97, Maio 1987, p. 26-36.
22. Um jogo humorístico com a verossimilhança romanesca: *O Mistério da Estrada de Sintra* – III, de Ofélia Paiva Monteiro. n.º 98, Jul. 1987, p. 38-51.
23. Estratégia narrativa e representação ideológica n'*A Relíquia*, de Carlos Reis. n.º 100, Nov. 1987, p. 51-59.
24. A propósito da correspondência de Eça de Queirós, de Beatriz Berrini. n.º 102, Mar. 1988, p. 53-60.
25. Eça e *Os Maias*: pensar-se pensando Portugal, de Isabel Pires de Lima. n.º 103, Maio 1988, p. 19-27.
26. No limiar de *Uma Campanha Alegre*: a declaração de guerra, de Annabela Rita. n.º 104/105, Jul. 1988, p. 46-51.

DÉCADA DE 90:

27. A cena idílica de género em *Os Maias* ou o encontro de Carlos com Maria Eduarda, de Ângela Varela. n.º 121/122, Jul. 1991, p. 103-112.
28. De como Eça foi assassinado em Espanha: as primeiras traduções queirosianas, de Eduardo Mayone Dias. n.º 121/122, Jul. 1991, p. 131-141.
29. Gonçalo Mendes Ramires: amigo íntimo de todos nós, de Beatriz Berrini. n.º 121/122, Jul. 1991, p. 123-130.
30. Ce que le nom dit: Jacinto dans *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós, de Maria-Helène Piwnik. n.º 121/122, Jul. 1991, p. 115-120.
31. Teu amor fez de mim um lago triste: (d)enunciar a mãe em Eça de Queirós, de Maria Manuel Lisboa. n.º 147/148, Jan. 1998, p. 51-66.

ANOS 2000

32. Maria Velho da Costa, Eça de Queirós e o romance de bordel, de Américo António Lindeza Diogo. n.º 161/162, Jul. 2002, p. 125-148.

Tais artigos são elaborados por professores universitários, na sua maioria de origem portuguesa, bem como críticos e poetas, os quais dedicam algum espaço à reflexão, mesmo que de modo sutil, aos métodos que envolvem a atividade desenvolvida pelo crítico literário.

A Internet foi utilizada como ferramenta de pesquisa para conhecer o perfil dos colaboradores que publicam na *Colóquio*. Os sites institucionais das universidades com os quais os articulistas estabelecem vínculos foram consultados, assim como a base de dados do CNPq. Houve a necessidade de se recorrer à rede mundial de computadores pois, ainda que a contracapa da revista trouxesse uma minibibliografia dos colaboradores, essas informações mostravam-se defasadas.

O primeiro capítulo, intitulado "Revista *Colóquio/Letras*: trajetória do periódico", tem como finalidade dar ao leitor uma visão geral sobre o percurso histórico da publicação. A estratégia utilizada tem como base o conhecimento a respeito dos diferentes diretores literários que passaram pelo periódico português. Acredita-se também que, por meio da leitura dos editorias publicados no período em que cada diretor esteve à frente da revista portuguesa, há a possibilidade de se deduzirem algumas características e intuitos dos projetos elaborados por esses profissionais das letras para a revista, revelando, dessa forma, o movimento de ruptura e tradição frente às suas diretrizes iniciais da revista.

Além disso, o contexto sociopolítico e cultural em que a revista surgiu, bem como os dados referentes à Fundação Calouste Gulbenkian, responsável pela publicação da revista, são comentados. Outro fator importante é lista de colaboradores que tiveram seus artigos publicados na *Colóquio/Letras*, pois esta se define como ferramenta para se compreender um pouco mais a postura empreendida por cada diretor-chefe. Isso é possível devido ao modo pelo qual são escolhidos os artigos para as edições do periódico: o convite. Portanto, o perfil dos colaboradores reflete a maneira de o diretor encarar os estudos literários. Em decorrência do imenso número de colaboradores que já passou pelas páginas da *Colóquio* (mais de 1100), a opção adotada foi a de comentar somente os articulistas que escrevem acerca do escritor Eça de Queirós especificamente na seção "Ensaio".

O segundo capítulo intitula-se "Panorama da crítica literária: do início do século XX à contemporaneidade". Nesse capítulo, tem-se por objetivo realizar um breve resumo das principais correntes críticas surgidas no século XX: Formalismo russo, *New criticism*, Estruturalismo, Crítica Sociológica, Crítica Psicanalítica, Crítica Genética, Crítica Temática, Estética da Recepção, Pós-estruturalismo, Crítica Pós-Colonial e Crítica Feminista. Os principais teóricos que contribuíram para a elucidação dos pressupostos que fazem parte dos diversos métodos da crítica literária foram: Daniel Bergez, com seu livro *Métodos críticos*

para análise literária (1997); Élisabeth Ravoux-Rallo, através da obra *Métodos de crítica literária* (2005); Vítor Manuel de Aguiar e Silva, com sua tradicional *Teoria da Literatura* (1973) e Terry Eagleton, por meio do livro *Teoria da literatura*: uma introdução (1997).

A meta do terceiro capítulo deste trabalho é refletir sobre a recepção da crítica literária a respeito do escritor Eça de Queirós na seção "Ensaio" da revista portuguesa *Colóquio/Letras*, demonstrando como as diferentes correntes críticas foram utilizadas para refletir sobre a obra queirosiana ao longo da existência do periódico. A questão da classificação da seção "Ensaio" frente aos gêneros jornalísticos também não é esquecida.

A conclusão da pesquisa sobre Eça de Queirós e a crítica literária na seção "Ensaio" da *Colóquio/Letras* (desde seu primeiro número lançado em março de 1971) dar-se-á com a documentação da história da recepção da obra queirosiana por meio da verificação das suas diversas interpretações, de acordo com as correntes críticas do século XX, em um dos mais respeitados periódicos relacionados aos estudos literários. A leitura dos textos sobre Eça de Queirós que compõe a seção "Ensaio" da *Colóquio/Letras* traz à tona a historicidade dessa produção artística, uma vez que demonstra a idéia de que a obra literária não possui um sentido fixo.

Como resultado da presente dissertação, espera-se que os pesquisadores da Literatura compreendam a dimensão da importância da revista portuguesa *Colóquo/Letras* para o contexto dos estudos literários, tendo na seção "Ensaio" uma grande depositária do pensamento crítico dos anos 70 até a contemporaneidade. Além disso, espera-se que se evidencie o movimento de mudança sofrido pelo pensamento crítico no passar dos anos.

1 REVISTA *COLÓQUIO/LETRAS:* TRAJETÓRIA DO PERIÓDICO

Com a finalidade de comentar a história da revista portuguesa *Colóquio/Letras*, o presente capítulo aborda alguns aspectos que possibilitam a discussão do modo como a publicação vem atuando durante seus 37 anos de existência.

Primeiramente, mostra-se imprescindível situar o contexto sociopolítico e cultural em que a revista surge, uma vez que a *Colóquio/Letras* nasceu na década de 70, mais especificamente em março de 1971, e seu aparecimento coincide com um momento de forte agitação no cenário político português. Talvez o traço mais marcante dessa década tenha sido, juntamente com a abertura política, o fim da censura à imprensa.

Torna-se necessário relatar, ainda que de forma sumária, a vida do idealizador da Fundação responsável pela publicação do periódico - Calouste Sarkis Gulbenkian (23/03/1869 - 20/07/1955), bem como informações sobre a Fundação Calouste Gulbenkian, uma vez que tais dados ajudam a entender o papel desempenhado pela revista no cenário cultural.

Sem pretender realizar um amplo estudo das redes de relações presentes na *Colóquio*, impõe-se, no entanto, discriminar criticamente alguns pontos que fazem parte da criação e do desenvolvimento do periódico. São eles: a) os diretores literários da revista; b) as seções em que se dividem os conteúdos publicados; c) os editoriais; d) um panorama do perfil dos colaboradores que escrevem para a revista.

Espera-se, com a exposição da trajetória realizada pela *Colóquio/Letras*, contribuir para a divulgação do importante trabalho desempenhado pela revista no campo dos estudos literários.

1.1 A década de 70 em Portugal: contexto sociopolítico e cultural

De acordo com as leituras de *História concisa de Portugal* (1987), de José Hermano Saraiva; *A revolução dos cravos e a crise do império colonial português* (2004), de Lincoln Secco; *Breve história de Portugal* (2006), de A. H. De Oliveira Marques; *O império derrotado* (2006), de Kenneth Maxwell; *Diário da história de Portugal* (1998), de José Hermano Saraiva e Maria Luisa Guerra fizemos algumas reflexões que se seguem a respeito da década de 70 em Portugal.

Os anos 70 em Portugal assistem à queda do Estado Novo (1933-1974) e à consolidação da Terceira República portuguesa. O termo Estado Novo – cunhado por volta de 1930 – refere-se a um regime social e corporativo baseado em uma doutrina integralista e repleto de características antidemocráticas. Define-se como um regime autoritário e católico.

Foi um austero celibatário de 39 anos chamado António de Oliveira Salazar que, a partir de 1930, assumiu o controle absoluto do país. De início, Salazar atuou como ministro das Finanças, e, em seguida, como presidente do Conselho de Ministros. A Constituição do Estado Novo, redigida por Salazar em 1932, criava um regime "corporativo" nos moldes daquele que Benito Mussolini acabara de instituir na Itália.

Com a implantação do Estado Novo, o funcionamento dos partidos políticos não foi autorizado. Para mobilizar a opinião eleitoral, foi criada a União Nacional, que pretendia unir aqueles que quisessem intervir nas atividades políticas. Entretanto, devido à fraca participação popular, a atuação do partido não refletia os anseios da maioria. Além da proibição da vida partidária, manteve-se a censura prévia à imprensa, que vigorou de 24 de junho de 1926 a 1974. Nenhuma palavra ou imagem podia ser publicada, pronunciada ou difundida sem prévia aprovação dos censores. Essas medidas colaboraram para que grande parte dos intelectuais ficasse à margem do regime, o que impossibilitava qualquer tentativa de diálogo político.

Lincoln Secco aborda a problemática criada entre a censura imposta pelo regime salazarista e os intelectuais portugueses da época:

> As manifestações de descontentamento, na área da cultura e da política, existiram e exerceram seu impacto na opinião pública. Mas era, esta crítica, urbana e diminuta e quase sem nenhum poder de pressão. Quando algum intelectual levantava a voz contra o regime, era severamente punido. Não é preciso falar das prisões e torturas que estavam reservadas aos opositores (oriundos de agrupamentos políticos clandestinos). Poucas vezes o regime precisava da tomada de posição de algum intelectual que lhe fosse favorável. É verdade que controlava a Universidade e usava o instrumento da censura. Mas esta também tinha seus rompantes de folclore: a lista de autores proscritos, divulgada depois do 25 de Abril, mostrou que o governo impedira a publicação de Bocaccio, Casanova, Sade e Henry Miller, talvez por serem contrários à boa moral. (2004, p.95)

Salazar lançou mão de terríveis instrumentos de repressão, como a Guarda Nacional Republicana (GNR), unidades blindadas que combatiam greves; a Polícia de Segurança Pública (PSP); a Polícia Interna e de Defesa do Estado (PIDE), que colocavam seguranças uniformizados em todas as casas de espetáculo e outros lugares de reunião; a Guarda Fiscal (aduaneira). O regime salazarista seria descrito através das seguintes características: uma

engrenagem composta de intelectuais conservadores e semifacistas, uma violenta polícia política e grandes empresas familiares monopolistas, conforme proposta de Lincoln Secco (2004).

Na esfera política, o país era governado por uma Assembléia Nacional e uma câmara corporativa - ambas eleitas -, mas só um partido existia legalmente: a União Nacional. Da Assembléia surgia um Conselho de Ministros chefiado por Salazar. Existia também um presidente da República com poderes decorativos de chefe de Estado.

Em 1968, Salazar se afasta da chefia do Governo, sendo o Professor Marcelo Caetano seu sucessor. O programa de governo de Caetano foi condensado na seguinte fórmula: “evolução na continuidade”. Tal programa tinha como objetivo promover uma plataforma que possibilitasse a união das duas orientações da camada burguesa: a liberalizante, que considerava a evolução imprescindível, e a conservadora, preocupada somente com a continuidade. Houve uma aceleração na industrialização e pela primeira vez as populações rurais se beneficiaram com o auxílio da previdência social. Contudo, agrava-se a questão ultramarina.

Como observa Saraiva (1987), na década de 70, ocorre uma série de mudanças sociais e econômicas em Portugal. O país deixa de ser dependente exclusivamente da agricultura. Esse fato é comprovado por meio da diferença entre as porcentagens da população e do produto nacional. Por exemplo, em 1900, a atividade agrícola ocupava ainda 61,4 % da população ativa; em 1970, as atividades do setor primário, no seu conjunto, ocupavam 31%; a indústria, 34%; os serviços, cerca de 35%. Enquanto os 31% empregados em atividades primárias produziam apenas 19% do produto nacional, os 34% que trabalhavam nas indústrias produziam 46,4%.

Quem mais lucrou com a transformação econômica foi a classe média, que viu o número de empresas aumentar, chegando perto de 100.000 em 1970. A capital lisboeta ganhou uma quarta etapa histórica, que se juntou às três anteriores (a medieval, a pombalina, a do liberalismo burguês). A quarta etapa constituiu-se por dezenas de milhares de prédios pequeno-burgueses. Na educação, também houve mudança na freqüência dos graus não obrigatórios nem gratuitos, que passou de 168.000, em 1950, para 480.000, em 1970.

À medida que a expansão da classe média ocorria, no mesmo ritmo, a oposição ao regime aumentava. Essa nova classe média industrial e mercantil adota um quadro de valores diferente do seguido pela classe média de raiz agrária. Agora o conceito de ordem é substituído pelo de liberdade, e o de segurança, pelo de progresso. A restrição aos direitos

políticos deixa de ser vista como algo capaz de manter a ordem no país e passa a ser classificada como uma imposição.

A oposição ao regime do Estado Novo baseava-se em três aspectos fundamentais, conforme as idéias de José Hermano Saraiva e Maria Luisa Guerra (1998): descolonizar, desenvolver e democratizar. Em relação à descolonização, Kenneth Maxwell aponta alguns fatores que demonstram como a manutenção das colônias africanas se tornou insustentável:

> A intransigência na defesa do império, mesmo tendo certa lógica da perspectiva portuguesa, só foi mantida a um custo altíssimo. Durante a década e meia em que a atenção do mundo esteve voltada para o Sudeste Asiático, travou-se uma luta mais renhida na África portuguesa. Em 1974 mais de 1 milhão de portugueses haviam prestado serviço militar no ultramar. Um de cada quatro homens adultos estava nas forças armadas. Na África o exército português mobilizava quase 150 mil homens e ainda assim estava sendo derrotado na Guiné-Bissau, sofrendo graves pressões em Moçambique e se atolando em Angola. (2006, p. 40).

Para colocar fim ao regime e dar início à Terceira República em Portugal, as forças armadas elaboraram um movimento que adquiriu contornos de uma revolução. A revolução de 25 de abril de 1974, intitulada de Revolução dos Cravos, pode ser considerada como o centro de transição para a democracia no solo português. Mas, sobretudo, o 25 de abril foi uma revolta contra a chamada guerra colonial, com o desejo de repatriar as dezenas de milhares de portugueses que se encontravam na África.

A Revolução dos Cravos é vista por muitos estudiosos como uma tentativa de integração de Portugal à Europa. Essa integração culminara com a entrada de Portugal na União Européia em 1986. Assim, Portugal junta-se ao sonho europeu de criar uma comunidade de paz, progresso material e cultural, solidariedade entre as nações e os cidadãos.

Constata-se, desse modo, que o surgimento da revista *Colóquio/Letras* está inserido em uma série de mudanças que ocorrem em Portugal durante a década de 70. Acima de tudo, no quesito que se refere ao fim da censura. A *Colóquio* faz parte do momento de abertura democrática em Portugal; na imprensa portuguesa deixa de existir preocupação com eventuais supressões, alterações, adiamento de notícias, causando prejuízo aos jornais e revistas. A literatura, o teatro, o cinema, a música, depois de viverem os 48 anos do Estado Novo sob a mira de ações censórias, uma espécie de dano à mentalidade do povo português, encontram a liberdade a partir de 25 de abril de 1974.

1.2 A Fundação Calouste Gulbenkian

As informações referentes tanto ao idealizador da Fundação Calouste Gulbenkian, quanto aos dados que comprovam a magnitude do trabalho desenvolvido por esse estabelecimento português foram retirados do site oficial da instituição, disponível em: <http://www.gulbenkian.pt>.

A revista *Colóquio/Letras* surgiu da divisão de um periódico chamado *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, que possuiu um total de 61 números editados pela Fundação Calouste Gulbenkian, de janeiro de 1959 a dezembro de 1970. Essa cisão foi motivada pela vontade de se criar em Portugal uma revista especificamente literária. O primeiro número da *Colóquio/Letras* saiu em março de 1971, contando, até o ano de 2008, com a publicação do volume 168/169, referente ao mês de julho de 2004. De início, a *Colóquio/Letras* era publicada trimestralmente.

A Fundação responsável por sua elaboração define-se como uma instituição portuguesa de direito privado e utilidade pública cujos fins estatutários são: a Educação, a Ciência, a Beneficência e as Artes. Essa Fundação foi criada por disposição testamentária de Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955), sendo seus estatutos aprovados pelo Estado Português em 18 de julho de 1956.

Calouste Sarkis Gulbenkian nasceu em Scutari, Istambul, no dia 23 de março de 1869, filho de Sarkis e Dirouhie Gulbenkian, membros de uma ilustre família Armênia cujas origens remontam ao século IV. Por volta de 1880, Sarkis Gulbenkian, o pai de Calouste, instalou-se nas margens do Bósforo, pois contava com a posse de concessões importantes que tinham sido recentemente adquiridas nos campos de petróleo no Cáucaso Russo.

Os estudos de Calouste Sarkis Gulbenkian foram iniciados em Kadikoy (Calcedônia), primeiro na escola Aramyan-Uncuyan. Posteriormente, escolheu a Europa para dar continuidade a sua formação. Seguiu primeiro para Marselha, onde aprofundou os conhecimentos de francês, depois, no King's College de Londres, onde se diplomou em Engenharia e Ciências Aplicadas, quando possuía apenas 19 anos de idade (1887).

Ao completar 22 anos, atendendo a um pedido do pai, Calouste Gulbenkian viajou para Baku para um estágio e complemento da sua formação. Esse deslocamento aos campos petrolíferos exerceu no jovem um imenso fascínio. Já no ano de 1892, casou-se com Nevarte Essayan, em Londres. Assim como Gulbenkian, Essayan provinha de uma família Armênia abastada e também de Cesareia. Além disso, o pai e um tio da noiva tinham relações

amistosas com a corte Otomana, o que demonstraria, no futuro, ser de grande utilidade para Calouste Gulbenkian. Quando se iniciaram os primeiros atos anti-Armênios (1895), Calouste Gulbenkian decidiu deixar sua terra natal e se refugiar no Egito.

Gulbenkian sempre se mostrou um homem inovador ao valorizar as reservas de petróleo do Médio Oriente e mobilizar investidores internacionais, assim como o governo Otomano, para a necessidade de organizar racionalmente toda a exploração.

Acompanhando o prestígio que o jovem Calouste Gulbenkian tinha no contexto do petróleo e das finanças, este foi convidado a assumir posições de destaque no meio político. Inicialmente, trabalha em favor dos interesses de sua pátria, o Império Otomano. Em seguida, chega ao cargo de conselheiro financeiro junto às embaixadas otomanas em Paris e Londres. A Europa teria um papel importante na história de Calouste, pois este passou 23 anos em Londres, 20 anos em França e os últimos 13 anos de sua vida em Lisboa.

Após a Revolução dos Jovens Turcos (1908), foi idealizado o Banco Nacional da Turquia, cuja finalidade era promover o desenvolvimento econômico do país. Gulbenkian era acionista majoritário da recente instituição financeira. Outro empreendimento do qual Calouste participou ativamente foi a criação da Turkish Petroleum Company (1912). A organização tinha como finalidade explorar as reservas dos riquíssimos campos petrolíferos iraquianos, e suas ações se distribuíram da seguinte forma: Royal Dutch Shell (25%), Banco Nacional da Turquia (35%), interesses alemães (25%) e Calouste Sarkis Gulbenkian (15%).

Nos anos de 1913-14, ocorre uma reorganização da Turkish Petroleum Company (TPC). Assim, as cotas passam a ser divididas entre a Anglo-Persian Oil Company (atual British Petroleum), o Royal-Dutch Shell Group e os interesses alemães, tendo Calouste Gulbenkian aceitado reduzir sua cota de 15% para 5%, com o objetivo de facilitar a conclusão das negociações.

São inegáveis a persistente capacidade de negociar e a flexibilidade para se acomodar a novos interesses e desafios demonstradas por Calouste Gulbenkian, que não deixava de manter-se como participante na área da exploração petrolífera.

Um fato interessante que acompanha toda a vida de Calouste Sarkis Gulbenkian é sua admiração pelas artes. Conseguiu reunir ao longo dos anos uma coleção eclética e considerada única no mundo. As peças provêm de suas viagens, por vezes de negociações com peritos e comerciantes. Sua coleção atingiu mais de 6000 peças, que percorrem desde a Antigüidade até ao princípio do século XX.

Calouste Gulbenkian morreu em Lisboa, a 20 de julho de 1955, com 86 anos, e somente depois de 14 anos de sua morte, seu último pedido foi realizado: o Museu Calouste Gulbenkian é inaugurado em Lisboa.

A filantropia fez parte da vida de Calouste Gulbenkian. A preocupação em ajudar os menos favorecidos, primeiramente as Comunidades Armênias, transformou-se em um dos seus grandes objetivos. Durante sua trajetória, colaborou de diversas formas, por exemplo, com a ajuda ao Hospital Armênio, criado em 1830; após a morte de Calouste, a Fundação, que tem o seu nome, continuou com esse apoio.

Prova de seu caráter filantropo é o testamento (1953) deixado por Calouste, em que deixa boa parte de sua fortuna à fundação que desejou constituir, uma fundação internacional, com sede em Lisboa. A Fundação Calouste Gulbenkian, considerada uma das doze maiores fundações do mundo, desempenharia a missão de divulgar a coleção de artes reunida por Calouste e promover a reunião de diferentes nações, grupos e interesses.

A presidência da Fundação esteve nas mãos de Lord Radcliffe, mas as divergências quanto ao peso da atividade internacional da instituição e da composição do Conselho de Administração conduzem Lord Radcliffe a renunciar, sendo a presidência da Fundação assumida por José de Azeredo Perdigão.

A Fundação Calouste Gulbenkian está situada no centro de Lisboa, com amplas instalações (Sede e Museu) inauguradas em 1969, integrando, para além das áreas reservadas à Administração e Serviços, um Grande Auditório, espaços de exposições temporárias, uma área de congressos com auditórios e salas e um amplo edifício que alberga o Museu Gulbenkian e a Biblioteca de Arte.

Em 1983, numa das extremidades do parque, foi inaugurado o Centro de Arte Moderna. A assinatura do projeto é do arquiteto britânico Sir Leslie Martin. No ano de 1993, o Centro passou a ser nomeado como Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (CAMJAP). Além do museu, que apresenta parte da coleção de Arte Moderna e Contemporânea reunida por Gulbenkian, o centro conta também com uma galeria de exposições temporárias, com uma sala polivalente e com espaços para as atividades do Setor Educativo do Centro. Por sua vez, o Instituto Gulbenkian de Ciências funciona em Oeiras – um dos 16 municípios do distrito de Lisboa -, em um complexo científico constituído por diversos edifícios, junto ao Palácio dos Marqueses de Pombal.

A Fundação tem ainda uma Delegação no Reino Unido (UK Branch) e um Centro em Paris (Centro Cultural Calouste Gulbenkian). Desenvolve um amplo trabalho em Portugal e no estrangeiro no quadro dos seus fins estatutários por meio de atividades diretas, subsídios e

bolsas. Em concomitância com as suas atividades mantidas em Portugal e no estrangeiro de promoção da cultura portuguesa, a Fundação realiza um programa de atividades em favor da Diáspora Armênia para a disseminação da respectiva língua e cultura.

Ainda no que se refere à promoção da cultura, a Fundação Calouste Gulbenkian atua no apoio a publicações, como a revistas *Colóquio/Letras, Colóquio/Artes, Colóquio/Ciências, Colóquio/Educação* e atividades culturais, orquestra, bibliotecas e uma companhia de balé.

Atualmente, a Fundação busca uma atividade mais direcionada para ações de índole internacional, para, dessa forma, estar de acordo com os desejos de seu Fundador. Assim, encontra-se disposta a colaborar com outras Fundações em questões internacionais, instituindo no seu cinqüentenário o Prêmio Internacional Calouste Gulbenkian, em memória do fundador. O prêmio é conferido, anualmente, por um júri internacional a uma entidade que trabalhe em prol da compreensão, defesa e promoção dos valores universais da condição humana.

1.3 *Colóquio/Letras*: os diretores literários

O diretor-chefe de uma publicação é aquele que assume para si a responsabilidade pelo trabalho concretizado por uma equipe no exemplar posto à venda. Assina por um grupo de profissionais empenhados em imprimir uma referida visão de mundo sobre determinado objeto. Para que se possa ascender a esse tipo de posto de confiança existe a necessidade de se compactuar com a opinião da instituição jornalística.

No caso da *Colóquio/Letras*, quatro direções conduziram o editorial. A primeira direção foi compartilhada entre Hernâni Cidade e Jacinto do Prado Coelho, manteve-se de março de 1971 a janeiro de 1975, assumindo esses diretores os números de 1 a 23. Com o falecimento de Hernâni Cidade, em 1975, Jacinto do Prado Coelho terá o cargo de diretor até maio de 1984, quando se dá sua morte. A direção de Prado Coelho contabiliza os números de 24 a 79. David Mourão-Ferreira será o substituto de Prado Coelho; a direção desse intelectual português acaba em abril de 1996, isto é, compreende os números 80 a 140/1. Devido a seu falecimento, quem passa a dirigir o periódico, a partir do número 142, de outubro de 1996, é Joana Morais Varela, que se mantém ainda hoje na chefia da *Colóquio*. Como se nota, o critério de permanência/mudança dos diretores é sempre a sobrevida dos mesmos, por isso, durante seus 37 anos de publicação, o periódico não conheceu muitas direções.

Para comprovar a importância da colaboração desses estudiosos literários no cenário cultural português e internacional, traçaremos um panorama de suas respectivas biografias, incluindo uma mini-bibliografia. As informações foram retiradas do site oficial da revista *Colóquio/Letras,* disponível em: <http://www.coloquio.gulbenkian.pt>.

Quadro 1. Diretores-chefes da *Colóquio/Letras*

Diretores-chefes	Período	Números
Hernâni Cidade e Jacinto do Prado Coelho	1971-1975	1-23
Jacinto do Prado Coelho	1975-1984	24-79
David Mourão-Ferreira	1984-1996	80-140/1
Joana Varela	1996-	142-

1.3.1 Hernâni António Cidade

Professor, ensaísta, historiador, crítico literário, nasceu em Redondo, distrito de Évora. Primeiramente, exerceu o magistério no Liceu em Coimbra, Porto, Lisboa e Leiria. Após receber o título de doutor em Filologia Românica, passa a ser professor universitário da Faculdade de Letras do Porto e da Faculdade de Lisboa. Participou como combatente da Primeira Guerra Mundial. Deixou um valioso legado para o campo da investigação da história da cultura e da literatura portuguesa. Foi um homem de grande erudição. Seu trabalho estende-se por variados aspectos da literatura. Para o professor Cidade, o fenômeno literário deveria ser definido como fenômeno cultural, por isso, em sua opinião, havia uma necessidade de inserção da literatura no contexto da história das idéias e no campo de outras formas de arte. Dedicou especial atenção ao estudo da obra de Camões e da obra do Padre António Vieira.

Foi colaborador em diversos periódicos, como, por exemplo, as revistas *A Águia* e *Seara Nova*, além das revistas da Faculdade de Letras de Lisboa e da do Porto. Durante os poucos anos que esteve à frente da direção da *Colóquio* (1971-75), trouxe grande prestígio para a publicação, pois possuía um magnífico currículo no que diz respeito à literatura.

Ambos os periódicos que dirigiu na Fundação Calouste Gulbenkian, *Colóquio – Revista de Artes e Letras* e *Colóquio/Letras*, possuem um vasto material de sua autoria, como, por exemplo, os artigos publicados na *Colóquio/Letras*: Introdução a uma leitura do conto *Gente Singular*, de M. Teixeira-Gomes (nº. 24/ Mar. 1975), Do humanismo à omnisciência

narrativa na obra de Thomas Mann (nº. 27/ Set. 1975), Miguel Ângelo, poeta David Mourão-Ferreira (nº. 29/ Jan.1976), Poética e poesia no *Diário* de Miguel Torga (nº 43/ Maio 1978) e a seu respeito: artigos, recensões e notas, resenhas críticas de obras, testemunhos sobre o seu caráter e a sua atividade docente e de investigação.

Em relação a seus livros, pode-se citar: *Ensaio sobre a Crise Mental do Século XVIII* (1929); *A Obra Poética do Dr. José Anastácio da Cunha: com Um Estudo sobre o Anglo-Germanismo nos Proto-Românticos Portugueses* (1930); *A Marquesa de Alorna: Sua Vida e Obras, Reprodução de Algumas Cartas Inéditas* (1930); *Fernão Lopes É ou Não o Autor da "Crónica do Condestabre"?* (1931); *Lições sobre a Cultura e a Literatura Portuguesas,* 2 vols. (1933-1940); *Luís de Camões: O Lírico* (1936); *Bocage* (1936); *A Poesia Lírica Cultista e Conceptista: Colecção de Poesias do Século XVII, principalmente de "Fénix Renascido"* (pref. e notas, 1938); *Tendências do Lirismo Contemporâneo: do "Oaristos" às "Encruzilhadas de Deus"* (1938); *Poesia Medieval: Cantigas de Amigo* (pref., ordenação e notas, 1939); *João de Barros, Ásia: dos Feitos Que os Portugueses Fizeram no Descobrimento e Conquista dos Mares e Terras do Oriente,* 4 vols. (atualização ortográfica e notas, 1945-1946); *Padre António Vieira,* 4 vols. (sel., pref. e notas, 1940); *Marquesa de Alorna: Inéditos: Cartas e Outros Escritos* (sel., pref. e notas, 1941); *Marquesa de Alorna, Poesias* (sel., pref. e notas, 1941); *Antero de Quental — Poeta* (1942); *A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina: as Ideias, os Sentimentos, as Formas de Arte* (1943); *O Conceito de Poesia como Expressão de Cultura: Sua Evolução através das Literaturas Portuguesa e Brasileira* (1945); *Luís de Camões, Obras Completas,* 5 vols. (pref. e notas, 1946); *A Literatura Autonomista sob os Filipes* (1948); *Luís de Camões: O Épico* (1950); *Pe. António Vieira, Obras Escolhidas,* 12 vols. (prefácios e notas de António Sérgio e Hernâni Cidade, 1951-1954); *Luís de Camões: os Autos e o Teatro do Seu Tempo: as Cartas e o Seu Conteúdo Biográfico* (1956); *Pe. António Vieira, Defesa perante o Tribunal do Santo Oficio* (introd. e notas, 1957); *Portugal Histórico-Cultural através de Alguns dos Seus Maiores Escritores: Fernão Lopes, Camões e Mendes Pinto, Pe. António Vieira, Antero de Quental, Teixeira de Pascoais e Fernando Pessoa* (1957); *Luís de Camões, A Obra e o Homem* (1957); *Lições de Cultura Luso-Brasileira: Épocas e Estilos na Literatura e nas Artes Plásticas* (1960); *Século XIX: a Revolução Cultural em Portugal e Alguns dos Seus Mestres* (1961); *Antero de Quental, A Obra e o Homem* (1963); *Padre António Vieira, A Obra e o Homem* (1964); *Bocage, A Obra e o Homem* (1965); *Bocage, Opera Omnia*, 2 vols. (dir., 1969).

1.3.2 Jacinto do Prado Coelho

Nasceu e faleceu em Lisboa. Licenciou-se em Filologia Românica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa onde exerceu, durante quarenta anos, a sua principal função, a de Professor. Concluiu seu doutoramento antes dos 27 anos. Na tese, já demonstrava segurança ao estudar a obra de Camilo Castelo Branco. No ano de 1951, prestando concurso para Professor Extraordinário, apresentou, pela primeira vez, na Universidade, um estudo sobre Fernando Pessoa. Assumiu a função de Professor Catedrático com pouco mais de 30 anos (1953). Nesse período, escreveu uma vasta bibliografia a respeito da Literatura Portuguesa, com estudos e antologias de autores do Romantismo. Até o ano de 1984, suas pesquisas privilegiavam autores diversos - tanto os considerados maiores (Camões, Garrett, Cesário, por exemplo) quanto os ditos menores (João Xavier de Matos, em particular, e o séc. XVIII português em geral), incluindo, também, autores quase desconhecidos (Matias Aires, Francisco Dias Gomes).

Além da docência, exerceu vários cargos relacionados à cultura portuguesa. Pertenceu à Sociedade Portuguesa de Escritores, da qual foi Presidente até o seu encerramento, em 1965; foi membro de várias Academias, como a Academia das Ciências, da qual foi presidente e vice-presidente, a Academia Brasileira de Letras e a Real Academia Galega, mencionando-se, ainda, Sociedades como a Hispanic Society e a Associação Internacional de Críticos Literários, de que foi vice-presidente (além de ocupar a presidência do Centro Português dessa mesma Associação).

Encarregou-se da coordenação e publicação do *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*, com re-edições várias entre 1960 e 1983. Buscou escrever de modo claro, preocupado sempre com o caráter didático dos textos. Entendia a literatura não só como um serviço à arte, mas ainda via na mesma uma função pedagógica a ser desenvolvida. Alguns princípios e conceitos orientaram o trabalho de Prado Coelho: definia a literatura como produção estética em forma de linguagem; a literatura como organismo desenvolvido em sistemas; a possibilidade de múltiplas aproximações à literatura e, portanto, a aceitação de diversas metodologias de abordagem do objeto literário.

Deixou uma valiosa bibliografia: *A Poesia Ultra-Romântica* (introd., sel. e notas, 1944); *A Educação do Sentimento Poético* (1944); *Fialho de Almeida* (introd., sel. e notas, 1944); *A Poesia de Teixeira de Pascoaes* (ensaio e antologia, 1945); *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* (1946); *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa* (1949); *Garrett*

Prosador (1955); *O Vocabulário e a Frase de Matias Aires* (1955); *Subsídios para o Estudo de João Xavier de Matos* (1957); *Situação de Fialho na Literatura Portuguesa* (1959); *A Musa Negra de Pina e Melo e as Origens do Pré-Romantismo Português* (1959); *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira* (direção, 1960); Camilo Castelo Branco, *Obra Selecta* (ensaio, antologia e notas, 1960); *Poetas Pré-Românticos* (pref., sel. e notas, 1961), *Contos de Camilo Castelo Branco* (sel., pref. e notas, 1961); *Poetas do Romantismo*, 2 vols. (sel., introd. e notas, 1965); Teixeira de Pascoaes, *Obras Completas*, 11 vols. (introd., org. e aparato crítico, [1965-1975]); Camilo Castelo Branco, *Obras*, 62 vols. (direção e algumas "notas preliminares", 1965- 1979); Fernando Pessoa, *Quadras ao Gosto Popular* (com Georg Rudolf Lind, introd. e fixação do texto, 1965); Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (com Georg Rudolf Lind, introd. e fixação do texto, 1966); Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* (com Georg Rudolf Lind, introd. e fixação do texto [1967]); *A Letra e o Leitor* (1969); *A Literatura Expressão de Uma Cultura Nacional* (1969); Almeida Garrett, *Teatro*, 4 vols. (introd., 1971-1973); *Ao contrário de Penélope* (1976); *Originalidade da Literatura Portuguesa* (1977); Matias Aires, *Reflexões sobre a Vaidade dos Homens* (com Violeta Crespo Figueiredo, 1980); *Problemática da Leitura — Aspectos Sociológicos e Pedagógicos* (com AA. VV., 1980); Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, 2 vols. (pref. e org., recolha e transcrição dos textos: Maria Aliete Galhoz, Teresa Sobral Cunha, 1982); *Camões e Pessoa, Poetas da Utopia* (1983).

1.3.3 David Mourão-Ferreira

Nasceu em Lisboa e morreu nessa mesma cidade. Desempenhou várias funções durante a vida: poeta, ficcionista, ensaísta, crítico literário, dramaturgo, tradutor e professor universitário. Licenciou-se em Filologia Românica (1951) com uma tese sobre Sá de Miranda na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tendo tido como mestres Hernâni Cidade, Vitorino Nemésio, Jacinto do Prado Coelho e Maria de Lourdes Belchior. Escreveu inúmeros ensaios, proferiu numerosas palestras e deu ao *Dicionário de Literatura* (1960 e 1969-1971), dirigido por Jacinto do Prado Coelho, valiosa e diversificada colaboração, abrangendo tanto temas e autores clássicos quanto os contemporâneos. Entre 1957 e 1963 foi assistente da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde foi readmitido como professor auxiliar

em 1970, atividade esta que só interrompera durante o exercício de funções governativas como secretário de Estado da Cultura, no VI Governo Provisório (1976), e nos I (1976-77) e IV (1979) Governos Constitucionais.

David Mourão-Ferreira publicou uma imensa bibliografia, incluindo poesia, conto, novela, romance, teatro, crítica, crônica, ensaio e tradução de poesia. Elencam-se aqui apenas algumas obras para que se possa ter uma noção da riqueza da produção do autor – Poesia: *A Secreta Viagem* (1950); *Tempestade de Verão* (1954); *Os Quatro Cantos do Tempo* (1958); *Infinito Pessoal* (1962); *In Memoriam Memoriae* (1962); *Do Tempo ao Coração* (1966); *Cancioneiro de Natal*, (1971); *Matura Idade* (1973); *Entre a Sombra e o Corpo* (1980); *Ode à Música* (1980); *À Guitarra e à Viola*, in *Obra Poética* (1980); *Órfico Ofício*, in *Obra Poética* (1980); *Os Ramos Os Remos* (1985); *O Corpo Iluminado* (1987); *Obra Poética 1948-1988* (1988); *No Veio do Cristal*, in *Obra Poética 1948-1988* (1988); *Lisboa Luzes e Sombras* (1992); *Música de Cama* (1994). Ficção: *Gaivotas em Terra* (1959); *Os Amantes* (1968); *Os Amantes e Outros Contos* (1974); *As Quatro Estações* (1980); *Um Amor Feliz* (1986); *Duas Histórias de Lisboa* (1987). Teatro: *Contrabando* (1956); *O Irmão* (1965). Ensaio, Crítica, Crônica: *Vinte Poetas Contemporâneos* (1960); *Aspectos da Obra de Manuel Teixeira-Gomes* (1961); *Motim Literário* (1962); *Hospital das Letras* (1966); *Discurso Directo* (1969); *Tópicos de Crítica e de História Literária* (1969); *Sobre Viventes* (1976); *Presença da "Presença"* (1977); *Lâmpadas no Escuro* (1979); *O Essencial sobre Vitorino Nemésio* (1987); *Nos Passos de Pessoa* (1988); *Marguerite Yourcenar: Retrato de Uma Voz* (1988); *Os Ócios do Ofício* (1989); *Sob o Mesmo Tecto* (1989); *Tópicos Recuperados* (1992); *Elogio Académico de Vitorino Nemésio* (1992); *Evocação de Sebastião da Gama* (1993); *Magia Palavra Corpo* (1993). Divulgação e Tradução de Poesia: *Imagens da Poesia Europeia —* Vol. I (Grécia, Roma, Os Séculos Obscuros, 1972), *Vozes da Poesia Europeia I, II* e *III* (*Colóquio-Letras*, nº 163/5, 2003); *Imagens da Poesia Europeia I* e *II* (*Colóquio-Letras*, nº 166/9, 2004); Vária: *Jogo de Espelhos — Reflexos para um Auto-Retrato* (1993).

1.3.4 Joana Morais Varela

Nasce no ano de 1952, no distrito de Marinha Grande, Leiria, Portugal. Licencia-se em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde teve como professor David Mourão-Ferreira. Exerce o magistério, primeiro no ensino secundário (1975-78), e,

depois, no Instituto Superior de Línguas e Administração de Santarém (1997-2001). Tem uma participação ativa no cenário cultural português; dirige a divisão da Difusão do Livro do Instituto Português do Livro (1980-85); colabora com a Associação Portuguesa de Editores e Livreiros. É responsável pela organização das primeiras feiras do livro português em Cabo Verde (1981) e Moçambique (1983). No âmbito dos estudos tradutórios, encabeça um plano de apoio à tradução de autores portugueses no estrangeiro.

Trabalha na revista *Colóquio/Letras* desde 1989; no ano de 1991, torna-se diretora-adjunta, para em 1996 chegar à chefia da publicação. É considerada uma grande tradutora, tendo uma vasta bibliografia no assunto. Traduções: Gilles Deleuze e Félix Guatarri; *O Anti-Édipo* (1977); James Joyce, *O Gato e o Diabo* (1983); Michel Tournier, *Que a Alegria em Mim Permaneça* (1985); Milan Kundera, *A Insustentável Leveza do Ser* (1985) (tradução e posfácio); Michel Tournier, *O Rei dos Álamos* (1986); Albert Cohen, *O Livro de Minha Mãe* (1986); Antoine de Saint-Exupéry, *O Principezinho* (1986); Leopoldo Alas, *A Corregedora* (1988); Sigmund Freud, *Delírio e Sonhos na «Gradiva» de Jensen* (1995). Estudos e Prefácios: Fernanda Botelho, *A Gata e a Fábula* (1987); David Mourão-Ferreira, *Quatro Tempos* (1996); Francisco Bugalho, *Poesia* (1998); «David: à Guitarra e à Viola», in *Primavera*, Museu do Fado (2007). Antologias: António Nobre, *Só os Melhores Poemas* (1997); Vitorino Nemésio, *Se Bem Me Lembro …* (2001). Poesia: *Os Amores Perfeitos* (1983).

1.4 As seções da revista

As diferentes direções literárias proporcionaram algumas alterações tanto do ponto de vista gráfico quanto da organização das seções, mas o que se percebe, no entanto, é uma tentativa de conservação das diretrizes impostas pelos diretores do número 1 da revista, pelo menos até o número 161/2 (Jul. 2002). Até esse exemplar, os conteúdos se dividiam nas seguintes seções: “Ensaio” (artigos ensaísticos sobre filosofia e teoria da literatura; literaturas estrangeiras; literatura brasileira; literatura portuguesa - totalizando 978 textos[1]), “Documentos” (inéditos de escritores ou documentos ignorados para o estudo da sua vida ou

[1] Os números referentes à quantidade de textos publicados nas diversas seções da *Colóquio/Letras* são do ano de 2007 e estão disponíveis no site da revista: <http://www.coloquio.gulbenkian.pt>.

obras - somam 136 documentos), “Ficção” (textos de caráter ficcional, sendo 63 de autores portugueses, 26 de brasileiros e 6 autores africanos), “Poesia” (textos poéticos, contabilizando 188 de autores portugueses, 75 de brasileiros e 19 de africanos), “Crónica de teatro” (logo desaparece, só se fez presente nos primeiros números), “Notas e comentários” (ensaio específico ou comentário sobre livros - essa seção possui um total de 481 textos); “Inquéritos” (espécie de retrospectiva literária do ano anterior à publicação); “Cartas” (provenientes de diversos países, como Brasil, França, Inglaterra, Espanha e Itália - somam 114 cartas); “Crítica de livros” (incluindo brasileiros e galegos); “Informação literária”, depois transformada em “Letras de Trânsito” (totalizam milhares de notícias sobre a realização de colóquios, debates, festivais, homenagens, premiações, traduções de autores portugueses para outras línguas, inclusão destes em antologias ou estudo em revistas e falecimentos de escritores) e “Revista de revistas” (comentários sobre revistas especializadas em literatura ao redor do mundo).

As mudanças observadas nas seções são pequenas. Por exemplo, no número 62 (Jul.1981), durante a direção de David Mourão-Ferreira, a seção “Crítica de Livros” bifurca-se em “Livros sobre a Mesa” - com textos mais sucintos relativos a reedições, comentários de livros que fazem referência à literatura de autores muito recentes ou à novas edições - e “Recensões críticas” - compreendem obras de destaque na época. Ainda no mesmo número, a rubrica “Informação Literária” passou a se chamar “Letras em Trânsito”. Por volta do número 100 (Nov. 1987), ainda sob a tutela de David Mourão-Ferreira, as cartas começaram a rarear. A seção “Homenagem”, vista freqüentemente até a direção de Jacinto do Prado Coelho, com David Mourão-Ferreira perde lugar para os números temáticos, volumes que agregam textos sobre determinado autor, período literário ou assunto. Os volumes monográficos revelam a situação em que se encontram os estudos relativos a certo autor ou tema, tornando-se, dessa forma, uma referência para os pesquisadores da área.

Quadro 2. Volumes monográficos publicados na *Colóquio/Letras*

Número	**Autor/Tema**	**Data de publicação**
85	Aquilino Ribeiro	maio de 1985
88	Fernando Pessoa	novembro de 1985
93	Cesário Verde	setembro de 1986
117/8	Mário de Sá Carneiro	setembro de 1990
119	Camilo Castelo Branco	janeiro de 1991
123/4	Antero de Quental	janeiro de 1992
127/8	António Nobre	janeiro de 1993
131	Irene Lisboa	janeiro de 1994

137/8	Literatura Galega	julho de 1995
139	Literatura Galega	janeiro de 1996
142	Literatura Medieval Portuguesa	outubro de 1996
145/6	David Mourão-Ferreira	julho de 1997
149/0	Almada Negreiros e Mário de Andrade	julho de 1998
151/2	José Saramago	janeiro de 1999
153/4	Almeida Garrett	julho de 1999
157/8	João Cabral de Melo Neto	julho de 2000
159/0	Alguns importantes prosadores novecentistas	janeiro de 2002
161/2	Alguns importantes prosadores novecentistas	julho de 2002
163	Traduções de David Mourão-Ferreira	janeiro de 2003
164	Traduções de David Mourão-Ferreira	maio de 2003
165	Traduções de David Mourão-Ferreira	setembro de 2003
166/7	Transcrição do guião dos programas *Imagens da Poesia Europeia* apresentados por David Mourão-Ferreira	janeiro de 2004
168/9	Transcrição do guião dos programas *Imagens da Poesia Europeia* apresentados por David Mourão-Ferreira	julho de 2004

Ao se folhear as diversas seções da *Colóquio/Letras*, nota-se que a parte gráfica se destaca como uma das suas mais reconhecidas qualidades. O interesse em reproduzir fotografias, desenhos, pinturas, ilustrações está presente desde o nascimento do periódico. Mas o ponto culminante do empenho em se obter *fac-símiles* cada vez mais perfeitos se dá a partir do número 121/2 (Jul. 1991). É nesse momento que o diretor David Mourão-Ferreira procurou dar uma unidade de imagens a cada número, solicitando a colaboração de fotógrafos e pintores.

O que se observa nos últimos números publicados sob o comando da atual diretora Joana Morais Varela é uma transformação radical na constituição dos conteúdos da *Colóquio/Letras*. A partir dos volumes intitulados “Vozes da Poesia Européia”, que abarcam três números - “Vozes da Poesia Européia” I (nº163/ Jan. 2003), “Vozes da Poesia Européia” II (nº 164/ Maio 2003) e “Vozes da Poesia Européia” III (nº 165/ Set. 2003) -, há uma grande mudança na distribuição das seções da revista: os conteúdos publicados passam a figurar nas seções “Tradução de Poesia” e “Bibliografia”. Já os volumes “Imagens da poesia europeia - I de Homero ao «Cancioneiro geral» de Garcia de Resende” (166/167-Jan. 2004) - e “Imagens da poesia europeia - II de Poliziano a Byron” (168/169 - Jul. 2004) - são integralmente preenchidos com a transcrição do guião (roteiro) dos 134 programas “Imagens da Poesia Européia”, que David Mourão-Ferreira apresentou na RTP (Rádio e Televisão Portuguesa) entre 1969 e 1974. Esses dois volumes possuem apenas as seções “Ensaio” e “Bibliografia”.

Todavia, a seção “Ensaio” concentra somente a transcrição de textos elaborados por David Mourão-Ferreira. Com essas alterações no editorial, o periódico perde, de certa forma, o caráter de discutir a literatura por meio de ensaios e estudos abrangentes, assim como a riqueza compreendida nas diversas seções. Tais volumes compostos pelas traduções de David Mourão-Ferreira têm o objetivo de possibilitar o conhecimento a um público não iniciado, de forma extremamente didática e simples, a respeito da evolução da poesia européia do século VIII a.C. ao século XIX.

Outra alteração observada na revista é sua periodicidade: o mais recente volume publicado refere-se ao ano de 2004. Já existe um atraso de mais de quatro anos na publicação de um número inédito. Quando a revista surgiu, sua publicação era regular. Inicialmente, os volumes saíam trimestralmente, o que ocorreu até o número 5 de janeiro de 1972, quando passam a ser lançados a cada dois meses. A revista manteve-se bimestral por um longo período: de 1972 (nº 5/Jan.) a 1988 (Jul./nº104/105). Com o surgimento de exemplares contendo dois números, a revista chega aos leitores a cada quatro meses. A partir da edição do número 121/122 (Jul. 1991), os volumes duplos são lançados a cada 6 meses, e os volumes com apenas um número voltam a sair trimestralmente. O que se observa nos mais recentes números da revista é uma periodicidade de 4 meses (nº 163/Jan. 2003 a 166). Contrariando essa regra, o volume 168/169 (Jul. 2004) tem uma diferença de 6 meses em relação ao exemplar anterior.

Entretanto, se não há a publicação de novos exemplares da *Colóquio/Letras* em papel, o site da revista, lançado em 2006, tenta suprir, de certa forma, essa lacuna com a possibilidade de inclusão de artigos, notas e recensões sob o título da seção “Actualidade”.

1.5 Os editoriais

Uma leitura dos editoriais apresentados ao longo da publicação do periódico português *Colóquio/Letras* pode contribuir para o entendimento de alguns aspectos que ajudam a esclarecer a história da revista. O editorial inaugural recebe maior atenção, sendo os demais comentados de acordo com a mudança dos diretores. No total, contabilizam-se catorze editoriais distribuídos nesses 37 anos de história da *Colóquio*.

O conceito de editorial definido por Rabaça e Barbosa no *Dicionário de Comunicação* esclarece a função desse texto jornalístico:

> Texto jornalístico opinativo, escrito de maneira impessoal e publicado sem assinatura, referente a assuntos ou acontecimentos locais, nacionais ou internacionais de maior relevância. Define e expressa o ponto de vista do **veículo** ou da empresa responsável pela **publicação** (jornal, revista etc.) ou **emissão** (propaganda de televisão ou de rádio). O editorial apresenta, principalmente em sua forma impressa para jornal, traços estilísticos peculiares. Na definição clássica de Fraser Bond, é "um ensaio curto, embebido do senso de oportunidade". "Seu primo literário mais próximo é o ensaio", do qual difere, em sua brevidade, por tratar "de um assunto pertinente só ao momento imediato". No jornalismo moderno, a opinião expressa no editorial é "alguma coisa mais do que simples opinião do proprietário", observa Juarez Bahia. "Salvo exceções de que ainda padece o jornalismo, a página editorial dos principais órgãos brasileiros consubstancia, por exemplo, o conjunto de opiniões de diretores e editorialistas – estes profissionais, identificadores com a linha do jornal, escrevem e atuam com autonomia e independência, critério e responsabilidade, garantindo um conceito de opinião que busca dignificar o veículo". [...] "A página editorial tem um 'estilo' que acompanha as tendências do jornal, o próprio 'estilo' do jornal. Este 'estilo' é equilibrado, denso ou leve, conforme a linha do veículo". (1995, p. 227-228).

Seguindo a proposta de Melo (2003), o editorial define-se como um gênero jornalístico que expressa a opinião oficial da empresa diante dos fatos e dirige-se para a coletividade. Apresenta quatro características principais: a impessoalidade (não recebe assinatura, sendo escrito na terceira pessoa do singular ou primeira do plural), a topicalidade (tem um tema único), a condensalidade (estabelece poucas idéias e preocupa-se em afirmá-las) e a plasticidade (não demonstra autoritarismo, ao contrário, busca a flexibilidade). Por meio da leitura dos editoriais da *Colóquio/Letras*, é possível confirmar as características descritas pelo Professor José Marques de Melo, fazendo uma ressalva no quesito da impessoalidade, uma vez que, alguns editoriais da *Colóquio* vem assinados.

Os primeiros diretores da *Colóquio/Letras*, Jacinto do Prado Coelho e Hernâni Cidade, publicaram três editoriais no período em que estiverem à frente da revista (número 01 - Mar./1971 - número 23-Jan. 1975). Hernâni Cidade havia sido desde o início, diretor literário da publicação *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, enquanto Prado Coelho passou a dividir a função de diretor com Hernâni, no último ano de existência desse periódico dedicado às artes e Letras. Ambos são os diretores fundadores da *Colóquio/Letras*, por isso desempenham um papel importante no que se refere a construir as diretrizes da nova revista literária.

São os chamados "textos inaugurais" que possibilitam compreender a imagem que o periódico quer dar de si e o lugar na sociedade a que aspira alcançar. Dessa forma, o editorial

presente no número 1, de março de 1971, da *Colóquio/Letras*, tem imenso valor para a apreensão das finalidades da revista.

O título do editorial, “Duas palavras de apresentação”, já aponta diretamente para sua função, ou seja, expor ao público, de modo sumário, o que vem ser a nova revista. O discurso resume-se em cinco pontos principais: o nascimento do periódico, a missão da revista, o programa editorial, a definição do provável público-leitor e o papel dos colaboradores. O texto reflete o pensamento de que a *Colóquio/Letras* não pretende ser simplesmente mais uma revista publicada em Portugal; seu objetivo mostra-se mais grandioso, como revelam seus diretores:

> *Colóquio/Letras* vem, com efeito, preencher uma lacuna que se tornava sensível: será em Portugal a única revista especificamente literária – com textos de poesia e de ficção, mas, na maior parte, destinada ao estudo da literatura de modo não puramente erudito, não polémico, não meramente divulgativo, antes serenamente reflexivo, problemático, ensaístico. (1971, p. 5).

As diretrizes gerais da revista são as mesmas do periódico que lhe deu origem, *Colóquio – Revista de Artes e Letras*. Tais normas ambicionam servir como guia para os futuros exemplares editados:

> [...] “sem dependência de escolas, de sectarismos ou de proselitismos”, apenas fará uma discriminação: a de qualidade; apenas imporá uma norma: a da tolerância, do respeito mútuo. Aberta assim a todos, procurará no entanto ser uma revista viva, em que o passado, como o presente, seja encarado à luz duma problemática de hoje [...] (1971, p. 5)

A frase citada acima, “Aberta assim a todos...”, pode ser questionada à luz do método de escolha dos textos a serem publicados na *Colóquio*: o convite. Para se entender a razão do uso dessa forma de seleção dos ensaios, é necessário lembrar que a revista *Colóquio/Letras* passa a existir no início dos anos 70. Nessa época, o critério de avaliação de um texto baseava-se na formação acadêmica e na bibliografia produzida pelo autor. Um respeitável currículo era garantia de qualidade na produção escrita, assim como uma boa rede de relacionamentos no universo cultural. A colaboradora brasileira da *Colóquio*, Cleonice Berardinelli, no número 95/96, de março de 1987, comenta a solicitação para a escrita de um ensaio em homenagem a Hernâni Cidade:

> Dentro de um prazo bastante estreitado pela deficiência dos correios, reler ‘a vasta obra de ensaísta e historiador literário’ que nos legou Hernâni Cidade e sobre ela escrever um artigo de extensão limitada – eis uma grata incumbência recebida. (1987, p. 6).

No livro *Jornalismo opinativo* (2003), José Marques de Melo discute os mecanismos pelos quais a instituição jornalística (empresa) se vale para expressar sua opinião. Segundo o Professor de Jornalismo, é por meio da seleção dos temas e, no caso da *Colóquio* também de articulistas, que se constrói a linha editorial. Em outras palavras, a seleção demonstra a maneira através da qual a empresa vê o mundo. Na prática isso significa que a instituição jornalística privilegia certos assuntos, idéias e omite outros.

Tomando como exemplo a *Colóquio*, não há dúvidas sobre o controle exercido pela empresa – materializada na figura do diretor-chefe – no que vai ou não ser publicado em cada edição. A estrutura da redação baseada no convite como modo de seleção dos artigos, reflete esse verticalismo de poder.

Ainda tratando do editorial de abertura, neste estão inseridas reflexões sobre o público que demonstram uma aparente identificação entre os futuros leitores e a *Colóquio*. Sugere ser em função de um conjunto de leitores a tomada de decisão de se criar esse novo veículo de imprensa. Além disso, percebe-se um desejo por parte dos editores de tornar a revista uma espécie de aliança entre os países que falam a Língua Portuguesa:

> Dirigida ao leitor português [...]. Melhor diríamos: dirigida ao leitor de língua portuguesa. Por todos os motivos, ambicionamos que *Colóquio/Letras* constitua um elo cada vez mais forte a unir quantos pensam, falam e escrevem na língua de Camões e de Machado de Assis. (1971, p. 6).

Pode-se relacionar esse desejo de fazer com que a *Colóquio/Letras* atinja todos os falantes da língua portuguesa com o fato de a cultura portuguesa não se esgotar na cultura de Portugal, na cultura européia. Em outras palavras, a cultura portuguesa está presente nos lugares onde os portugueses desembarcaram e impuseram sua cultura, por exemplo, no Brasil e na África. Talvez essa aspiração de unir os países falantes da língua portuguesa remeta à necessidade de estabelecer um diálogo entre essas nações.

Para finalizar a leitura do editorial de abertura, este é assinado pelos diretores Jacinto do Prado Coelho e Hernâni Cidade e se encerra em tom de incerteza, colocando sobre os ombros dos colaboradores uma grande responsabilidade e abrindo, de certo modo, a revista para a acolhida de diversos pontos de vista:

> A revista será o que dela fizerem os seus colaboradores – portugueses, brasileiros, lusófilos estrangeiros – a quem desde já agradecemos cada pedra que trouxerem para a construção da obra comum. (1971, p. 6).

Partindo da leitura do editorial inaugural da *Colóquio*, tentaremos verificar, por meio da leitura dos editoriais escritos ao longo da história da revista, se as promessas e o programa exibido no editorial de número 1 foram cumpridos ou sofreram modificações.

Ademais do texto de abertura, mais dois editoriais são publicados no período em que Hernâni Cidade e Jacinto do Prado Coelho dirigem a *Colóquio/Letras*. O segundo editorial que surge na *Colóquio* se intitula "25 de Abril de 1974" (nº 19/ Maio 1974) e faz uma exaltação do movimento que lutou pela liberdade e retirou Portugal do período do Estado Novo.

O 25 de Abril marca Portugal para a abertura democrática, pois assinala o fim de um período caracterizado por um fascismo imperialista e colonialista. A *Colóquio/Letras* mostra-se participante dos fatos políticos que agitam o país ao publicar um editorial comentando esse importante evento, que ficou conhecido como Revolução dos Cravos. Os diretores literários identificam a liberdade como um fator determinante tanto para os escritores quanto para os que estudam a literatura e finalizam o editorial com uma promessa que se liga ao texto de abertura, quando este se refere ao caráter democrático do periódico:

> A revista *Colóquio/Letras* manifesta o seu júbilo pelo movimento libertador [...] propõe-se contribuir com redobrada confiança, para a renovação mental da sociedade portuguesa, continuando a valorizar, numa pluralidade de vozes e perspectivas, o patrimônio da nossa literatura. (1975, p. 5).

Já o terceiro editorial, "Na morte de Hernâni Cidade" (nº. 23/ Jan. 1975), se assemelha a outros que serão publicados no decorrer da história da revista. Sempre após a morte do diretor-chefe do periódico, um editorial é escrito. O texto pretende glorificar as qualidades do intelectual e lamentar sua perda. No caso de Hernâni Cidade, este recebe diversos elogios ("Mestre lúcido", "companheirismo exemplar", "generoso", "nobreza de caráter"...), mas dois aspectos são enfatizados no discurso: a atividade docente e a obra do estudioso português. O editorial é assinado por Jacinto do Prado Coelho, que compartilhava a direção da revista com Hernâni Cidade. Prado Coelho demonstra emoção, um sentimento de agradecimento pelos anos divididos com Cidade na direção da *Colóquio* e assume para si a responsabilidade de continuar o trabalho iniciado em 1971: "Por tudo obrigado, querido Mestre e amigo! E que

sejas sempre uma presença viva nas páginas desta revista, onde procurarei cingir-me às diretrizes que traçámos juntos" (1975, p. 6).

Quatro editoriais são publicados no período em que Prado Coelho se mantém à frente da *Colóquio*. O primeiro surge no volume parcialmente dedicado à obra de Camões (nº. 55/Maio 1980) e se intitula "Celebrar Camões". O título ilustra, de modo claro, o objetivo do número: prestar uma homenagem ao escritor de *Os Lusíadas*, uma vez que se comemora o aniversário dos 400 anos de sua morte. Esse volume contém 4 ensaios e 3 estudos sobre a poesia camoniana. O diretor-chefe justifica a inclusão na revista de análises sobre a obra de Camões devido à necessidade de: "[...] celebrar os pensadores e artistas que foram casos excepcionais de superação do homem pelo homem" (1980, p. 5). Ressalte-se que uma das metas traçadas no editorial de abertura era a de dar atenção tanto ao passado quanto ao presente: "[...] procurará, no entanto ser uma revista viva, em que o passado, como o presente, seja encarado à luz duma problemática de hoje [...]" (1971, p. 5).

O editorial seguinte nasce da comemoração dos dez anos de existência da *Colóquio/Letras*. O título, "Dez anos depois" (nº. 60/Mar.1981), não deixa dúvidas quanto à mensagem do texto. Jacinto do Prado Coelho assina o editorial e lhe impõe um tom de consagração. O diretor literário traça uma breve retrospectiva do caminho percorrido pelo periódico até aquela data, enfatizando os nomes de Hernâni Cidade (diretor fundador), Manuel Correia (responsável pela parte gráfica) e Luís Amaro (secretário de Prado Coelho). Preocupa-se em tratar das diversas publicações em que a literatura se faz presente: jornais diários, revistas especializadas e revistas que mesclam literatura e cultura.

A *Colóquio* é colocada no grupo dos periódicos especializados, mas há a convicção de que a revista possui qualidades que a diferenciam das demais: "A *Colóquio/Letras*, porém, é doutro tipo. Ao longo dos últimos dez anos, quis manter-se fiel às directrizes traçadas no primeiro número [...]" (1981, p. 6). Prado Coelho não se intimida em colocar uma citação do editorial inaugural, e, com isso, deseja firmar seu compromisso com as diretrizes gerais da revista, demonstrando que o modo de encarar o fenômeno literário se manteria intacto. O diretor-chefe quer afirmar o caráter tradicional da publicação, que, ao longo de dez anos, segundo ele, não se alterou.

Já em maio de 1981 (nº 61), um editorial comemorativo aos vinte e cinco anos de atividade da Fundação Calouste Gulbenkian – responsável pela publicação da *Colóquio/Letras* - é escrito. O interessante no texto "No 25º Aniversário da FCG", além da forma, que lembra um poema, é a assinatura: simplesmente *Colóquio/Letras*. Tal assinatura

confere uma universalidade ao texto, uma vez que a identidade do diretor literário não está marcada.

Como de praxe, um editorial é publicado na ocasião da morte do diretor da revista. O texto nomeado "Na morte de Jacinto do Prado Coelho" (nº. 79/Maio 1984) presta uma homenagem ao renomado Professor português, não recebendo qualquer assinatura, o que provoca a impressão de verdade incontestável uma vez que seu produtor não está marcado lingüisticamente.

Com David Mourão-Ferreira, são apresentados 5 editoriais nas páginas da *Colóquio*. O primeiro publicado, "Número 100" (nº 100/Nov.1987), faz referência ao centésimo número do periódico. Dado o apego ao passado, não poderiam faltar no texto uma retrospectiva do nascimento da revista, uma homenagem aos seus diretores fundadores e citações das diretrizes contidas no editorial inaugural. O que diferencia esse editorial é a perspectiva de futuro vislumbrada para os exemplares do periódico.

Acima das assinaturas de David Mourão-Ferreira (diretor) e de Luís Amaro (secretário), consta a seguinte frase, que demonstra a tentativa de se manterem inabaláveis as normas expostas no nº 1: "Assim era. Assim foi sempre. Assim continua sendo" (1987, p. 6).

Em decorrência do apreço pelo trabalho de Luís Amaro, primeiro enquanto secretário, depois enquanto diretor-adjunto da *Colóquio*, o nº 108 (março de 1989) inicia-se com uma poesia escrita por ele. No volume são contemplados estudos sobre poesia portuguesa. Nesse número da *Colóquio* é publicado um editorial chamado "Elogio ao poeta", no qual Luís Amaro é homenageado por motivo de sua aposentadoria. O texto recebe em seu final as iniciais de David Mourão-Ferreira e de Joana Morais Varela, que começa a trabalhar na revista.

No número 129/130 (julho de 1993), inscreve-se um editorial - "A. FERRER Correia, Presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian"-que revela a face burocrática da revista. Tendo em vista a ascensão de um novo presidente para a Fundação Calouste Gulbenkian, o diretor da *Colóquio* se vê na obrigação de publicar uma nota de saudação e de votos de felicidades para a figura ilustre. O texto curto sai no final do volume (página 327) e sem nenhuma assinatura.

Concretizando a vontade de seus fundadores de não se restringirem à literatura portuguesa, os números 138 e 139 tratam da literatura galega. Tamanho é o desejo de divulgar tal literatura que o editorial publicado no nº 139 (janeiro de 1996) e intitulado "Dez clássicos da literatura galega. Nota preliminar" vem escrito em galego. Esse editorial, assim como todos os demais textos do exemplar, são assinados por Pilar Vázquez Cuesta, estudioso da

literatura galega. Isso demonstra o interesse da *Colóquio* em trazer para a publicação especialistas das mais diversas áreas da literatura.

Já o editorial do nº 140/141 (abril de 1996) tem como objetivo exaltar a contribuição de David Mourão-Ferreira para a literatura. O texto "Sob o nosso tecto" é uma singela homenagem ao intelectual por ocasião de sua morte. O que chama a atenção no discurso, que não recebe qualquer assinatura, são as seguintes palavras sobre a relação de David Mourão-Ferreira com a *Colóquio*:

> Sempre manteve com ela uma afetuosa e estreita ligação, talvez também porque nela visse uma implícita continuidade, dada por Hernâni Cidade e Jacinto do Prado Coelho, ao projecto da *Revista de Portugal* de Vitorino Nemésio. O facto é que à *Colóquio/Letras* ofereceu o seu melhor, tanto em termos poéticos como ensaísticos, desde os tempos de colaborador aos de director. (1996, p. 5-6).

Observa-se a idéia de tradição, de continuidade do projeto inicial da revista no discurso proferido. Parece haver uma tentativa de se neutralizar as diferenças existentes em cada direção. As mudanças sofridas pelo periódico no decorrer dos anos passam despercebidas.

Durante o período em que Joana Varela dirige a revista, dois editoriais vêm a público. O primeiro texto aparece no número 163, com o título de "Nota de apresentação". Trata-se de um longo e detalhado discurso sobre os volumes 163 (Jan. 2003), 164 (Maio 2003) e 165 (Set. 2003). Esses números têm a tradução poética de David Mourão-Ferreira como tema. De acordo com o editorial, o objetivo dos volumes é:

> [...] não se pretende nem traçar percursos obrigatórios nem esgotar a possibilidade de, por diversíssimas formas, *antologiar* as traduções de David. Quisemos apenas esboçar um dos modos de as ler, que nos parece permitido pela congeminação arquitetônica subjacente [...]. (2003, p. 12).

Nos números 163, 164 e 165, a *Colóquio/Letras* perde a conformação nas tradicionais seções. Os conteúdos dos volumes citados dividem-se em "Tradução de poesia" e "Bibliografia". Tais exemplares são classificados de "Vozes da poesia européia", respectivamente I, II e III, pelo fato de procurar ilustrar o percurso da poesia desde Homero a Tomás Segovia por meio das traduções de David Mourão-Ferreira.

O que se nota nos mais recentes números - 166/167 (Jan. 2004) e 168/169 (Jul. 2004) - é o desejo de se continuar divulgando o trabalho de David Mourão-Ferreira enquanto tradutor de poesia. Esses números recebem o título de "Imagens da poesia européia" e são compostos

integralmente com a transcrição do guião dos 134 programas *Imagens da Poesia Europeia* que David Mourão-Ferreira apresentou na RTP entre 1969 e 1974, cujo manuscrito se conservou no espólio do escritor. Essa transcrição se inscreve na seção "Ensaio", mas como se pode perceber, não se trata do modelo de texto que a seção comumente costuma receber. Como exposto no editorial presente no número 166/167 - "Nota de Apresentação" -, a *Colóquio/Letras* pretende dar a conhecer ao público, de modo extremamente didático e simples, a evolução da poesia européia apoiada nos estudos de David Mourão-Ferreira.

Quadro 3. Editorias publicados ao longo da história da *Colóquio/Letras*.

Editorial	**Número**	**Data**
"Duas palavras de apresentação"	1	março de 1971
"25 de Abril de 1974"	19	maio de 1974
"Na morte de Hernâni Cidade"	23	janeiro de 1975
"Celebrar Camões"	55	maio de 1980
"Dez anos depois"	60	março de 1981
"No 25º Aniversário da FCG"	60	maio de 1981
"Na morte de Jacinto do Prado Coelho"	79	maio de 1984
"Número 100"	100	novembro de1987
"Elogio ao poeta"	108	março de 1989
"A. FERRER Correia, Presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian"	129/130	julho de 1993
"Dez clássicos da literatura galega. Nota preliminar"	139	janeiro de 1996
"Sob o nosso tecto"	140/141	abril de 1996
"Nota de apresentação"	163	janeiro de 2003
"Nota de Apresentação"	166/167	janeiro de 2004

1.6 O perfil dos colaboradores

A *Colóquio/Letras* soube reunir mais de 1100 colaboradores que publicaram até hoje na revista. Comentaremos o perfil desses ensaístas, resenhadores e literatos que escreveram artigos a respeito de Eça de Queirós, na seção "Ensaio", contabilizando-se, nesse caso, um conjunto de 24 nomes. De acordo com Melo (2003, p. 102), o colaborador é: "[...] geralmente personalidades da sociedade civil que buscam os espaços jornalísticos para participar da vida política e cultural".

Jacinto do Prado Coelho merece um lugar de destaque no que se refere à ação de angariar colaboradores para a *Colóquio*. Durante as duas gestões em que esteve à frente do periódico, primeiro junto com Hernâni Cidade (1971-74) e depois sozinho (1974- 1984), exerceu influência direta na presença de colaboradores provenientes da Faculdade de Letras de Lisboa, tradicional instituição de ensino e pesquisa de Portugal, lugar por onde passaram, além do próprio Prado Coelho, Hernâni Cidade e David Mourão-Ferreira.

Os diretores que sucederam Jacinto do Prado Coelho na direção da revista viram-se obrigados a acrescentar nomes à lista de colaboradores, afinal, Prado Coelho deixara-lhes uma grande herança no que diz respeito ao conjunto de ensaístas.

Na direção de David Mourão-Ferreira, o que se nota na seção "Ensaio", no caso de artigos sobre Eça de Queirós, é o predomínio de colaboradores vindos de diversas universidades portuguesas. A Faculdade de Lisboa se mantém com os nomes de Annabela Rita (número 104/5) e Ângela Varela (número 121/2). Os professores provenientes de outras instituições de ensino portuguesas são: Ofélia Paiva Monteiro (números 86, 97, 98), Mário Vieira de Carvalho (número 91), Pedro Luzes (número 97), Carlos Reis (número 100) e Isabel Pires de Lima (número103). Uma importante pesquisadora brasileira da obra queirosiana, Beatriz Berrini, publica três artigos sobre Eça nos números 97, 102 e 121/2. Dois ensaístas estrangeiros são mencionados: Juan Paredes Nuñez, autor de inúmeras cartas de Barcelona (escreve a respeito da obra de Eça de Queirós no volume 83), e Maria-Helène Piwnik, de origem francesa (número 121/2). Também publica Eduardo Mayone Dias (número 121/2), que leciona na Universidade de Cambridge. O poeta António Manuel Couto Viana (número 89), ganhador de prêmios literários, completa a equipe de colaboradores.

Com Joana Morais Varela na direção da *Colóquio/Letras*, percebe-se uma diminuição de artigos e uma demora para a publicação de números inéditos. Esses fatores fazem com que apenas dois nomes apareçam na seção "Ensaio" com textos sobre Eça de Queirós. São eles:

Maria Manuel Lisboa (número 147/8) - docente de Literatura Portuguesa e Brasileira na Universidade de Cambridge, tendo em Eça de Queirós um dos seus objetos de estudo, e Américo António Lindeza Diogo (161/2), professor universitário da Universidade do Minho.

Observa-se que existe na *Colóquio/Letras* um imenso número de colaboradores estrangeiros. Em geral, esses colaboradores não têm seus textos publicados com periodicidade, mas suas intervenções esporádicas possibilitam um maior prestígio internacional à revista. Escrevem sobre seu domínio de interesse; dessa forma, não se chocam com as diretrizes do periódico. São na maioria professores ou lusófilos.

Segue abaixo, em ordem cronológica, a lista de nomes e os respectivos artigos publicados na revista portuguesa:

Quadro 4. Colaboradores da seção “Ensaio” que escreveram sobre Eça de Queirós.

Colaborador	Número	Título(s) do artigo(s)
Cleonice Berardinelli	2	Para uma análise estrutural da obra de Eça de Queirós
João Medina	10	À margem dum ensaio de Eça de Queirós
João Medina	14	Gonçalo Mendes Ramires, personagem hamlético
Margarida Vieira Mendes	21	Pontos de vista internos num romance de Eça de Queirós
Manuel da Costa Fontes	31	*A Relíquia* e o *Lazarillo de Tormes*: uma análise estrutural
Alexandre Pinheiro Torres	31	Os falsos códigos edénicos de *A Cidade e as Serras*
Johan Jarnaes	40	Uma leitura política de *O Primo Basílio*
João Medina	46	No centenário de *O Primo Basílio*: Luísa ou a triste condição (feminina) portuguesa
Margarida Vieira Mendes	63	*A Tragédia da Rua das Flo*res: variações sobre alguns temas queirosianos
Roger Bismut	69	*Os Maias*: imitação ou recriação de Flaubert?
Alberto de Lacerda	72	*Os Lusíadas* e *Os Maias*: um binómio português?
Annabela Rita	73	Desmi(s)tificação do ‘Grande Homem’ n' *O Conde d'Abranhos*

Manuel dos Santos Alves	75	A influência de Leconte de Lisle no satanismo de Eça de Queirós
Joel Serrão	80	Nas origens de Eça de Queirós: *O Réu Tadeu*
Juan Paredes Nuñez	83	"José Matias" de Eça de Queirós: tentativa de descrição estrutural
Ofélia Paiva Monteiro	86	Um jogo humorístico com a verossimilhança romanesca. *O Mistério da Estrada de Sintra*- I
António Manuel Couto Viana	89	Um cantar de Rosalía de Castro num romance de Eça de Queirós
Mário Vieira de Carvalho	91	Eça de Queirós e a ópera no século XIX em Portugal
Ofélia Paiva Monteiro	97	Um jogo humorístico com a verossimilhança romanesca. *O Mistério da Estrada de Sintra* – II
Pedro Luzes	97	Sob o manto diáfano do realismo. A propósito de *O Crime do Padre Amaro*
Beatriz Berrini	97	Jacinto, aristocrata rural
Ofélia Paiva Monteiro	98	Um jogo humorístico com a verossimilhança romanesca: *O Mistério da Estrada de Sintra* – III
Carlos Reis	100	Estratégia narrativa e representação ideológica n'*A Relíquia*
Beatriz Berrini	102	A propósito da correspondência de Eça de Queirós
Isabel Pires de Lima	103	Eça e *Os Maias*: pensar-se pensando Portugal
Annabela Rita	104105	No limiar de *Uma Campanha Alegre*: a declaração de guerra
Ângela Varela	121/122	A cena idílica de género em *Os Maias* ou o encontro de Carlos com Maria Eduarda
Eduardo Mayone Dias	121/122	De como Eça foi assassinado em Espanha: as primeiras traduções queirosianas
Beatriz Berrini	121/122	Gonçalo Mendes Ramires: amigo íntimo de todos nós
Maria-Helène Piwnik	121/122	Ce que le nom dit: Jacinto dans *A Cidade e as Serras* de

		Eça de Queirós
Maria Manuel Lisboa	147/148	Teu amor fez de mim um lago triste: (d)enunciar a mãe em Eça de Queirós
Américo António Lindeza Diogo	161/162	Maria Velho da Costa, Eça de Queirós e o romance de bordel

Quadro 5. Divisão dos colaboradores entre portugueses e estrangeiros

Colaboradores portugueses	**Colaboradores estrangeiros**
Alexandre Pinheiro Torres Américo António Lindeza Diogo Ângela Varela Annabela Rita António Manuel Couto Viana Carlos Reis Eduardo Mayone Dias Isabel Pires de Lima Joel Serrão Manuel da Costa Fontes Manuel dos Santos Alves Maria Manuel Lisboa Margarida Vieira Mendes Mário Vieira de Carvalho Ofélia Paiva Monteiro Pedro Luzes	Alberto de Lacerda Beatriz Berrini Cleonice Berardinelli João Medina Johan Jarnaes Juan Paredes Nuñez Maria-Helène Piwnik Roger Bismut

1.6.1 Informações sobre os colaboradores da *Colóquio/Letras*

Para elaborar o perfil de quem publica na seção “Ensaio”, especificamente escreve a respeito de Eça de Queirós, foi necessário recorrer à Internet. A pesquisa em sites institucionais das universidades, assim como em base de dados de currículos proporcionou um conhecimento atualizado sobre a vida e a bibliografia das figuras que participam da revista *Colóquio/Letras*. Apenas de dois colaboradores não conseguimos recolher informações, são eles: Johan Jarnaes e Roger Bismut. Segue abaixo um quadro explicativo com o nome do colaborador e a home page pesquisada acompanhada de um breve comentário:

Quadro 6. Sites pesquisados para elaboração do perfil dos colaboradores da *Colóquio/Letras*

Colaborador	**Home Page**	**Comentário**
Alberto de Lacerda	<http://www.infopedia.pt/$alberto-de-lacerda>	*Infopédia*. Enciclopédia e dicionário desenvolvido pela Porto editora.
Alexandre Pinheiro Torres	<http://www2.fcsh.unl.pt/docentes/cceia/apt.htm>	Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.
Américo António Lindeza Diogo	<http://www2.ilch.uminho.pt/dep/Lindeza_Diogo/index.htm>	Universidade do Minho.
Ângela Varela	<http://members.netmadeira.com/jagoncalves/poesia_calendario/agosto/agosto_3poema_para_marilyn.html>	Recolha de poemas e de poetas da língua portuguesa que José António Gonçalves (13/06/54 - 29/03/05) preocupou-se em divulgar através de grupos de escrita na internet. Este projeto é designado por "A poesia dos Calendários".
Annabela Rita	<http://www.triplov.com/anna_bela_rita/index.html>	*Triplo V*. Site multidisciplinar,onde se encontra um acervo de material artístico e ensaístico.
António Manuel Couto Viana	<http://www.infopedia.pt/$antonio-manuel-couto-viana>	*Infopédia*. Enciclopédia e dicionário desenvolvido pela Porto editora.
Beatriz Berrini	<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4783948T4>	Plataforma Lattes é a base de dados de currículos e

		instituições das áreas de Ciência e Tecnologia do CNPq.
Carlos Reis	<http://www.aauab.pt/reitoria/curriculumcr.htm>	Associação Acadêmica da Universidade Aberta.
Cleonice Berardinelli	<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4780845A3>	Plataforma Lattes é a base de dados de currículos e instituições das áreas de Ciência e Tecnologia do CNPq.
Eduardo Mayone Dias	<http://www.portugal-linha.pt/opiniao/MDias/index.html>	*Comunidade Lusófona - Portugal em Linha*
Isabel Pires de Lima	<http://www.portugal.gov.pt/Portal/PT/Governos/Governos_Constitucionais/GC17/Composicao/Perfil/MariaIsabelSilvaPiresLima.htm>	Portal do Governo Português.
João Medina	< http://www.infopedia.pt/$joao-medina>	*Infopédia*. Enciclopédia e dicionário desenvolvido pela Porto editora.
Joel Serrão	<http://opac.porbase.org/ipac20/ipac.jsp?session=12299680550KJ.438125&profile=porbase&page=1&group=0&term=Serr%C3%A3o%2C+Joel%2C+1919-2008&index=AUTHOR&uindex=&aspect=subtab13&menu=search&ri=14&source=~!bnp&1229969100507#focus> <http://ultimahora.publico.clix.pt/noticia.aspx?id=1321806&idCanal=14>	Base nacional de dados bibliográficos de Portugal. Versão *online* do Jornal *Público*.
Johan Jarnaes		
Juan Paredes Nuñez	<http://www.ugr.es/~frigpc/>	Universidade de Granada – Espanha.
Manuel da Costa Fontes	<http://dept.kent.edu/mcls/faculty/fontes.html> <http://www.personal.kent.edu/~mfontes/>	Universidade de Kent.
Manuel dos Santos Alves	<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/salves.htm>	*Projeto Vercial*. Base de dados sobre literatura portuguesa.

	<http://td.dodouro.com/noticia.asp?idEdicao=66&id=4410&idSeccao=553&Action=noticia>	Versão *online* do Jornal *Notícias do Douro*.
Maria-Helène Piwik	<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4835.pdf>	Biblioteca Digital da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
Maria Manuel Lisboa	<http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/staff/mmgl100/>	Universidade de Cambridge.
Margarida Vieira Mendes	<http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/2Sem_01.html>	Revista *Semear*. Lançada pela Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, para nela se divulgar a matéria apresentada nos seus Seminários, os textos resultantes das pesquisas dos seus membros e ainda alguma colaboração de doutorandos a ela ligados por seus orientadores.
Mário Vieira de Carvalho	<http://www.portugal.gov.pt/Portal/PT/Governos/Governos_Constitucionais/GC17/Composicao/Perfil/MarioVieiradeCarvalho.htm>	Portal do Governo Português.
Ofélia Paiva Monteiro	http://clp.regiaocentro.net/paginas/index.php?nIDPagina=30>	Centro de Literatura Portuguesa (CLP). Unidade de Investigação e Desenvolvimento apoiada pela Fundação para a

		Ciência e a Tecnologia. Localizado na Universidade de Coimbra.
Pedro Luzes	<http://www.infopedia.pt/$pedro-luzes>	*Infopédia*. Enciclopédia e dicionário desenvolvido pela Porto editora.
Roger Bismut		

Alberto de Lacerda. (Moçambique, 20/09/1928 – Londres, 26/08/2007). Carlos Alberto Portugal Correia de Lacerda viveu em Moçambique até seus dezoito anos. Foi para Portugal em 1946, a fim de concluir os estudos secundários. Após viver em Lisboa durante cinco anos, mudou para Londres em 1951, dividindo a sua residência entre a Inglaterra e os Estados Unidos. Foi na capital inglesa que escreveu grande parte da sua obra. Fez parte de diversas publicações periódicas, como *Cadernos de Poesia, Cadernos do Meio-Dia, Unicórnio* e *Colóquio/Letras*. Teve papel de destaque na revista *Távola Redonda* (1950-54), onde atuou como Secretário de redação. Tal periódico surgiu em decorrência do convívio de Alberto de Lacerda com um grupo de jovens poetas, entre os quais António Manuel Couto Viana, David Mourão-Ferreira, Luís de Macedo, esse grupo queria escrever uma poesia apoiada em uma espécie de "revalorização do lirismo", onde predominasse a técnica e, também, não faltasse a liberdade criadora unida a admiração aos grandes poetas portugueses de gerações anteriores a 1950. O que sobressai em sua poesia é o valor simbólico dos quatro elementos – ar, água, fogo e terra – renovados por uma nova conceituação. Além disso, há uma constante evocação dos lugares que Lacerda visitou durante a vida, ente eles, Veneza, Austin, Chelsea e Rio de Janeiro.

Bibliografia: *Poemas* (1951); *77 Poems* (1955); *Palácio: poemas* (1961); *Exílio*, (1963); *Portugália* (1963); *Tauromagia* (1981); *Oferenda 1* (1984); *Elegias de Londres* (1987); *Meio-Dia* (1988); *Oferenda 2* (1994); *Átrio* (1997).

Ensaio(s) publicado(s): *Os Lusíadas* e *Os Maias*: um binómio português? n.º 72, Mar. 1983, p. 29-40.

Alexandre Pinheiro Torres. (Portugal, 1921- Inglaterra, 1999). Licenciado em Letras pela Universidade de Coimbra, desempenhou diversas funções na área da cultura, atuando como

historiador da literatura, poeta, ensaísta, crítico, romancista e professor de literatura portuguesa, literatura brasileira e literaturas africanas de expressão portuguesa. O ato de propor a atribuição do Grande Prêmio de Ficção concedido pela Sociedade Portuguesa de Escritores de 1965 ao livro *Luanda*, de Luandino Vieira, que na época era acusado de terrorismo, levou Alexandre Pinheiro Torres ao exílio. Torres se orgulhara dessa atitude tomada quando pertenceu ao membro do Júri de um dos mais importantes prêmios da literatura. Nesse mesmo ano, recebeu um convite da Universidade de Cardiff, instituição onde alcançaria o posto de Professor catedrático de Literatura Portuguesa e Brasileira. Foi o primeiro professor a fundar uma cadeira independente de Literatura Africana de Língua Portuguesa em universidades inglesas. Durante sua vida foi contemplado com vários prêmios nas áreas da poesia e do ensaio.

Bibliografia: Poesia: *Quarteto para Instrumentos de Dor* (1950); *Novo Génesis* (1950); *A Voz Recuperada* (1953); *A Terra do Meu Pai* (1972); *O Ressentimento de um Ocidental* (1981); *A Flor Evaporada* (1984); *Trocar de Século/Century Slip - Poema* / A Poem, translated by Dedorah Nickson (1995); *A Ilha do Desterro*, 2ªed., (1996). Romance: *A Nau de Quixibá* (1977); *Contos* (1985); *Tubarões e Peixe Miúdo ou Aventuras de Sacatrapo na Terra dos Fetos* (1986); *Espingardas e Música Clássica* (1987); *O Adeus às Virgens* (1992); *Sou Toda Sua, Meu Guapo Cavaleiro* (1994); *A Quarta Invasão Francesa* (1995); *Vai Alta a Noite* (1997); *O Meu Anjo Catarina* (1998); *Amor, só Amor, Tudo Amor* (1999). Ensaio: *Romance: O Mundo em Equação* (1967); *Vida e Obra de José Gomes Ferreira* (1975); *O Neo-Realismo Literário Português* (1977); *O Movimento Neo-realista em Portugal na sua Primeira Fase* (1977); *Le mouvement néo-réaliste au Portugal*, trad. Isabel Meyrelles (1991); *Os Romances de Alves Redol: Ensaio de Interpretação* (1979); *O Código Científico-Cosmogónico-metafísico de Perseguição (1942) de Jorge de Sena* (1980); *Ensaios Escolhidos I - Estudos sobre as Literaturas de Língua Portuguesa* (1990); *Ensaios Escolhidos II - Estudos sobre as Literaturas de Língua Portuguesa* (1990); *A Paleta de Cesário Verde* (2003).

Ensaio(s) publicado(s): Os falsos códigos edénicos de *A Cidade e as Serras*. n.º 31, Maio 1976, p. 14-29.

Américo António Lindeza Diogo. Nasceu no Fundão, Beira Baixa, Portugal, em 1952. Professor Associado do Departamento de Estudos Portugueses. Leciona disciplinas nos cursos de licenciatura e de pós-graduação relacionadas com literatura portuguesa da Idade Média e do Renascimento. Docente da cadeira de Literatura Portuguesa III, no Instituto de Letras e

Ciências Humanas da Universidade do Minho desde 15 de setembro de 1986. Foi fundador/director das revistas *Ciberkiosk, Letras, Artes, Espectáculos, Sociedade, Zentralpark, revista de teoria e crítica*, diretor da *Inimigo Rumor* e sócio fundador, paginador e compositor tipográfico da editora Angelus Novus.

Bibliografia: *Literatura e Heteronímia: Sobre Fernando Pessoa* (1992) - Prêmio de ensaio APE/IPLB); *Les Tours du Monde de Fradique Mendes: A roda da história e a volta da manivela* (1993), em co-autoria com Osvaldo Manuel Silvestre - (Prêmio de Ensaio Ferreira de Castro); *Da vida das baratas : uma leitura de a paixão segundo G.H., de Clarice Lispector* (1993); *Literatura Infantil: história, teoria, interpretações* (1994) - (Prêmio de Ensaio João de Deus); *Modernismo Readymade: notícias das trincheiras* (1997) - (Prêmio PEN de ensaio); *Lírica galego-portuguesa : antologia* (1999); *Mercado das letras* (1998); Política *e Polidez: A Estética em* "As Viagens na Minha Terra" (2000); *Os Caminhos do Patriarca. Tempo, Romance e Representação no* "último Eça" (2003); *Maria Velho da Costa e o Romance* (2006).

Ensaio(s) publicado(s): Maria Velho da Costa, Eça de Queirós e o romance de bordel. n.º 161/162, Jul. 2002, p. 125-148.

Ângela Varela. Ângela Varela nasceu em 1938 em Camacha, Stª. Cruz, ilha da Madeira, Portugal. Licenciada em Filologia Românica pela Faculdade de Letras de Lisboa, com a dissertação "O Poema em Prosa na Literatura Portuguesa". Lecionou no Ensino Secundário em Paris, no Funchal, em Oeiras, e na Escola de S. João do Estoril. Foi, ainda, Leitora de Português na Universidade de Estanburgo. Tem publicação dispersa de ensaios e poesia nas revistas *Colóquio/Letras* e *Sílex*, de Lisboa; *Nova Renascença*, do Porto; *Atlântico*, da Madeira; *Nordès*, de Vigo, bem como em jornais da Madeira e Lisboa. Publica crônicas no *Diário de Notícias*, do Funchal. Participou em vários seminários, congressos e conferências com comunicações sobre Literatura (em particular sobre Eça de Queirós) e está incluída na obra *Incisões Oblíquas* (1987).

Bibliografia[2]:

Ensaio(s) publicado(s): A cena idílica de género em *Os Maias* ou o encontro de Carlos com Maria Eduarda. n.º 121/122, Jul. 1991, p. 103-112.

[2] Não encontramos informações a respeito da bibliografia produzida por Ângela Varela.

Annabela Rita. Doutorada em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea pela Universidade de Lisboa e Professora da mesma instituição. Com um renomado currículo, exerce funções de destaque no contexto literário português, como diretora do Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa, pesquisadora do Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira (Universidade Católica Portuguesa) da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, coordenadora de projeto do Centro de Estudos de Culturas Lusófonas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, membro da Direção da Associação Portuguesa de Tradutores do P.E.N. Além disso, tem a direção de três coleções literárias: "Obras de Almeida Garrett" (Edições Caixotim), "Faces de Vénus" e "Faces de Penélope" (Roma Editora).

Bibliografia: *Eça de Queirós Cronista:* do "Distrito de Évora" (1867) às "Farpas" (1871-72) (1998); *No Fundo dos Espelhos*: Incursões na Cena Literária (vol. I) (2003); *Labirinto Sensível* (em co-autoria com Casimiro de Brito) (2003); *Breves & Longas no País das Maravilhas* (2004); *O Mito do Marquês de Pombal* (em co-autoria com José Eduardo Franco) (2004); *Emergências Estéticas* (2005); *No Fundo dos Espelhos*: Incursões na Cena Literária (vol. II) (2005).

Ensaio(s) publicado(s): Desmi(s)tificação do 'Grande Homem' n' *O Conde d'Abranhos*. n.º 73, Maio 1983, p. 13-20. No limiar de *Uma Campanha Alegre*: a declaração de guerra. n.º 104/105, Jul. 1988, p. 46-51.

António Manuel Couto Viana. António Manuel Gonzales Couto Viana nasceu em 24/1/1923 na cidade de Viana do Castelo, Portugal. Trata-se de um poeta, dramaturgo, ensaísta, memorialista e autor de livros para crianças. Dirigiu com David Mourão-Ferreira e Luís de Macedo as páginas dedicadas à poesia, inseridas na *Távola Redonda*, e, em 1956-1957, a revista de cultura *Graal*. Além disso, fez parte do conselho de redação de uma outra revista chamada *Tempo Presente*, entre 1959-1961. Publicou mais de uma centena de obras, sobretudo de poesia, tendo algumas delas ganhado respeitados prêmios oficiais. Na obra de António Manuel Couto Viana confluem várias tendências, desde o *presencismo* até correntes alternativas como o *surrealismo* ou o *existencialismo*, numa visão freqüentemente irônica e lúdica de si mesmo. Numa fase mais tardia, notam-se influências do pensamento messiânico e *sebastianista*, descrevendo um sentimento de declínio do país e da vida atual. Do ponto de vista estilístico, a sua escrita está marcada por um retorno de diversas formas tradicionais, a que se junta uma preocupação com a construção rigorosa e depurada do verso, embora com uma ênfase emocional e retórica. Pertence ao Conselho de Leitura dos Serviços de Bibliotecas

da Fundação Calouste Gulbenkian. Possui o título de Grande Oficial da Ordem do Infante Dom Henrique e é "cidadão de mérito" de Viana do Castelo.

Bibliografia: *Teatro ao Serviço da Criança* (1967); *Frei Luís de Sousa à Luz de Novas Luzes* (1983); *Morte e Glória de Narciso no Poeta Alfredo Pimenta* (1982); *O Tema da Restauração na Dramaturgia Portuguesa* (1985); *Escavações de Superfície* (1995); *O Caminho é por Aqui* (1949); *Auto das 3 Costureiras: Ensaio de Teatro Popular* (1952); *Auto do Bom Pastor* (1954); *Auto do Capitão de Deus* s/d; *O Avestruz Lírico*, Lisboa (1948); *No Sossego da Hora* (1949); *O Coração e a Espada* (1953); *A Face Nua* (1954); *Mancha Solar* (1959); *A Rosa Sibilina* (1960); *Relatório Secreto* (1963); *Poesia (1948-1963)* (inclui *Realejo*) (1965); *Desesperadamente Vigilante* (1968); *Pátria Exausta* (1971); *Raiz da Lágrima* (1973); *Nado Nada*, Lisboa (1977); *Voo Doméstico* (inclui *Poeta em Veneza*, *África de Passagem* e *Por Mão Própria*) (1978); *Retábulo Para um Íntimo Natal* (1980); *Ponto de Não Regresso* (1982); *Entretanto Entre Tantos* (1985); *Uma Vez Uma Voz - Poesia Completa (1948-1983* (1985).

Ensaio(s) publicado(s): Um cantar de Rosalía de Castro num romance de Eça de Queirós. n.º 89, Jan. 1986, p. 21-26.

Beatriz Berrini. Brasileira, doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (1982). Professora Titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Autora de vasta bibliografia, publicou 39 artigos em periódicos especializados, 20 trabalhos em anais de eventos, 22 capítulos de livros e 21 livros publicados. Algumas de suas obras tratam especificamente de Eça de Queirós. Organizou (introdução geral, textos de apresentação de cada romance, notas e comentários) a edição da obra completa de Eça de Queiroz, em 1997 (Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro). Publica livros sobre outros autores portugueses e brasileiros e participa de inúmeros congressos e reuniões científicas, além de colaborar, também, em edições de livros em homenagem a escritores contemporâneos das Letras portuguesas e brasileiras. Atua na área de Letras, com ênfase em teoria literária.

Bibliografia: *Poemas de Julita* (2007); *Brasil e Portugal: A Geração de 70* (2003); *Literatura e Arte: uma antologia* (2000); *Ler Saramago: o romance* (1998); *Utopia, utopias: visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira* (1997); *Ramalho Ortigão: cartas a Emília* (1992); *Livros de Portugal: ontem e hoje* (1981); *Camões e os Lusíadas* (para a juventude, em quadrinhos) (1980); *Portugal de Eça de Queiroz* (1984); *Eça e Pessoa* (1985); *O Mundo de Eça de Queiroz* (1985); *Cartas Inéditas de Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão, Batalha Reis e Outros* (1987); *Eça de Queiroz*: Palavra e Imagem - Uma Fotobiografia

(1989); *A Arte de Ser Pai* (1992); *Eça de Queiroz*: O Mandarim, volume da edição crítica (1992) e *Comer e Beber com Eça de Queiroz*, organização geral e introdução (1995).
Ensaio(s) publicado(s): Jacinto, aristocrata rural. n.º 97, Maio 1987, p. 26-36. A propósito da correspondência de Eça de Queirós. n.º 102, Mar. 1988, p. 53-60. Gonçalo Mendes Ramires: amigo íntimo de todos nós. n.º 121/122, Jul. 1991, p. 123-130.

Carlos Reis. Nasceu em de Angra do Heroísmo, Açores, em 1950. Estudou na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra a partir de 1968. Licenciado, dedicou-se à carreira acadêmica ministrando Literatura Portuguesa, Literatura Espanhola, Teoria da Literatura e Estudos Queirosianos naquela Universidade. Doutorado em 1983, com uma tese sobre o discurso ideológico do neo-realismo português. Professor Catedrático da Universidade de Coimbra nas áreas Literatura Portuguesa (parte moderna e contemporânea) e Teoria da Literatura. Tem sido professor-convidado em diversas universidades estrangeiras: Santiago de Compostela, Salamanca, Hamburgo, Wisconsin-Madison (1992, 1994 e 2005) e Massachussetts-Dartmouth, além de lecionar regularmente nos cursos de Literatura Portuguesa em universidades brasileiras. É responsável por dois projetos editoriais: a Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós e a História Crítica da Literatura Portuguesa. Foi diretor das revistas Discursos (Universidade Aberta) e Leituras (Biblioteca Nacional); atualmente é diretor da revista Queirosiana (Fundação Eça de Queirós). Publicou diversos livros, em Portugal e no estrangeiro (Espanha, Alemanha, França e Brasil), tem dedicado especial atenção ao estudo da obra de Eça de Queirós e da sua geração. Em 1996 recebeu o Prêmio Jacinto do Prado Coelho da Associação Internacional de Críticos Literários; foi agraciado, em 2001, com o Prêmio Multimídia XXI (área “Conhecimento, Descoberta e Cultura”), atribuído ao CD ROM Vida e Obra de Eça de Queirós, que coordenou.
Bibliografia: *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós* (1975); *Introdução à leitura d'Os Maias* (1978); *Introdução à leitura de Uma Abelha na Chuva* (1980); *Fundamentos y técnicas del análisis literario* (1981); *Construção da leitura: Ensaios de metodologia e crítica literária* (1982); *O discurso ideológico do Neo-Realismo português* (1983); *Dicionário de Narratologia* (em colab. com Ana Cristina M. Lopes) (1987); *Para una semiótica de la ideología* (1987); *Introdução à leitura das Viagens na minha terra* (1987); *Dicionário de Teoria da Narrativa* (versão brasileira de *Dicionário de Narratologia)* (1988); *A construção da narrativa queirosiana: o espólio de Eça de Queirós* (em colab. com M. do Rosário Milheiro) (1989); *Towards a semiotics of ideology: tradução de Para una semiótica de la ideología* (1993); *História Crítica da Literatura Portuguesa - O Romantismo* (1993); *O*

Conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários (1995); *Eça de Queirós consul de Portugal a Paris (1888-1900)* (1997); *Diálogos com José Saramago* (1998); *Estudos Queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e a sua Geração* (1999); *O Crime do Padre Amaro*; edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha (2000); *O Essencial sobre Eça de Queirós* (2000).
Ensaio(s) publicado(s): Estratégia narrativa e representação ideológica n'*A Relíquia*. n.º 100, Nov. 1987, p. 51-59.

Cleonice Berardinelli. Cleonice Seroa da Motta Berardinelli. Professora brasileira, considerada uma das profissionais mais renomadas no campo da literatura portuguesa. Com mais de 60 anos dedicados à formação de estudantes de Letras. Graduada em Letras Neolatinas pela Universidade de São Paulo (1938). Atualmente é Professora Emérita da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Professora Emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Com larga experiência na área de Letras.
Bibliografia: *Fernando Pessoa: outra vez te revejo...* (2004); *Estudos camonianos* (1973); *Estudos de Literatura Portuguesa* (1985); "Exercício de Análise Estrutural: *O Tesouro*, de Eça de Queirós". *Cadernos da* PUC. PUC-Rio, *6*: 47-70, jul, 1971; “Um tesouro de segunda mão”, in: *Anais* do III Encontro Internacional de Queirosianos. São Paulo: USP, 1997, p.166-174; “José Matias”. *RANGE Rede*. Revista de Literatura. Rio de Janeiro, *4*: 96-104, 1998; “Eça, Flaubert e Zola: uma relação difícil”. *Voz Lusíada*: Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, São Paulo, n.16: 11-29, 2001; “Releituras de Eça de Queirós”. *Semear*, Revista da Cátedra Padre António Vieira da PUC-Rio, nº 9, Rio de Janeiro: Nau Editora, 2004, p. 75-86.
Ensaio(s) publicado(s): Para uma análise estrutural da obra de Eça de Queirós. n.º 2, Jun. 1971, p. 22-30.

Eduardo Mayone Dias. Natural de Freguesia de Santa Isabel, Lisboa. Nasceu em 2/2/1927. Licenciado em Filologia Germânica pela Universidade de Lisboa (1949). Doutoramento (Ph.D.) em Literaturas Hispânicas pela Universidade do Sul da Califórnia, Los Angeles (1971). Com vasta experiência no campo docente: Professor do Ensino Técnico Profissional e do Ensino Liceal particular em várias escolas portuguesas (1948-1959); Leitor de Português, Universidade de Cambridge (1959-1960); Professor de Inglês, Universidade Militar Latinoamericana, Colégio Hebreo Safarad e Instituto Anglo-Mexicano, Professor de Português na Escola Berlitz, Cidade do México (1961), Professor de Português, Defense

Language Institute, Monterey, Califórnia (1962-1963), Professor de Língua e Literatura Portuguesas, Universidade da Califórnia, Los Angeles (1964-1993).

Bibliografia: *Menéndez Pelayo e a Literatura Portuguesa* (1975); *Portugal: Língua e Cultura* (co-autor) (1978); *Crónicas das Américas* (1981); *Cantares de Além-Mar* (1982); *Açorianos na Califórnia, Angra do Heroísmo* (1982); *Coisas da Lusalândia* (1983); *100 Anos de Poesia Portuguesa na Califórnia* (co-autor) (1986); *Novas Crónicas das Américas* (1986); *Falares Emigreses* (1990); *Brasil: Língua e Cultura* (co-autor) (1992); *Crónicas da Diáspora* (1992); *Escritas de Além-Atlântico* (1993); *Portugal: Língua e Cultura*, nova versão (co-autor) (1995); *O Meu Portugal Antigo e Distante* (1997). Colaboração em outros livros e cerca de 200 artigos e crônicas sobre vários aspectos das literaturas e culturas hispânicas.

Ensaio(s) publicado(s): *De como Eça foi assassinado em Espanha:* as primeiras traduções queirosianas. n.º 121/122, Jul. 1991, p. 131-141.

Isabel Pires de Lima. Maria Isabel da Silva Pires de Lima. Nasceu em 17/07/1952. Professora associada na Faculdade de Letras do Porto. Licenciada em Filologia Românica pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Doutora em Letras pela mesma Universidade. Especialista na obra de Eça de Queirós, sendo membro do Conselho Cultural da Fundação Eça de Queirós, da organização das comemorações do centenário da morte de Eça de Queirós e do Conselho de redação das Revistas «Queirosiana» (Fundação Eça de Queirós); «Via Atlântica» (Universidade de S. Paulo, Brasil); «Portuguese Literary Studies & Cultural Studies» (University of Massachusetts, Dartmouth, EUA)

Bibliografia: *As Máscaras do Desengano:* para uma leitura sociológica de *Os Maias* de Eça de Queiroz (1987); *Eça e Os Maias Cem Anos Depois* (1990); *Lettres Européennes - Histoire de la Littérature Européenne* (1992); *Antero de Quental e o Destino de uma Geração* (1993); *Sentido que a vida faz - Estudos para Óscar Lopes* (1997); *Vozes e Olhares no Feminino*; *Retratos de Eça de Queirós* (2001).

Ensaio(s) publicado(s): Eça e *Os Maias*: pensar-se pensando Portugal. n.º 103, Maio 1988, p. 19-27.

João Medina. João Augusto Medina. Nasceu em Lourenço Marques (hoje Maputo, capital de Moçambique). Historiador, ensaísta, ficcionista e professor universitário. Lecionou na Universidade de Aix-en-Provence e na Universidade Nova de Lisboa, entre outras. Foi Diretor Geral do Ministério da Comunicação Social e é Professor Catedrático da Faculdade de Letras de Lisboa. Colaborador da imprensa periódica, da qual se podem destacar as revistas

Seara Nova, *Vértice*, *Colóquio/Letras*, e dos jornais *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias* e *JL*. Dirigiu a edição da *História Contemporânea de Portugal* (1986-89). Conceituado estudioso da segunda metade do século XIX e início do XX com relevo para a Geração de 70.

Bibliografia *Eça de Queiroz e o Seu Tempo* (1972); *Eça de Queirós e o Anarquismo (1892-1894)* (1972); *Eça de Queirós e o Iberismo: Reflexos da Questão ibérica na Obra de Eça de Queirós de 1867 a 1888* (1973); *Eça e a Espanha* (1974); *Eça Político* (1974); *Herculano e a Geração de 70* (1977); *Salazar em França* (1977); *Os Primeiros Fascistas Portugueses: Subsídio para a História Ideológica dos Primeiros Movimentos Fascistas em Portugal Anteriores ao Nacional-Sindicalismo* (1978); *O Pelicano e a Seara: Integralistas e Seareiros Juntos na* Revista Homens Livres (1978); *Salazar e os Fascistas* (1979); *Eça de Queiroz e a Geração de 70* (1980); *Manuel Teixeira Gomes e Sidónio Pais* (1980); *As Conferências do Casino e o Socialismo em Portugal* (1984); *História Contemporânea de Portugal* (dir.) (1985); *Aspectos da Hugolatria Portuguesa: a Projecção Política de Victor Hugo em Portugal* (1987); *Un Double Centenaire: Os Maias de Eça de Queirós et Fortunata y Jacinta de Pérez Galdós* (1988); *Sérgio e Sidónio: Estudo do Ideário Sergiano na Revista* Pela Grei (1988); *Estudos Sobre António Sérgio* (1988); *"Oh! A República!...": Estudos Sobre o Republicanismo e a Primeira República Portuguesa* (1990); *Ecos em Portugal da Terceira Guerra Carlista (1872-1876)* (1993); *Morte e Transfiguração de Sidónio Pais* (1994); *História de Portugal Contemporâneo: Político e Institucional* (1994); *História de Portugal dos Tempos Pré-Históricos aos Nossos Dias* (dir.), 15, vols. (1995); *Os Estados Unidos da Europa: História da Unidade Europeia Desde o Final da Segunda Guerra Mundial aos Nossos Dias,* Lisboa (1995); *O Mito Sebastianista Hoje: Dois Exemplos da Literatura Portuguesa Contemporânea* (1996); *A Rota dos Escravos: Angola e a Rede do Comércio Negreiro* (1996); *Varões Republicanos: Quatro Retratos de Vultos Políticos da I República* (1997); *A Ilha Está Cheia de Vozes* (1971); *Novas Aventuras de Gulliver* (1974); *A Orelha de Van Gogh: Cena Dramática* (1976).

Ensaio(s) publicado(s): À margem dum ensaio de Eça de Queirós. n.º 10, Nov. 1972, p. 34-45. Gonçalo Mendes Ramires, personagem hamlético. n.º 14, Jul. 1973, p. 27-39. No centenário de *O Primo Basílio*: Luísa ou a triste condição (feminina) portuguesa. n.º 46, Nov. 1978, p. 5-10.

Joel Serrão. (Funchal (Ilha da Madeira), Portugal, 1916 – Santana (arredores de Sesimbra), 2008). Licenciado em Ciências Histórico-Filosóficas pela Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa. De 1948 a 1972, exerceu o magistério liceal em Viseu, no

Funchal, em Setúbal e em Lisboa. Foi professor na Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa e dirigiu o Centro de Estudos de História do Atlântico (Madeira). Foi membro do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian e também professor na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Historiador e ensaísta de vasta e multifacetada bibliografia que abrange particularmente as áreas da história econômica e sociocultural. Entre os títulos de Joel Serrão, encontram-se monografias históricas de cunho econômico ou sociocultural, edições críticas, temas literários, estudos de personalidades importantes na evolução das idéias e da cultura (Cesário Verde, Sampaio Bruno, António Nobre, Fernando Pessoa, Antero de Quental, Vieira de Almeida, António Sérgio) e volumes de iniciação às disciplinas filosóficas.

Bibliografia: *Fernando Pessoa, cidadão do imaginário* (1981); *Notas sobre a situação da mulher portuguesa oitocentista* (1986); *O primeiro Fradique Mendes* (1985); *Temas de cultura portuguesa* (1983); *Dicionário de história de Portugal* (dir.) (1992); *Da situação da mulher portuguesa no século XIX* (1987); *Poesia completa / Cesário Verde* (fixação de texto e nota introd.) (2001); *Do Sebastianismo ao socialismo em Portugal* (1969); *Para a história da cultura do século XIX português* (1953); *O carácter social da revolução de 1383* (1985); *Temas oitocentistas para a história de Portugal no século passado* (1959); *O império Luso-Brasileiro 1750-1822* (1986); *Iniciação ao filosofar* (1970).

Ensaio(s) publicado(s): Nas origens de Eça de Queirós: *O Réu Tadeu*. n.º 80, Jul. 1984, p. 56-66.

Johan Jarnaes[3]

Bibliografia:

Ensaio(s) publicado(s): Uma leitura política de *O Primo Basílio*, de Johan Jarnaes. n.º 40, Nov. 1977, p. 28-40.

Juan Paredes Nuñez. Professor da Universidade de Granada. Atua na área de Filologia Românica.

Bibliografia: *Los Cuentos De Emilia Pardo Bazan (Literatura)* (1979).

Ensaio(s) publicado(s): "José Matias" de Eça de Queirós: tentativa de descrição estrutural. n.º 83, Jan. 1985, p. 34-45.

[3] Dados referentes à vida e obra de Johan Jarnaes não foram localizados.

Manuel da Costa Fontes. Nasceu em 2/7/1945. Natural de Altares, Arquipélago dos Açores. Ph.D. em Línguas e Literaturas Hispânicas pela Universidade da Califórnia (1975). Professor de Espanhol e Português na Universidade de Kent, Estado de Ohio (EUA). Pesquisa os seguintes assuntos: Literatura Espanhola medieval, A Idade de Ouro da Literatura Espanhola, a balada nas literaturas Luso-Brasileira e Hispânica, relações entre o folclore e a literatura.
Bibliografia: *Açores: Leituras de História e Cultura* (1975); *Romanceiro Português do Canadá* (1979); *Romanceiro Português dos Estados Unidos*, 1: *Nova Inglaterra* (1980); *Christmas, Navidad, Natal in Cuba, Mexico, and Portugal* (1975); *Romanceiro da Ilha de São Jorge* (1983); *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*(1987); *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico* (1997); *Cancioneiro Tradicional de Trás-os-Montes* (1998); *The Art of Subversion in Inquisitorial Spain: Rojas and Delicado* (2005); *Entra mayo y sale abril: Medieval Spanish Literary and Folklore Studies in Memory of Harriet Goldberg* (2005).
Ensaio(s) publicado(s): *A Relíquia* e o *Lazarillo de Tormes*: uma análise estrutural. n.º 31, Maio 1976, p. 30-40.

Manuel dos Santos Alves. Nasceu em Torre de D. Chama, concelho de Mirandela, Portugal. Faleceu no ano de 1998. Professor associado da Universidade do Minho, onde lecionou as disciplinas de Literatura Comparada e Estudos Camonianos / Estudos Pessoanos. Licenciado em Filologia Clássica pela Universidade de Coimbra em 1975. Doutorado em Literatura Portuguesa com a tese *Eça de Queirós sob o Signo de Mnemósine*: Intertexto, Interdiscurso, Dialogismo (De Tróia ao Lácio), apresentada à Universidade do Minho em 1992. O seu trabalho de investigação aborda, principalmente, a tragédia grega, a obra de Eça de Queirós, o intertexto clássico na literatura portuguesa, a recepção de Leconte de Lisle em Portugal, Teixeira de Pascoaes, Neo-realismo, Carlos de Oliveira, Vergílio Ferreira, entre outros. Colaborou no *Dicionário de Eça de Queirós* e tem trabalhos publicados sobre os vários temas acima apontados.
Bibliografia: "O Lugar do Intertexto Clássico nos Estudos Queirosianos: Grandezas e Misérias de uma (Des)fortuna Cultural" (2001); "Eça de Queirós: A Matriz e Suas Epifanias" (2001); "Teixeira de Pascoais ou o Rosto de Janus" (1997); "O tema do Exílio na Obra de Eça de Queirós" (1996); "O Mito de Ulisses ou a Queda na História" (1996); "O Intertexto de Plutarco no Discurso Literário do Séc. XIX" (1995); "Literatura Comparada. Unidade, Alteridade e Humanismo" (1995); "Música no Texto: A Fonoteca Imaginária na Obra de Eça de Queirós" (1994); "Eça de Queirós: Intertexto e Memória Colectiva" (1995); "Recepção de

Horácio na Obra de Eça de Queirós" (1993); "Fradique Mendes e Leconte de Lisle" (1981); *As Fenícias de Eurípides: Introdução, Tradução e Notas* (1975).
Ensaio(s) publicado(s): A influência de Leconte de Lisle no satanismo de Eça de Queirós. n.º 75, Set. 1983, p. 18-27.

Margarida Vieira Mendes. Professora da Faculdade de Letras de Lisboa. Especialista na obra de Padre Vieira. Considerada uma das mais competentes pesquisadoras do grande autor seiscentista.
Bibliografia: *A Oratória Barroca de Vieira* (2ªed) (2003).
Ensaio(s) publicado(s): Pontos de vista internos num romance de Eça de Queirós. n.º 21, Set. 1974, p. 34-47. *A Tragédia da Rua das Flo*res: variações sobre alguns temas queirosianos. n.º 63, Set. 1981, p. 11-24.

Maria-Helène Piwnik. Professora da Universidade de Paris-Sorbonne.
Bibliografia: *Echanges érudits dans la Péninsule Ibérique* (1987).
Ensaio(s) publicado(s): Ce que le nom dit: Jacinto dans *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós. n.º 121/122, Jul. 1991, p. 115-120.

Maria Manuel Lisboa. Docente de Literatura Portuguesa e Brasileira na Universidade de Cambridge, tendo em Eça de Queirós um dos seus objetos de estudo.
Bibliografia: *Machado de Assis and Feminism*: *Re-reading the Heart of the Companion* (1996); *Teu Amor Fez de Mim um Lago Triste: Ensaios sobre Os Maias* (2000); *Paula Rego's Map of Memory:* National and Sexual Politics (2003); *Uma Mãe Desconhecida: Amor e Perdição em Eça de Queirós* (2008). Possui também vários artigos enfocando as literaturas portuguesa e brasileira dos séculos XIX e XX.
Ensaio(s) publicado(s): Teu amor fez de mim um lago triste: (d)enunciar a mãe em Eça de Queirós. n.º 147/148, Jan. 1998, p. 51-66.

Mário Vieira de Carvalho. Nasceu em Coimbra a 7 de Outubro de 1943. Musicólogo, Professor Catedrático, em regime de dedicação exclusiva, na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (desde 1997). Exerceu as funções de Vice-Reitor da mesma Universidade. Fundador e Diretor do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (CESEM) (1997). Coordenador do Projeto "Investigação, Edição e Estudos Críticos de Música Portuguesa dos Séculos XVIII a

XX", envolvendo várias instituições. Co-Coordenador internacional do Projeto "Images of Music - A Cultural Heritage" (Iconografia Musical), em que participaram investigadores de sete países europeus (2002-2003). Desde 2003, membro da direção do Research Committee 51 – Sociocybernetics, da Associação Internacional de Sociologia. Desde 2002, referee da revista Theory, Culture & Society. Membro da Direção da Europäische Musiktheater-Akademie, com sede em Viena (eleito na sessão plenária de 22 de Setembro de 2001). Doutoramento em Ciências Musicais, com a mais elevada classificação, pela Universidade Humboldt de Berlim (1985) (tese com o título "Pensar é morrer", ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos; edição portuguesa: Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda 1993; edição da versão original alemã, revista e atualizada, com o título Denken ist Sterben. Sozialgeschichte des Opernhauses Lissabon, Kassel, etc.: Bärenreiter, 1999). Campos de investigação: Sociologia da Música, Ópera, Música Contemporânea, Música e Literatura, Estudos do século XVIII, Wagner, Luigi Nono, Música Portuguesa dos séculos XVIII a XX. Na Universidade Nova de Lisboa tem regido as disciplinas de Sociologia da Música e História da Música (séc. XX), entre outras, e orientado seminários temáticos diversos nos Cursos de Licenciatura, Mestrado e Doutoramento. Rege, ainda, cursos de Sociologia da Música como professor convidado na Universidade Humdoldt de Berlim (2000), Leopold-Franzens-Universität Innsbruck (2001), Universidade de S.Paulo (2002) e Universidade do Minho (2004).

Bibliografia: *A tragédia da escuta: Luigi Nono e a música do século XX* (2007); *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça* (2006); *"Por lo impossible andamos"– A opera como teatro de Gil Vicente a Stockhausen* (2005); *Razão e sentimento na comunicação musical: Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo* (1999); *Eça de Queirós e Offenbach — A ácida gargalhada de Mefistófeles* (1999); *"Pensar é morrer" ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias* (1993); *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça* (1989); *Estes sons, esta linguagem* (1978); *A música e a luta ideológica* (1976); *Para um dossier Gulbenkian* (1974).

Ensaio(s) publicado(s): Eça de Queirós e a ópera no século XIX em Portugal. n.º 91, Maio 1986, p. 27-37.

Ofélia Paiva Monteiro. Nasceu na cidade do Porto, Portugal, em 31/10/1935. Professora catedrática (aposentada) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e membro do Centro de Literatura Portuguesa (da Fundação para a Ciência e a Tecnologia), anexo a esta instituição, onde coordena a linha de investigação consagrada a "Estudos Garrettianos". O seu

campo prioritário de pesquisa é a literatura portuguesa e francesa dos séculos XVIII-XIX (em particular, o Romantismo).

Bibliografia: *No alvorecer do Iluminismo em Portugal: D. Francisco Xavier de Menezes, 4º Conde da Ericeira* (dissertação de Licenciatura em Filologia Românica) (1965); *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação* (dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa) (1972); *D. Frei Alexandre da Sagrada Família. A sua Espiritualidade e a sua Poética* (1974); *O Essencial sobre Almeida Garrett* , Lisboa (2001).

Ensaio(s) publicado(s): Um jogo humorístico com a verossimilhança romanesca. O Mistério da Estrada de Sintra- I. n.º 86, Jul. 1985, p. 15-23. Um jogo humorístico com a verossimilhança romanesca. O Mistério da Estrada de Sintra – II. n.º 97, Maio 1987, p. 5-18. Um jogo humorístico com a verossimilhança romanesca: O Mistério da Estrada de Sintra – III. n.º 98, Jul. 1987, p. 38-51.

Pedro Luzes. Psicanalista e psiquiatra português, Pedro Formigal Luzes nasceu em 1927, em Lisboa. Licenciou-se em Medicina com especialização subseqüente em Neurologia e Psiquiatria. Funda, com mais dois colegas (João dos Santos e Francisco Alvim), a Sociedade Portuguesa de Psicanálise. Licenciou-se em Filosofia na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e iniciou carreira acadêmica em 1975. Em 1978, como assistente, transita da Filosofia para o recém criado curso superior de Psicologia ligado à Faculdade de Letras, integrando a comissão instaladora da Faculdade de Psicologia e Ciências de Educação da Universidade de Lisboa. Faz tese de doutoramento em Psicologia Clínica nessa mesma Universidade, em 1983, com “Da emoção ao pensamento”, e apresenta o estudo “O tema do incesto fraternal na mitologia e na literatura: abordagem psicológica”, em 1985. Foi fundador da Revista *Análise Psicológica* e seu primeiro diretor, de 1977 a 1980, e é diretor da *Revista da Associação Portuguesa de Psicologia*, editada trimestralmente. É professor emérito e coordenador da Unidade de Investigação em Psicologia Clínica na Faculdade de Psicologia da Universidade de Lisboa, unidade de investigação considerada excelente na avaliação efetuada pelo Ministério da Ciência e Tecnologia, em 1996.

Bibliografia: *Desenvolvimento psicológico da criança, História da Psicanálise* (2001); *Sob o manto diáfano do realismo* (2001), baseado na Psicanálise de Eça de Queirós. As suas áreas de interesse são, fundamentalmente, a psicanálise e suas orientações, o que implica obrigatoriamente o conhecimento e a leitura de Freud.

Ensaio(s) publicado(s): Sob o manto diáfano do realismo. A propósito de *O Crime do Padre Amaro*. n.º 97, Maio 1987, p. 19-25.

Roger Bismut[4]

Bibliografia:

Ensaio(s) publicado(s): *Os Maias*: imitação ou recriação de Flaubert?. n.º 69, Set. 1982, p. 20-28.

[4] Não encontramos informações sobre a vida e a obra de Roger Bismut.

2 PANORAMA DA CRÍTICA LITERÁRIA: DO INÍCIO DO SÉCULO XX À CONTEMPORANEIDADE

As mais relevantes disciplinas que se ocupam de poemas, novelas, romances, dramas, diários e ensaios, no que se refere ao caráter literário, são a Teoria da Literatura, a Crítica Literária, a Poética, a Retórica e a História das Literaturas.

A palavra crítica tem origem grega e significa separar, distinguir, discernir, julgar. Em nosso caso, uma obra literária, e tendo como implicação um juízo. Desde os tempos que remontam a Platão e a Aristóteles, inúmeros métodos e modelos de crítica literária têm sido propostos por estetas, estudiosos, filósofos e teóricos de diversas áreas. O que se observa durante todas essas centenas de anos é um movimento "pendular" da crítica literária. Em outras palavras, a crítica literária ora se comporta como subjetiva, pessoal, impressionista, ora parece objetiva, metodológica, "científica".

Não se pode compreender a história dos estudos literários como uma sucessão linear de correntes teóricas, de procedimentos metodológicos ou concepções críticas. Como resultado, os diferentes métodos críticos, mesmo que conflitantes, conjugam-se e se completam, seja no momento de sua formação, seja no trajeto de sua divulgação. A história da crítica literária é formada por avanços e recuos, reavaliações e retomadas de outras épocas.

A opinião de Santiago Kovadloff sobre o papel da crítica literária demonstra o quanto essa disciplina contribui para a construção da percepção estética:

> Criticar é tornar patentes as possibilidades significativas do poema. A crítica é necessária à vida da obra porque através da divergência simultânea e sucessiva de pareceres que suscita, esta afirma a sua vigência, a actualidade do seu poder promotor de sentidos. (1978, p.37).

Por sua vez, o crítico literário mostra-se comprometido com seu tempo, isto é, não deseja estabelecer verdades eternas sobre as obras de arte, mas pronunciar-se de modo que revele a relação com o momento presente. Essa maneira provisória, circunstancial e hipotética é atestada através do gênero escolhido para expressar a visão crítica: o ensaio.

Um fato importante na trajetória da crítica literária, sem dúvida, tem sido a participação de outras disciplinas (por meio de empréstimos metodológicos), que se mostra útil para o fazer crítico. No entanto, a crítica, como suposta ciência da literatura, busca o seu

próprio modelo de abordagem da obra. Para isso, muitas vezes, preconiza uma aproximação entre um método subjetivo e um com instrumental objetivo.

Em *Teoria da literatura* (1997), o crítico inglês Terry Eagleton elabora o caminho que a moderna teoria literária vem traçando nos últimos tempos. Assim, sugere três grandes momentos para exemplificar as mudanças de perspectiva ocorridas: a primeira fase seria composta pelos modelos da crítica romântica, que vigoraram até a metade do século XIX e que tinham como foco os "estudos biográficos do autor". Dessa forma, a obra literária definia-se como produto da genialidade. A segunda fase estabelecida nas primeiras décadas do século XX caracteriza-se pela "excessiva preocupação com o texto". Tendências como o Formalismo russo e o *New Criticism* compõem esse momento. Já a terceira fase constitui-se de acordo com as abordagens teóricas que privilegiam o papel do leitor. Tais fases da moderna teoria literária ajudam a compreender as transformações empreendidas pela crítica literária, uma vez que é a teoria da literatura que fundamenta essa atividade intelectual.

Com o objetivo de possibilitar uma primeira idéia sobre algumas das mais importantes correntes críticas presentes desde o início do século XX até os dias atuais, faremos um sucinto comentário de cada modelo crítico que tem feito parte do repertório daqueles que desejam falar a respeito do fenômeno literário. O suporte teórico para a escrita deste capítulo provém das seguintes leituras: *Teoria da literatura* (1973), de Vítor Manuel de Aguiar e Silva; *Cadernos da* Colóquio/Letras*: Teoria da Literatura e da critica* (1982); *Teoria da literatura*: uma introdução (1997), de Terry Eagleton; *Anatomia da crítica* (1973), de Northrop Frye; *Métodos de crítica literária* (2005), de Élisabeth Ravoux-Rallo; Posfácio escrito por José Marcos Mariani de Macedo a *Teoria do romance* (2000); "Epos e romance" (1988), de Mikhail Bakhtin; *Novo manual de teoria literária* (2007), de Rogel Samuel; *Orientalismo*, de Edward Said; *Métodos críticos para análise literária* (1997), de Daniel Bergez; *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas* (2005), de Thomas Bonnici; Lúcia Osana Zolin e *Estética da recepção e história da literatura* (2004), de Regina Zilberman.

2.1 Formalismo russo e *New criticism*

Os denominados "métodos formais" resultam dos esforços para a criação de uma ciência autônoma e concreta para a literatura. Tanto o Formalismo russo quanto o *New*

criticism defendem uma abordagem imanente desta, ou seja, seus princípios teóricos e metodológicos limitam-se a investigar a materialidade do texto. Elegem o texto literário como limite e objeto privilegiado de seus estudos. Desse modo, os demais fatores aos quais o texto literário se vincula tornam-se secundários.

Apesar da separação geográfica e cultural, o Formalismo desenvolve-se na Rússia nos anos de 1915-1917 e 1923-1930; o *New criticism* surge nos anos de 1920-1930, mas se afirma na América do Norte entre as décadas de 1940 e 1950. Essas duas correntes críticas possuem semelhanças, sendo que a principal é que ambos os movimentos marcam uma radical ruptura com o passado, cuja herança provém da crítica e historiografia literárias do século XIX (crítica impressionista, psicologismo biografista).

2.1.1 O Formalismo russo

A principal característica do chamado Formalismo russo define-se como uma recusa categórica às interpretações extraliterárias. De acordo com os formalistas, a filosofia e a sociologia não deveriam servir de ponto de partida para a abordagem da obra literária. No que se refere aos estudos literários, o que realmente importava era o princípio da organização da obra como produto estético, jamais um fator externo. Não concordavam com a idéia de que a literatura fosse reflexo da sociedade, como pensavam os anteriores.

De acordo com Terry Eagleton, a obra literária para os Formalistas adquire contornos específicos:

> Os formalistas começaram por considerar a obra literária como uma reunião mais ou menos arbitrária de “artifícios”, e só mais tarde passaram a ver esses artifícios como elementos relacionados entre si: “funções” dentro de um sistema textual global. Os “artifícios” incluíam som, imagens, ritmo, sintaxe, métrica, rimas, técnicas narrativas; na verdade, incluíam todo o estoque de elementos literários formais; e o que todos esses elementos tinham em comum era o seu efeito de “estranhamento” ou de “desfamiliarização”. (1997, p. 4).

Inicialmente, os formalistas manifestaram posições agressivas contra a velha estética, chegando a afirmar a independência da literatura em relação às demais formas de vida social. Uma das grandes preocupações dos adeptos do Formalismo russo era investigar e explicar o que determina que uma obra seja considerada literatura. Dessa necessidade surgiram

conceitos como o de *literariedade* e *singularização*. A literatura é explicada como uma *função da linguagem*, a função poética, aquela que enfatiza a própria mensagem. Ocorre uma diferenciação entre a linguagem do cotidiano – automatizada e invisível – e a linguagem poética – impactante e desautomatizada. Assim, a linguagem poética apresenta-se comprometida com a desautomatização da percepção, estabelecendo um estreito vínculo entre o procedimento de singularização e o efeito de *estranhamento*, resultante do impacto textual que não responde ao que se espera dele.

Ao conceber a obra literária como algo composto por um conjunto de procedimentos de singularização, os formalistas russos levantaram um questionamento a respeito do modo como a crítica e a história literárias eram concebidas. No caso da história literária, a tradicional historiografia que inscreve autores e obras em determinados recortes histórico-culturais e em determinadas escolas estéticas, privilegiando a organização sucessiva e linear, sofre um abalo por meio da noção de singularização. A partir desse conceito, pode-se pensar em reescrever a história da literatura tendo em vista a identificação das séries literárias que tenham em comum um mesmo conjunto de procedimentos. Na concepção dos formalistas russos, a história literária seria marcada pela alternância das formas novas e antigas, que, de acordo com o estudo dos elementos seguindo a abordagem imanentista da literatura, caracterizam a especificidade do discurso literário.

O crítico literário português Eduardo Prado Coelho discute o que ele considera um aspecto importante na trajetória do movimento formalista - a possibilidade de mudança de perspectiva dos estudos da história literária:

> Uma das grandes considerações dos formalistas russos foi a de delimitar o campo duma possível história literária, demonstrando que *o que muda em literatura são os processos de produção da literariedade* (do ritmo à metonímia) ou *as formas literárias* (do estudo da retórica ao estudo dos gêneros), o que implica dois tipos de problemas: por um lado, o estudo de processos e formas torna visível que um processo ou uma forma não existem isoladamente, mas segundo sistemas de combinação apenas apreensíveis numa análise de tipo estrutural; em segundo lugar, ao sistematizarmos a série literária, percebemos que ela não é suficiente *em si mesma*, tornando-se necessária a sua articulação com as outras séries da história social, económica, ideológica e política duma sociedade. (1975, p. 6-7).

Em relação ao método de leitura de textos, os formalistas contribuíram ao proceder à aproximação da crítica literária com a lingüística estrutural, que surgia na mesma época. Seus teóricos fundamentais foram: Chlovski, Eikhenbaum, Jakobson e Tinjanov. A escola formalista busca ser objetiva com o intuito de se distanciar da arbitrariedade da crítica literária

que trabalhava de acordo com gostos e caprichos. Entretanto, a maior limitação do Formalismo foi o excesso de concentração na forma, afastando completamente a história, a sociologia, a psicologia. Era um modo de camuflar a parte política. A abordagem estritamente lingüística do texto marca uma atitude científica, mas as idéias, negligenciadas pelos formalistas, também ajudam a compor as obras literárias.

2.1.2 O *New criticism*

Entre os anos de 1920 e 1930 surgiu nos Estados Unidos o *New criticism* (Nova crítica), movimento de crítica literária que ocuparia, nos anos 1940 e 1950, uma posição dominante nos estudos literários. Alguns escritores tiveram grande influência nesse momento: Paul Valéry, Ezra Pound, Henry James, T. S. Eliot, I. A. Richards, William Empson e T. E. Hulme.

O *New criticism* condenava a crítica publicada no jornal, acusada de impressionista, não-científica. Com a nova crítica, a crítica literária passou a ser exercida unicamente pelos professores universitários, que deviam ver os elementos intrínsecos, formais e abolir as leituras extrínsecas, históricas, psicológicas e sociológicas. Os *news critics* mostravam-se contra a sociologia e a antropologia cultural. Além disso, denunciavam a crítica marxista de reduzir a literatura a um conjunto de normas sociológicas e políticas, relacionando o conteúdo de uma obra a um fator externo.

O movimento questionava a crítica de gosto do número restrito de críticos que se dirigiam à literatura baseados em sua sensibilidade. Os adeptos do *New criticism* preconizavam um novo modo de ler a obra artística, o chamado *close reading*, que pretende ler o texto a partir do ponto de vista interno, com todo o interesse voltado para a materialidade do texto.

Pode-se apontar a defesa do exercício de leitura e crítica de um texto com base na análise de seus elementos internos (*close reading*) como a mais importante contribuição do *New criticism* para os estudos literários. Existe um ganho de conhecimento ao se ler um texto do ponto de vista interno. No entanto, o *close reading* cria a ilusão de que a literatura existe em uma esfera autônoma e dificulta o estabelecimento de ligações entre a literatura e a vida social.

Uma das possíveis limitações vistas nessas duas correntes de crítica literária – Formalismo Russo e *New criticism* – é a não valorização do pólo da recepção do texto, ou seja, não há o entendimento que a leitura crítica depende da interação entre o texto e o leitor. Com o advento da Estética da Recepção, passou-se a entender que a leitura não é construída exclusivamente a partir dos elementos que compõem a materialidade do texto, sendo imprescindível o papel do receptor.

2.2 Estruturalismo

Há um consenso de que a obra de arte possui forma e estrutura. Mesmo o romance que mais se aproxima da realidade é resultado de várias decisões envolvendo a forma e a estrutura com que o conteúdo será mostrado ao leitor. Assim como os formalistas, os estruturalistas separam o conteúdo real da história e se concentram na forma. Na opinião dos formalistas russos, a forma está diretamente ligada ao significado, e, para os estruturalistas, a estrutura é a condição para que o significado seja compreendido. Assim sendo, a estrutura favorece o aparecimento do significado do texto literário.

O Estruturalismo literário surgiu na década de 1960 como uma tentativa de aplicar aos estudos literários a metodologia de interpretação proveniente da lingüística estrutural moderna, originada da obra de Ferdinand Saussure. As atividades estruturais tinham como objetivo recompor um objeto de modo a salientar, nessa reconstrução, suas regras de funcionamento, a estrutura, um modelo de realidade, uma imitação do objeto. Em outras palavras, o estruturalismo preocupa-se com as estruturas, e, mais particularmente, com o exame das leis gerais pelas quais essas estruturas funcionam.

O estruturalismo literário desenvolvido nas décadas de 60 e 70 se propõe a contestar as abordagens marxistas, existencialistas e psicanalíticas em detrimento de uma abordagem imanente, empírica e estrutural da obra literária. Assim, o indivíduo deixa de ser a fonte e a origem do sentido literário. Os estruturalistas acreditavam que a análise literária deveria se reduzir ao texto enquanto objeto fechado, assim, abstraíam (especialmente os anglo-saxões) o contexto e as condições de gênese da obra. Portanto, o texto passa a ser entendido como algo autônomo, livre em relação ao seu contexto. Essa crítica, que a partir da década de 1960 pregava um retorno ao texto, a chamada “morte do autor”, abarca todos os modelos de compreensão - narratologia, poética, retórica especulativa - que tendem a encarar o texto

como uma espécie de “máquina” cujo funcionamento pode ser analisado através de instrumentos criados para o estudo de seu funcionamento interno. Desse modo, tal leitura baseia-se em uma visão sincrônica do texto.

A corrente estruturalista combatia a crítica literária baseada em juízos subjetivos de valor; os estruturalistas acreditavam que havia a necessidade urgente de um sistema objetivo. Segundo Frye (1973), o sistema ideal era o estruturalista, pois este se formava pela própria literatura. Os estruturalistas atacavam todas as formas de crítica literária nas quais o indivíduo era visto como origem do significado, ou seja, decretavam a “morte do autor”.

Além de transformar o modo de se estudar poesia, o estruturalismo também modificou os estudos da narrativa, criando, assim, uma nova ciência literária: a narratologia, cujos principais nomes são: Lévi Strauss, A. J. Greimas, Todorov, Gennette, Bremond e Barthes. A narratologia buscava encontrar uma gramática universal da narrativa que revelasse como a mente humana organiza sua experiência.

Não há dúvidas de que o Estruturalismo define-se como uma tentativa de fornecer conceitos científicos para a análise das obras artísticas. A crítica estruturalista ambiciona possibilitar um instrumental objetivo e rigoroso aos estudos literários. Entretanto, esse caráter objetivo vem acompanhado de algumas limitações. Por exemplo, a análise estruturalista não leva em conta a especificidade do texto, isto é, quem o escreveu, em qual contexto histórico-social está inserido, porque, para os estruturalistas, o texto literário caracteriza-se como um produto criado por forças invisíveis. Dessa forma, as diferenças individuais e contextuais não são valorizadas.

Um dos pontos positivos do estruturalismo foi o de sistematizar conceitos literários que se encontravam dispersos, construir modelos de análise para textos que não eram mais definidos como expressão de conflitos sociais, históricos, psicológicos etc. O texto literário conceitua-se, na visão estrutural, como um sistema de signos lingüísticos. De acordo com Eagleton:

> As observações frouxamente subjetivas foram castigadas por uma crítica que reconhecia ser a obra literária, como qualquer outro produto da linguagem, um *construto*, cujos mecanismos poderiam ser classificados e analisados como os objetos de qualquer outra ciência. (1997, p. 146).

Para os estruturalistas, o grande objetivo da crítica literária se resume em descrever um funcionamento, utilizando, para isso, uma terminologia literária. Suas ações compreendem organizar, delimitar, teorizar. O comentário perde espaço na crítica estrutural; há uma

tendência em se ver a literatura como ciência. Logo, a linguagem torna-se o assunto da crítica, o texto passa a ser analisado em si mesmo. Elisabeth Ravoux-Rallo, em seu livro *Métodos de crítica literária*, explica de forma sucinta o trabalho do crítico estrutural na sua busca por descrever a organização do texto:

> Por fim, quanto à idéia do detalhe e do todo, ele trabalha segundo a idéia de um círculo epistemológico: 'observar primeiro os detalhes na superfície visível da obra em particular' (e as 'idéias' expressas pelo escritor não passam de um dos traços superficiais da obra); depois agrupar esses detalhes e procurar integrá-los ao princípio criador que deve ter estado presente no espírito do artista; e, finalmente, voltar a todos os outros domínios de observação para ver se a 'forma interna dá conta da totalidade'. (2005, p.126).

2.3 Crítica sociológica

Ainda em um primeiro estágio da crítica do século XX, aparece uma corrente crítica que vai contra as posições ditas "formalistas", "textualistas" acima referidas. Esse novo método não comenta o trabalho artístico tendo por base os elementos ditos como internos, mas pela capacidade da obra em refletir os problemas humanos representativos de uma sociedade. Os dois primeiros autores a realizar um tipo de crítica que tentava mostrar as relações entre a literatura e a sociedade foram os franceses Mme. De Stael (1766-1817) e Hyppolite Taine (1828-1893).

Pode-se definir essa nova corrente crítica intitulada de sociológica como sendo aquela que busca entender o fenômeno literário como parte de um contexto maior: uma sociedade, uma cultura. Não deve haver confusão entre uma crítica que leve em conta apenas a vida do escritor (crítica biográfica) e a crítica sociológica que se preocupa não somente com um indivíduo, mas com grupos sociais.

Segundo a corrente sociológica, cabe ao crítico avaliar o texto literário tendo em mente a veracidade e autenticidade com que o escritor interpreta e reproduz os problemas humanos inseridos em um dado contexto.

Sob o nome de crítica sociológica, encontram-se diversos autores e tendências. Georg Lukács, Goldmann, Mikhail Bakhtin, Antonio Candido são exemplos de teóricos que pensam a literatura como um fenômeno ligado diretamente à vida social.

2.3.1 Lukács: a influência marxista

Na mais conhecida obra de Georg Lukács, *Teoria do romance,* J. M. Mariani de Macedo (2000) apresenta, no respectivo prefácio, uma síntese dos principais conceitos expostos por esse importante estudioso da literatura. Especialmente no que se refere ao conceito de que a obra é impregnada pelo *momento* em que veio à luz, pelas expectativas, carências e limites que resultam desse momento, e que tudo isso contribui na construção da *forma* escolhida.

De acordo com Macedo (2000), as idéias de Lukács vislumbravam uma estrita relação entre a forma literária e o contexto histórico. Lukács busca na história dos gêneros subsídios para estabelecer uma ligação entre a literatura e a sociedade que a produziu. Para isso, remonta aos gregos. Segundo Lukács, a obra *A Poética,* do filósofo grego Aristóteles, que pode ser considerada um tratado normativo, durante muito tempo veiculou o conceito que definia os gêneros como formas estanques, imunes à evolução histórica. Na época de Aristóteles, acreditava-se que os gêneros não mudavam com o passar do tempo, pois estariam cristalizados em formas eternas. Assim, cabia à poética determinar com qual dos três gêneros (lírica, épica ou drama) os conteúdos seriam compatíveis. Além disso, os gregos eram guiados pelos deuses, tinham a religião como algo reconfortante. Aparentemente viviam em um mundo "perfeito", mantido pela ética e pela religião, e a literatura, de certo modo, refletia essa perfeição nas suas formas. Essa visão do fenômeno literário não se ajusta à modernidade, momento em que o homem já não vê o sentido da vida somente através da religião e em que há problemas das mais variadas naturezas. Portanto, Lukács acredita que competirá à estética reconstituir em suas formas a unidade, o sentido da vida, mesmo que para isso tenha que mostrar a ausência de coerência.

A sociedade se transformou e já não se emoldura em formas fechadas e estanques. Com isso, é o romance que consegue melhor expressar as tendências evolutivas do mundo por ser um gênero ainda em evolução. Segundo Macedo, o pensamento de Lukács em relação ao romance é o seguinte:

> Maleável, o romance não assimila a realidade numa estrutura calcificada, mas antes, por ser capaz de imitar na sua própria forma o conteúdo esquivo do mundo, adapta-se à desarmonia e a transcreve como elemento formal. (2000, p. 223-224).

Sendo assim, o romance cria a sua própria ética: representar o mundo, e cada romance concebe seu modo de realizar tal tarefa.

2.3.2 Bakhtin: o gênero romanesco como meio de representação da sociedade moderna

Bakhtin (1988) também vê a literatura inserida em um contexto histórico e social. Para o teórico, a representação do mundo modifica-se de acordo com os gêneros e as épocas de desenvolvimento da literatura. O fenômeno literário se organiza de modos distintos e é limitado de várias maneiras no espaço e no tempo.

O romance mostra-se como um gênero inacabado, ou seja, ainda está se formando, diferentemente dos outros gêneros já há muito tempo constituídos, como é o caso da epopéia, que se define como algo criado há tempos, além de ser um gênero profundamente envelhecido. De acordo com Bakhtin:

> O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência. Em comparação a eles, o romance apresenta-se como uma entidade de outra natureza. (1988, p. 398).

Tomando como exemplo dos gêneros elevados a epopéia, Bakhtin realiza uma breve comparação entre os gêneros da Antigüidade Clássica e da Idade Média e o romance, buscando entender as diferenças no modo de ver a realidade e representá-la em ambos os gêneros. Essas diferenças se manifestarão em todos os aspectos da narrativa, inclusive na maneira de encarar a formação das personagens.

Segundo Bakhtin (1988), a epopéia, como gênero determinado, caracteriza-se por apresentar três traços distintivos: o passado nacional épico, a lenda nacional e o isolamento da contemporaneidade. O mundo épico está representado no passado, é o espaço dos “melhores” e dos “primeiros”, distante da época contemporânea. O discurso épico se enuncia sob a forma de uma lenda. Ainda não se tem a relatividade do passado, sendo este, por isso, bom e perfeito. A fonte criadora da epopéia é a memória, não o conhecimento. No que se refere aos

gêneros elevados, a atualidade da época, que se mostra transitória, fluente, viva, possui um aspecto de inferioridade se comparada com o passado épico, que se define como completo. Existe uma espécie de idealização do passado: toda a estrutura dos gêneros elevados organiza-se dentro da categoria axiológica e temporal do passado. O homem épico detém um passado absoluto e uma representação longínqua. Ele é concluído em um alto nível heróico. Caracteriza-se por ser completo e perfeito.

Ao tratar do romance, Bakhtin delimita três particularidades fundamentais que distinguem a narrativa romanesca dos demais gêneros: o plurilingüismo, a transformação das coordenadas temporais no romance, e a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado. O romance se formou e se desenvolveu em um momento de grande ativação do plurilingüismo interior e exterior; dessa forma, foi o romance o iniciador do processo de renovação da literatura no plano lingüístico e estilístico. O gênero romanesco liga-se aos elementos do presente inacabado e tem a contemporaneidade como ponto de partida. Possui uma problemática nova e específica, sendo seus traços distintivos a reinterpretação e a reavaliação permanentes. Em síntese, o romance se define pela experiência, conhecimento e prática do futuro.

A destruição da distância épica para a zona de contato com um evento inacabado do presente trouxe uma reestruturação radical na representação do homem no romance. A entidade épica do homem muda completamente no romance: surge uma divergência fundamental entre o homem aparente e o homem interior, levando, desse modo, o aspecto subjetivo do homem a tornar-se objeto de experiência e de representação. O homem, no romance, adquire uma iniciativa ideológica e lingüística que modifica sua figura, sendo a personagem do romance caracterizada como um ser ideológico. Houve no romance uma individualização da personagem, seres em um determinado espaço e tempo enfrentando uma diversidade de problemas e obstáculos. As personagens do romance não estão “prontas”, mas no desenrolar da narrativa podem se modificar por meio da vivência das mais diferentes experiências.

Bakhtin acredita que o processo de evolução do romance não está finalizado. Aponta que na nossa época parece que o romance busca problematizar em vez de apresentar soluções, o que o liga ao espírito da pós-modernidade. Sendo assim, caracteriza-se pela complexidade e pelo espírito crítico.

2.3.3 Problemas enfrentados pela crítica sociológica

As limitações enfrentadas pela crítica sociológica são várias, principalmente no que se refere à definição do objeto de análise e da sociedade que o produz. Dificilmente acredita-se que o objeto “sociedade” ou o “texto” sejam simples; existe ainda a questão de saber como relacionar esses objetos entre si.

Margarida Losa aponta de modo didático as possíveis limitações encontradas na crítica sociológica:

> É fácil de ver que esta escola da crítica, que há quem chame sociológica, dá prioridade ao ‘conteúdo’ (referencial) sobre a ‘forma’ (conteúdo poético) e afirma o primado da *realidade* na arte. (Ainda que possamos considerar a realidade em segunda mão.) Daí a sua defesa da arte realista implicar uma identificação praticamente total entre Arte e Realismo, pelo menos no campo da Literatura. Muito sumariamente, poderíamos apontar-lhes as seguintes limitações: *a)* Tende a negligenciar o papel do artista como artesão e criador de modelos próprios. *b)* Tende a negar o valor a toda espécie de expressão artística lírica ou extremamente subjectiva, com o argumento de que não tem universalidade, o que pode bem não ser verdadeiro e, em qualquer dos casos, violenta o escopo da arte lírica. *c)* Tende a subestimar o possível papel interpretativo e recriador exercido pelo destinatário. (1978, p. 14).

2.4 Crítica Psicanalítica

Um conceito fundamental para se entender a crítica literária psicanalítica é o de psicanálise. A psicanálise define-se como uma experiência que se passa unicamente na linguagem, sendo o inconsciente sua noção fundadora e sua maior contribuição ao pensamento contemporâneo.

A crítica literária psicanalítica tem caráter interpretativo, conceitua-se como uma prática específica de interpretação. Mostra-se como uma abordagem externa do fenômeno literário; seu método recorre a uma dupla competência do crítico, pois este não pode utilizá-la sem conhecer a psicanálise.

Segundo as palavras de José Guilherme Merquior (1978), o interesse da crítica literária pela psicanálise surgiu da idéia de uma analogia entre a expressão estética e os veículos naturais do inconsciente. Dentre os mais conhecidos estão o sonho, o lapso de memória, o comportamento categorizado como anormal, ou seja, tudo aquilo que Freud

intitulou de “psicopatia da vida cotidiana”. Para Freud, os mesmos processos e os mesmos conflitos estão em atividade em todas as formações psíquicas: sonhos, lapsos, ato falho, sintoma, criações artísticas etc.; isso devido ao fato de possuírem uma estrutura em comum: a fantasia.

A relação entre a literatura e a psicanálise é antiga. Sigmund Freud, desde suas primeiras elaborações teóricas recorre à literatura. Sua maneira de ler os textos literários, além de possibilitar a criação de um novo método externo, ainda favoreceu a mudança da relação entre crítico e autor. Este último perde o *status* que possuía na crítica tradicional, onde era visto como pai e senhor de sua obra.

A crença de que boa parte da imagística poética escapa ao comando consciente do escritor impulsionou a utilização da psicologia pela análise literária. Com o objetivo de captar essa mensagem oculta contida no trabalho literário, a psicanálise se mostrou como ferramenta ideal, uma vez que o autor não tem total consciência do que produz; na verdade, sua obra seria fruto de suas fantasias, suas pulsões, seus desejos. Freud acredita que do mesmo modo que a neurose é resultante de um passado enterrado, perdido para o sujeito consciente, véu que esconde e revela ao mesmo tempo, assim também é a obra literária.

Percebe-se que na crítica psicanalítica o escritor fica relegado a um segundo plano, porque é o texto que será capaz de revelar algo sobre o homem que o escreveu e acerca do seu próprio “inconsciente”.

Um aspecto negativo da crítica psicanalítica encontra-se no fato de alguns críticos terem a pretensão de realizar um estudo psicológico da personagem, um julgamento clínico, uma interpretação sem leitura precisa da obra, uma assimilação do autor e da personagem. Outro problema é o esquecimento de que não há leitura direta do inconsciente, nem sistema automático de tradução.

Para finalizar, Élisabeth Ravoux-Rallo comenta sobre o atual momento que vive a crítica psicanalítica:

> A crítica psicanalítica, hoje, está nesse ponto, entre uma crítica que renuncia à ambição de conhecer o inconsciente do autor e uma crítica que reconhece que a evidenciação das configurações inconscientes do texto depende muito da projeção do próprio crítico [...]. (2005, p.68).

2.5 Crítica genética

Pierre-Marc de Biasi (apud BERGEZ, 1997) escreve sobre o pressuposto que rege a delimitação do conceito de crítica genética. Segundo o estudioso:

> O ponto de partida da crítica genética reside na constatação de um fato: o texto definitivo de uma obra literária é, com raríssimas exceções, o resultado de um trabalho, isto é, de uma elaboração progressiva, de uma transformação que se traduziu num período produtivo, em cujo decorrer o autor se dedicou, por exemplo, à pesquisa de documentos ou de informações, à preparação, seguida da redação, de seu texto, a diversos trabalhos de correções, etc. (1997, p.1)

Considerada uma corrente crítica de cunho erudito, pois se preocupa com os textos inéditos, com as correspondências dos autores e com a história da obra em si mesma, é a partir de 1950 que se notam os primeiros aspectos de uma nova configuração do estudo genético do texto. A crítica genética não se afasta totalmente de suas raízes vindas da tradição clássica, da filologia, mas introduz novas perspectivas consideradas científicas para a análise do fenômeno literário. Por exemplo, a noção do manuscrito medieval, que era visto como uma cópia, modifica-se para a definição de autógrafo (manuscrito moderno).

A distinção entre genética textual e crítica genética é a seguinte: a primeira estuda materialmente os manuscritos, que tem por foco decifrar; já a segunda busca interpretar os resultados provenientes das decifrações. Ambas têm como objetivo reconstruir uma história do texto, procurando encontrar no próprio texto os segredos de sua produção.

Para executar essa proposta de avaliar a criação do autor, os diversos momentos da criação, o como e o porquê da criação da obra literária, os críticos recorrem a diversas disciplinas (psicanálise, poética, lingüística, sociocrítica), mantendo, dessa forma, um caráter interdisciplinar na crítica genética. Ao estabelecer, por exemplo, uma ponte entre os estudos genéticos e a psicanálise, o crítico literário passa a entender os rascunhos, os manuscritos como uma extensão do sujeito que o produz.

Um dos debates em torno da crítica genética se dá pela dúvida de como, a partir de uma análise, descobrir o que foi importante ou mais decisivo para a criação artística. Além disso, um outro problema é levantado: muitos críticos se esquecem do objetivo principal da crítica genética, que é estudar o processo de criação e dinâmica da escritura. Dessa forma, não

deve haver o isolamento de elementos metodológicos, pois isso descaracterizaria a função principal da crítica genética, que se define em reunir várias instâncias analíticas com o propósito de explicar as mutações ocorridas durante o processo de criação literária.

2.6 Crítica temática

Historicamente, a crítica temática tem uma ligação ideológica com o Romantismo. No entanto, a referência aos temas é muito anterior. Foi preciso o surgimento dos estudos comparativistas, tanto lingüísticos quanto literários, no início do século XIX, para que o conceito de tema ganhasse importância como um elemento comum de significação, capaz de possibilitar a comparação - a partir de um mesmo elemento - de obras de autores distintos.

Considerados pioneiros os trabalhos de Gaston Bachelard (1884-1962) sobre a imaginação, esses revolucionaram o campo da crítica literária francesa e deram início, durante os anos 1950, aos estudos da imagem ou à crítica temática.

A crítica temática afasta-se tanto da concepção clássica do escritor visto como dono de seu projeto quanto da abordagem psicanalítica que vê a obra artística como resultado de uma interioridade psíquica que lhe é anterior.

Em geral, a leitura temática dos textos literários se fundamenta nas categorias da percepção e da relação tempo, espaço, sensações. Postula uma relação dupla, de implicação recíproca, entre o sujeito e o objeto, o mundo e a consciência, o criador e sua obra.

Quanto ao papel do crítico, a corrente temática tem por objetivo separar o menos possível à obra artística do discurso dos textos que comenta. Sendo assim, o crítico parece estabelecer-se na posição do autor que comenta. O que diferencia os críticos temáticos entre si é a escolha dos temas.

Nota-se, na crítica temática, o intuito de que a noção de tema ultrapasse as perspectivas tradicionais das ciências humanas ou das disciplinas lingüísticas. Tal noção passa a ser entendida como unidade de significação. Assim, classificado o tema, indica tudo o que, em um texto literário, conceitua-se como um indício particularmente significativo do que faz parte do universo peculiar do escritor. O tema, portanto, pode remeter tanto a um conteúdo quanto a uma realidade formal.

Um fato interessante que Vítor Manuel de Aguiar e Silva assinala é a estreita relação entre o estudo das fontes e influências com o estudo dos temas. Segundo as palavras do

estudioso português, para que haja uma compreensão efetiva dessa relação, deve evitar-se a confusão entre fonte e influência:

> Deve ser estabelecida uma clara distinção entre *fonte* e *influência*. A fonte consiste num facto, num episódio, numa descrição, até numa imagem em que um escritor se tenha inspirado, ou de que se tenha aproveitado na sua obra; a influência diz respeito à visão do mundo, a formas de sensibilidade, a processos de realização artística que um escritor recebe de outros. (1973, p.543).

2.7 Estética da recepção

Seguindo as idéias propostas por Regina Zilberman em seu livro *Estética da recepção e história literária* (2004), pode-se afirmar que foi durante os anos de 1960 e 1970, que a crítica literária desenvolvida na Alemanha Ocidental conheceu a Escola de Constance, que, em vez de se voltar para a produção ou leitura, enfocava a recepção de textos literários. Essa corrente crítica fez sucesso na Alemanha por uma década com o nome de "Teoria da Recepção" e "Estética da Recepção", mas só ganhou fama mundial por meio da tradução dos trabalhos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser.

A Estética da Recepção nasceu com o intuito de superar o formalismo e a crítica marxista. Além disso, essa escola questionava os métodos tradicionais utilizados na Universidade de Constance, fundada em 1967.

Trata-se de uma teoria que reflete sobre o leitor, a experiência estética, as possibilidades de interpretação. Dessa forma, a investigação literária muda de foco, pois deixa de ver o texto enquanto estrutura imutável e passa a encarar o leitor como a condição da vitalidade da literatura enquanto instituição social.

Mesmo a relação entre leitor e texto sendo bastante evidente, a perspectiva de examinar o papel do leitor na literatura se mostra algo novo. A estética da recepção ou teoria da recepção só começa a ser incorporada aos estudos literários de forma sistemática a partir da década de 1960. Nesse momento, há um redimensionamento das noções de autor, de texto e de leitor.

Ao procurar conferir um novo papel a essas três instâncias, a estética da recepção desvincula-se da idéia de que o escritor é "dono" do sentido do texto. Por sua vez, o texto deixa de ser considerado uma mera organização lingüística detentora dos pensamentos,

informações ou idéias de seu autor e se transforma em uma estrutura repleta de lacunas. Se o texto possui uma série de não-ditos e o autor não é responsável por atribuir um sentido para ele, caberá ao leitor ser a peça principal no processo de leitura. Como se vê, a literatura é vista como um caso especial de comunicação.

Pode-se considerar como marco inicial da teoria da recepção a conferência ministrada por Hans-Robert Jauss (1921-1997) na Universidade de Constança, em 13 de abril de 1967. O objetivo fundamental da nova estética era o de propor uma história da arte fundada em outros princípios que não fossem o marxismo e estruturalismo, que incluíssem a perspectiva do sujeito produtor, a do consumidor e sua interação mútua. Estabelecia-se a compreensão de que a vida histórica da obra literária não podia ser concebida sem a participação ativa de seu destinatário.

Ao lado das teses apresentadas na conferência de 1967 na Universidade de Constança, encontram-se três grandes campos intelectuais – Sociologia da Leitura, Estruturalismo tcheco e o *Reader-response*. Os três compartilham o conceito de que a literatura define-se como uma forma de comunicação, e as noções especiais de leitor visto como entidade coletiva a quem o texto se dirige, leitura como ato resultante dessa troca e experiência estética. A sociologia da leitura preocupa-se em estudar o público enquanto fator ativo do processo literário; já o estruturalismo tcheco liga-se à semiótica; por fim, o *Reader-Response* destaca-se pelo fato de não ser como as duas linhas mencionadas anteriores à estética da recepção, mas concomitante ao movimento recepcional, compartilhando inclusive alguns integrantes, como Wolfang Iser.

Examinando a estética da recepção Regina Zilberman (2004), aponta as sete teses desenvolvidas por Jauss para seu projeto de reformulação da história da literatura, sendo que as quatro primeiras são nomeadas como premissas. De modo sumário, pode-se estabelecer a seguinte descrição das teses de Jauss: 1ª) Trata da natureza eminentemente histórica da literatura que se manifesta durante o processo de recepção e efeito de uma obra; entende a relação entre leitor e texto como fato fundamental da história literária; 2ª) A obra tem a capacidade de predeterminar a recepção, pois oferece orientações a seu leitor. Tais orientações são corrigidas, transformadas ou reproduzidas; 3ª) Enfatiza a necessidade da reconstituição do "horizonte de expectativas" de uma obra; 4ª) Comprometida com a hermenêutica, busca examinar as relações do texto com a época de seu aparecimento; 5ª) Para situar uma obra no trajeto histórico, é preciso levar em conta a experiência literária que a propiciou, ou seja, a história dos efeitos; 6ª) Uma das tarefas subseqüente da estética da recepção é estabelecer o sistema de relações próprio à literatura de um dado momento histórico e à articulação entre as fases; 7ª) Procura analisar as relações da literatura com a

sociedade. Afastando-se da posição marxista, que vê a primeira como reflexo da segunda, Jauss realçar a função que exerce, de cunho formador: a literatura pré-forma a compreensão de mundo do leitor, repercutindo, então, em seu comportamento social.

2.8 Pós-estruturalismo

O Pós-estruturalismo não pode ser considerado uma escola da crítica literária, pois se trata de um conjunto de abordagens nem sempre igualmente compartilhadas entre seus seguidores. O termo crítico Pós-estruturalismo é utilizado para assinalar a postura de alguns adeptos do Estruturalismo, que, durante o final dos anos 1960 e início de 1970, buscaram ir além do pensamento desenvolvido por Gennete, Todorov e Propp. Os críticos pós-estruturalistas têm em comum a ideologia de que o relacionamento entre o texto e seu significado é apenas aproximado, dúbio e impreciso.

A filosofia pós-estruturalista surgiu a partir de obras de autores como Roland Barthes, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Considera-se a obra de Ferdinand de Saussure como seu ponto inicial.

Tanto o estruturalismo quanto o pós-estruturalismo demonstram características comuns: anti-humanismo, anti-essencialismo, a língua vista como a chave do conhecimento. O pós-estruturalismo, por sua vez, assume uma radical crítica à tradicional noção de sujeito humano; a tese que de exista um padrão universal de história também não é aceita; a condição de que haja um significado inerente ao texto não é validada, dado o fato de o signo lingüístico ser arbitrário e significar algo apenas pelo uso e por convenção.

Na concepção pós-estruturalista, o significado sempre está contextualizado, isto é, ligado a uma situação específica. Isso ocorre porque os pós-estruturalistas caracterizavam como inútil a finalidade estruturalista de descobrir as regras pelas quais os significantes codificam a realidade. Portanto, diferentemente dos estruturalistas que analisavam as estruturas presentes no texto, os pós-estruturalistas acreditavam que a estrutura de um texto definia-se como uma combinação produzida pelo leitor, que, provisoriamente, interrompeu o fluxo infinito dos significados gerados pelo texto.

Partindo dessa distinção entre estruturalismo e pós-estruturalismo, pode-se afirmar que o último seja mais abrangente do que o primeiro uma vez que, para os pós-estruturalistas, a interpretação de textos literários não tem um resultado determinado e definitivo, pois esta não

passa de uma imagem instantânea em um fluxo de significações. Em outras palavras, de acordo com os pós-estruturalistas, qualquer texto literário possibilita uma infinidade de sentidos; logo, a interpretação depende do leitor. Isso equivale à "morte do autor" e ao "nascimento do leitor". Conclui-se que, se para os estruturalistas o sentido estável do texto está prestes a ser descoberto nas estruturas analisadas de modo científico, para os pós-estruturalistas existe apenas a interação do texto e do leitor para produzir instantes diferentes e momentâneos de sentido.

2.9 Crítica Pós-colonial

De acordo com as palavras de Rogel Samuel (2007), a definição da teoria pós-colonial é a seguinte:

> *Teoria pós-colonial* é um termo usado para uma coleção de estratégias teóricas e críticas que examinam a cultura das ex-colônias dos impérios europeus, e suas relações com o resto do mundo. A teoria pós-colonial parte de muitas suposições. Não adota um único método ou teoria. Seus autores questionam os efeitos "saudáveis" do império (visíveis em frases como "presente da civilização", "herança literária britânica", ou "renascimento") e o aumento, que tais declarações omitem, de racismo e de exploração. Seu tema central é a condição colonial, ou pós-colonial. (2007, p. 182).

A História mostra que por séculos e séculos os europeus estavam convencidos de sua superioridade cultural e intelectual frente às gerações de ameríndios, gerações de homens praticamente sem qualquer origem, e que tinham como certa a inferioridade das mulheres. Nesses casos, construiu-se uma relação de poder entre o "sujeito" e o "objeto", relação essa que, como se sabe, não reflete a verdade.

O conceito de *colonialismo* caracteriza a forma pela qual aconteceu a exploração cultural durante os últimos 500 anos causada pela expansão européia. O termo traz o pressuposto de que um centro cria a sua periferia.

O que se mostra relevante na teoria e crítica pós-colonialistas é o novo modo de interpretar o texto literário, ou seja, o foco passa a ser a íntima relação entre o discurso e o poder.

Um dos mais respeitados pensadores da teoria pós-colonial é o palestino naturalizado norte-americano Edward Said. Sua obra *Orientalismo* (1990) insere o assunto colonial na

crítica anglo-americana através da tese de que os retratos da cultura oriental vistos no Ocidente não representam a realidade, mas são produtos das condições de imperialismo e racismo.

O desenvolvimento da crítica pós-colonial relaciona-se por vários aspectos com o surgimento de estudos culturais do feminismo e das versões mais políticas da literatura comparada. Os estudos coloniais interessam-se pela história de grupos subalternos, essencialmente fragmentária, já que sempre está submetida à hegemonia da classe dominante, sujeito da história oficial.

Observa-se na crítica pós-colonial uma valorização da técnica da releitura, isto é, da reinterpretação de textos literários vindos tanto das culturas da metrópole quanto da colônia com o objetivo de focalizar os efeitos incisivos da colonização sobre a produção literária. Desse modo, a releitura define-se como a desconstrução das obras dos colonizadores, de nativos a serviço dos colonizadores e de escritores nacionais, e coloca em evidência a ideologia do colonizador e o processo da colonização.

2.10 Crítica Feminista

Nota-se que, com o desenvolvimento do pensamento feminista, principalmente a partir da década de 1960, a mulher vem recebendo uma atenção especial nos estudos de diversas áreas do conhecimento humano (Antropologia, Psicanálise, História, Sociologia). Os campos da literatura e da crítica literária não ficam de fora: a mulher vem se tornando tema de encontros, congressos, assim como vem se transformando em motivo para teses, cursos e trabalhos de pesquisa.

No que se refere ao âmbito da crítica literária, o objetivo fundamental da crítica feminista é expor os mecanismos que mantêm a sociedade patriarcal para, dessa forma, conseguir transformar as relações sociais. Logo, como se vê, a crítica feminista possui um caráter essencialmente político. A necessidade das feministas de transformar a sociedade ocorre porque acreditam que a sociedade patriarcal defende os interesses dos homens sobre as mulheres. Seu tema é o modo como a sociedade patriarcal as oprime.

Com o surgimento, na década de 1970, e com a publicação nos Estados Unidos da tese de doutorado de Kate Millet, intitulada *Sexual Politics*, a crítica literária feminista assume a função de questionar a prática acadêmica patriarcal. Além disso, a constatação de que a

experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina provocou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de expectativas.

A diversidade é a marca dos estudos feministas, pois as teorias do feminismo abarcam várias disciplinas em sua crítica da realidade. Sendo assim, os adeptos da crítica feminista tendem a tomar emprestado de outras áreas do saber o instrumental teórico e metodológico para que atinjam o objetivo de seus trabalhos.

Com a finalidade de comprovar a variedade de problemas críticos presentes nos estudos literários feministas, Rogel Samuel (2007, p. 185) elencou as principais vertentes dessa corrente crítica: a reconstrução da história das mulheres e de uma tradição literária feminina; a historiografia feminista; a formação do cânon; a crítica feminista das mulheres negras; a crítica das representações da mulher nas artes visuais e na literatura; as mulheres e a cultura popular; o debate sobre o determinismo biológico contra a construção social do gênero; a androginia; a cultura lésbica e a tradição; a natureza das mulheres escritoras e as condições sob as quais elas produziram seus textos; a autobiografia; as mulheres e a diferença; a questão sobre a especificidade de uma linguagem feminina, e se existe ou não; a subversão da linguagem patriarcal; o problema da subjetividade e da constituição de identidade de gênero; o pós-colonialismo e o imperialismo cultural; a procura de uma lógica alternativa; a possibilidade de uma epistemologia feminina.

Assim, a crítica literária feminista revela-se como um modo de ler a literatura confessadamente empenhado, e tem como meta investigar o modo pelo qual o texto literário está marcado pela diferença de gênero, em um processo de desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura.

2.11 A crítica literária contemporânea

Pensando no percurso histórico dos estudos literários, nota-se que a partir do declínio do prestígio da Retórica, por volta de meados do século XVIII, a investigação do fenômeno literário vem se tornando cada vez mais plural, abrigando visões múltiplas e nem sempre convergentes. Alguns estudiosos da literatura se preocupam com o aspecto lingüístico e o discursivo, outros enfocam a relação da literatura com a história, já outros se atêm à ligação

entre o criador e a obra. E assim há muitos outros, inclusive aqueles que, mais recentemente, têm buscado entender o papel da figura do leitor.

De acordo com Leyla Perrone-Moisés (1982), nos dias atuais os críticos literários oscilam entre duas atitudes estéticas opostas: o impressionismo e o descritivismo. Entretanto, o julgamento, a questão do valor literário de uma obra não pode ficar de fora em um estudo de crítica literária, pois o julgamento de valor é inerente a qualquer recepção de uma obra artística.

Como os seguidores da estética da recepção assinalam, há entre o escritor e o público um espaço a ser preenchido, uma lacuna provocadora de diálogo. Esse espaço mantém-se como um intervalo capaz de ser preenchido sempre por novos leitores que, mesmo em outras épocas e contextos, voltam ao texto literário para ali reconhecerem uma realidade a ser questionada ou para questioná-los. Sendo assim, o texto artístico se atualiza a cada nova leitura em que há uma preocupação em se interagir com ele.

3 A CRÍTICA LITERÁRIA DA REVISTA *COLÓQUIO/LETRAS* E A OBRA QUEIROSIANA

Este capítulo tem por objetivo comentar, de acordo com a corrente crítica empregada, os artigos publicados na seção "Ensaio" da revista *Colóquio/Letras* (nº.01/1971- nº.169 /2004) que tenham como tema a produção literária de Eça de Queirós. Para isso, decidimos proceder a análise em fichas catalográficas, contendo o seguintes itens: a) número do artigo, b) ano de publicação, c) mês de publicação, d) título do artigo, e) nome do autor, e) páginas, f) idioma em que está escrito, g) palavras-chave, h) comentário sobre a corrente crítica utilizada, i) obras de Eça de Queirós estudadas, j) obras e escritores referidos, l) informações sobre o autor do artigo (tais informações foram resumidas a partir dos dados presentes no capítulo 1, que contém o perfil dos colaboradores). A elaboração das fichas catalográficas tem por objetivo tornar a leitura mais atraente, uma vez que os dados encontram-se dispostos de um modo didático, o que facilita a consulta.

A *Colóquio/Letras* começa a ser publicada na década de 70. O título da revista – *Colóquio* – significa conversação ou palestra entre duas ou mais pessoas; reunião[5]. E é exatamente isso que a revista pretende ser, ou seja, um lugar onde a literatura possa ser discutida de maneira plural, a presença de um conjunto variado de correntes críticas utilizadas para a análise da obra queirosiana comprova esse fato.

Pensando na relação da *Colóquio/Letras* com o jornalismo, podemos inseri-la na categoria do jornalismo opinativo, seguindo as idéias de Melo (2003). Por sua vez, os textos da seção "Ensaio" classificam-se como artigos. A definição de artigo esboçada pelo Professor José de Marques Melo (2003, p. 121) é a seguinte: "[...] matéria jornalística onde alguém (jornalista ou não) desenvolve uma idéia e apresenta sua opinião". Nossos estudos realizados sobre os textos da seção "Ensaio" - que versam sobre Eça de Queirós – confirmam a existência de perspectivas distintas no modo de avaliar a vida e a obra do autor português.

Se quisermos afunilar ainda mais nossa classificação, torna-se necessário pensar nos tipos de artigos existentes. De acordo com o autor do livro *O jornalismo opinativo*:

> Do ponto de vista formal, identificamos duas espécies de artigos: o artigo (propriamente dito) e o ensaio. A diferença entre ambos não reside apenas na extensão (o artigo é um ensaio curto e o ensaio é um artigo longo) como pode ser percebido visualmente na superfície impressa. Duas variáveis os

[5] BUENO, Silveira. **Minidicionário da língua portuguesa.** São Paulo: FTD, 1996.

> distinguem nitidamente. O *tratamento dado* ao tema indicando que o artigo contém julgamentos mais ou menos provisórios, porque escrito enquanto os fatos ainda estão se configurando; já o ensaio apresenta pontos de vista mais definitivos, alicerçados com solidez, porque tem compreensão mais abrangente do fato e pretende sistematizar o seu conhecimento. A *argumentação* utilizada no artigo baseia-se no próprio conhecimento e sensibilidade do articulista; no ensaio ela se apóia em fontes que se legitimam pela sua credibilidade documental, permitindo a confirmação das idéias defendidas pelo autor. (MELO, 2003, p. 123)

De acordo com a definição exposta, os textos da seção "Ensaio" adequam-se à classificação de ensaio. Visto que, tais textos não possuem uma preocupação com a atualidade, são mais longos e exibem, em sua maioria, uma argumentação documentada, seja por trechos das obras queirosinas, seja por teóricos da literatura.

Tratando da relação entre a seção "Ensaio" e a presença de Eça de Queirós, constatamos que Eça figurará em 8 artigos durante os anos 70. Já na década de 80, a obra queirosiana serve como tema para 18 artigos críticos. Contudo, uma notável diminuição ocorre na década de 90, quando se contam apenas 5 textos sobre o autor de *O Primo Basílio*. Observa-se que acompanhando a diminuição de textos que a seção "Ensaio" recebe nos últimos anos dos editores da revista, de 2000 até 2004, somente um artigo é publicado sobre a produção de Eça de Queirós. Nos últimos números publicados sob o comando da diretora Joana Morais Varela, observa-se uma transformação radical na constituição dos conteúdos da *Colóquio/Letras*.

A partir dos volumes intitulados "Vozes da Poesia Européia", que compreendem três números – "Vozes da Poesia Européia" I (nº163/ Jan. 2003), "Vozes da Poesia Européia" II (nº 164/ Maio 2003) e "Vozes da Poesia Européia" III (nº 165/ Set. 2003) –, existe uma grande mudança na distribuição das seções da revista. Os conteúdos publicados passam a figurar nas seções "Tradução de Poesia" e "Bibliografia". Já os volumes "Imagens da poesia européia – I, de Homero ao «Cancioneiro geral» de Garcia de Resende" (166/167-Jan. 2004) e "Imagens da poesia européia – II, de Poliziano a Byron" (168/169 - Jul. 2004) são integralmente preenchidos com a transcrição do guião (roteiro) dos 134 programas "Imagens da Poesia Européia", que David Mourão-Ferreira apresentou na RTP (Rádio e Televisão Portuguesa) entre 1969 e 1974. Esses dois volumes possuem apenas as seções "Ensaio" e "Bibliografia". Todavia, a seção "Ensaio" concentra somente a transcrição de textos elaborados por David Mourão-Ferreira. Com essas mudanças no editorial, o periódico perde, de certo modo, o caráter de discutir a literatura por meio de ensaios e estudos abrangentes. Por outro lado, se não há a publicação de novos exemplares da *Colóquio/Letras* em papel, o site

da revista, lançado em 2006, tenta suprir, de certa forma, essa lacuna com a possibilidade de inclusão de artigos, notas, recensões e sob o título da seção “Actualidade”.

Para se compreender a crítica literária deste ou daquele autor, primeiramente é necessário apontar os princípios nos quais ele se ampara e a base de dados de sua leitura, para depois explicar sua lógica e seus argumentos com a meta de se verificar a validade de sua conclusão.

A estética da recepção acredita na possibilidade de o texto literário se atualizar como resultado da leitura, e este é um sinal de que a obra artística tem como característica a plurissignificação. Assim, como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se modificável, contrária à sua fixação em uma essência sempre igual e alheia ao tempo. E é exatamente isso que ocorrerá com a obra de Eça de Queirós nas páginas da seção “Ensaio” da *Colóquio/Letras*. Cada novo crítico, em uma década diferente, trará elementos distintos para a leitura da produção do escritor português.

Além disso, o ponto de vista da estética da recepção sobre a crítica literária está de acordo com a tese de que a crítica não tem como meta apenas documentar a circulação da obra ao longo de sua trajetória, pois também possui o papel de formadora. Note-se, por exemplo, o caso da seção “Ensaio”: os textos críticos ali contidos repercutem na leitura contemporânea e influenciam a valorização do texto artístico perante o público, uma vez que a seção define-se como um local privilegiado para o debate crítico da literatura.

Ao final dessa etapa da dissertação, forma-se, como resultado, uma coletânea comentada da crítica literária sobre Eça de Queirós na *Colóquio/Letras*. O estudo enfocará as mudanças vistas no modo como a crítica literária lida com a obra queirosiana nas diferentes décadas.

Quadro 7. Correntes críticas que aparecem na década de 70.

Nome do artigo	**Número da revista**	**Corrente crítica**
Para uma análise estrutural da obra de Eça de Queirós	n.º 2, Jun. 1971, p. 22-30.	ESTRUTURALISMO
À margem dum ensaio de Eça de Queirós	n.º 10, Nov. 1972, p. 34-45	CRÍTICA GENÉTICA
Gonçalo Mendes Ramires, personagem hamlético	n.º 14, Jul. 1973, p. 27-39	CRÍTICA SOCIOLÓGICA
Pontos de vista internos	n.º 21, Set. 1974, p. 34-47	ESTRUTURALISMO

num romance de Eça de Queirós		
A Relíquia e o *Lazarillo de Tormes*: uma análise estrutural	n.º 31, Maio 1976, p. 30-40	ESTRUTURALISMO
Os falsos códigos edénicos de *A Cidade e as Serras*	n.º 31, Maio 1976, p. 14-29	CRÍTICA SOCIOLÓGICA
Uma leitura política de *O Primo Basílio*	n.º 40, Nov. 1977, p. 28-40	CRÍTICA SOCIOLÓGICA
No centenário de *O Primo Basílio*: Luísa ou a triste condição (feminina) portuguesa	n.º 46, Nov. 1978, p. 5-10	CRÍTICA SOCIOLÓGICA

Quadro 8. Correntes críticas na década de 80.

Nome do artigo	**Número da revista**	**Corrente crítica**
A Tragédia da Rua das Flores: variações sobre alguns temas queirosianos	n.º 63, Set. 1981, p. 11-24	CRÍTICA GENÉTICA
Os Maias: imitação ou recriação de Flaubert?	n.º 69, Set. 1982, p. 20-28	CRÍTICA TEMÁTICA
Os Lusíadas e *Os Maias*: um binómio português?	n.º 72, Mar. 1983, p. 29-40	ESTRUTURALISMO
Desmi(s)tificação do "Grande Homem" n' *O Conde d'Abranhos*	n.º 73, Maio 1983, p. 13-20	ESTRUTURALISMO
A influência de Leconte de Lisle no satanismo de Eça de Queirós	n.º 75, Set. 1983, p. 18-27	ESTRUTURALISMO
Nas origens de Eça de Queirós *O Réu Tadeu*	n.º 80, Jul. 1984, p. 56-66	CRÍTICA TEMÁTICA
"José Matias" de Eça de Queirós: tentativas de descrição estrutural	n.º 83, Jan. 1985, p. 34-45	ESTRUTURALISMO
Um jogo humorístico com a verossimilhança romanesca. *O Mistério da Estrada de Sintra*- I	n.º 86, Jul. 1985, p. 15-23	CRÍTICA TEMÁTICA
Um cantar de Rosalía de Castro num romance de Eça	n.º 89, Jan. 1986, p. 21-26	CRÍTICA GENÉTICA

de Queirós		
Eça de Queirós e a ópera no século XIX em Portugal	n.º 91, Maio 1986, p. 27-37	CRÍTICA SOCIOLÓGICA
Um jogo humorístico com a verossimilhança romanesca. *O Mistério da Estrada de Sintra* - II	n.º 97, Maio 1987, p. 5-18	CRÍTICA TEMÁTICA
Sob o manto diáfano do realismo. A próposito de *O Crime do Padre Amaro*	n.º 97, Maio 1987, p. 19-25	CRÍTICA PSICANALÍTICA
Jacinto, aristocrata rural	n.º 97, Maio 1987, p. 26-36	CRÍTICA SOCIOLÓGICA.
Um jogo humorístico com a verossimilhança romanesca: *O Mistério da Estrada de Sintra* – III	n.º 98, Jul. 1987, p. 38-51	CRÍTICA TEMÁTICA
Estratégia narrativa e representação ideológica n'*A Relíquia*	n.º 100, Nov. 1987, p. 51-5	ESTRUTURALISMO
A propósito da correspondência de Eça de Queirós	n.º 102, Mar. 1988, p. 53-60	CRÍTICA BIOGRÁFICA
Eça e *Os Maias*: pensar-se pensando Portugal	n.º 103, Maio 1988, p. 19-27	CRÍTICA SOCIOLÓGICA
No limiar de *Uma Campanha Alegre*: a declaração de guerra	n.º 104/105, Jul. 1988, p. 46-51	ANÁLISE DO DISCURSO

Quadro 9. Correntes críticas na década de 90.

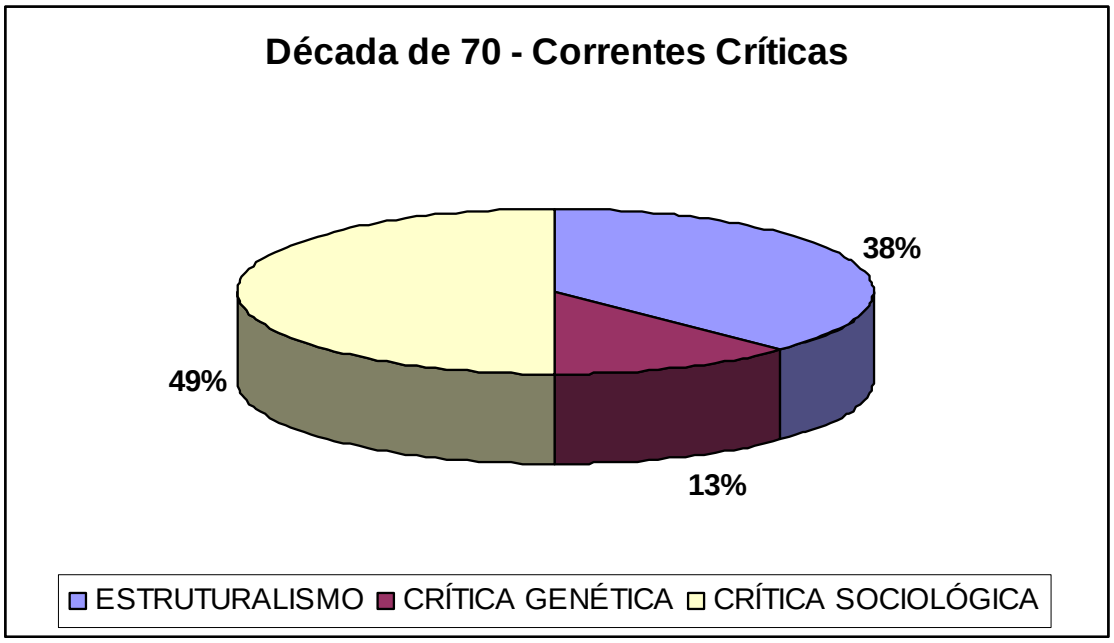
Nome do artigo	**Número da revista**	**Corrente crítica**
A cena idílica de género em *Os Maias* ou o encontro de Carlos com Maria Eduarda	n.º 121/122, Jul. 1991, p. 103-112	CRÍTICA FEMINISTA
De como Eça foi assassinado em Espanha: as primeiras traduções queirosinas	n.º 121/122, Jul. 1991, p. 131-141	ESTUDOS DE TRADUÇÃO
Gonçalo Mendes Ramires: amigo íntimo de todos nós	n.º 121/122, Jul. 1991, p. 123-130	ESTRUTURALISMO
Ce que le nom dit: Jacinto dans A Cidade e as Serras de Eça de Queirós	n.º 121/122, Jul. 1991, p. 115-120	CRÍTICA TEMÁTICA

Teu amor fez de mim um lago triste: (d)enunciar a mãe em Eça de Queirós	n.º 147/148, Jan. 1998, p. 51-66	CRÍTICA FEMINISTA

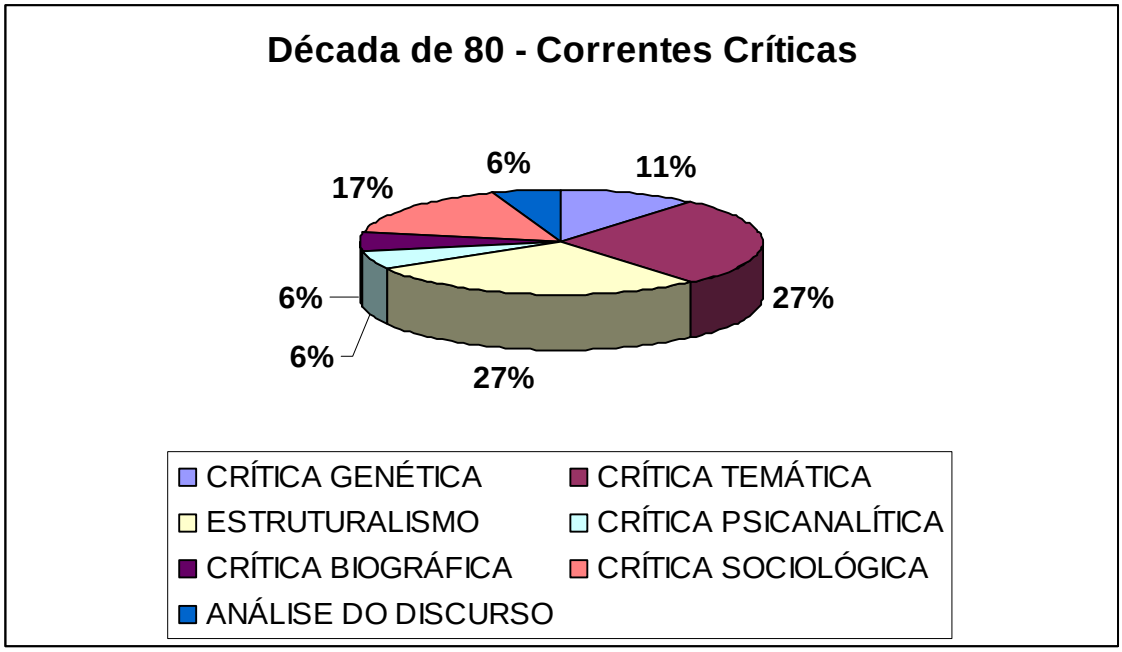
Quadro 10. Correntes críticas no início dos anos 2000.

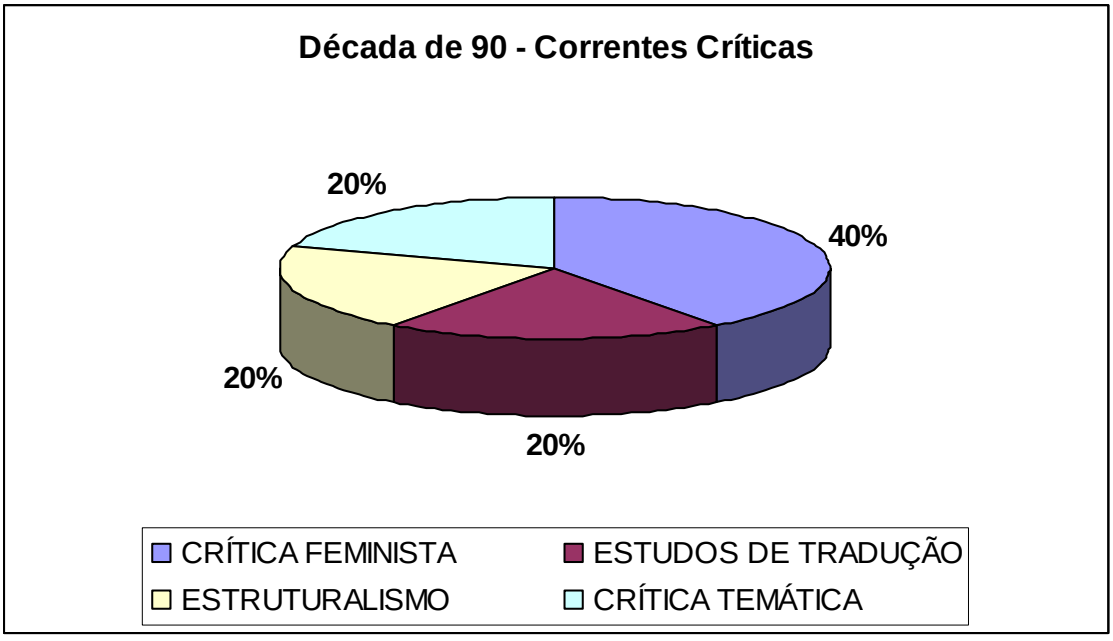
Nome do artigo	Número da revista	Corrente crítica
Maria Velho da Costa, Eça de Queirós e o romance de bordel	n.º 161/162, Jul. 2002, p. 125-148	CRÍTICA FEMINISTA

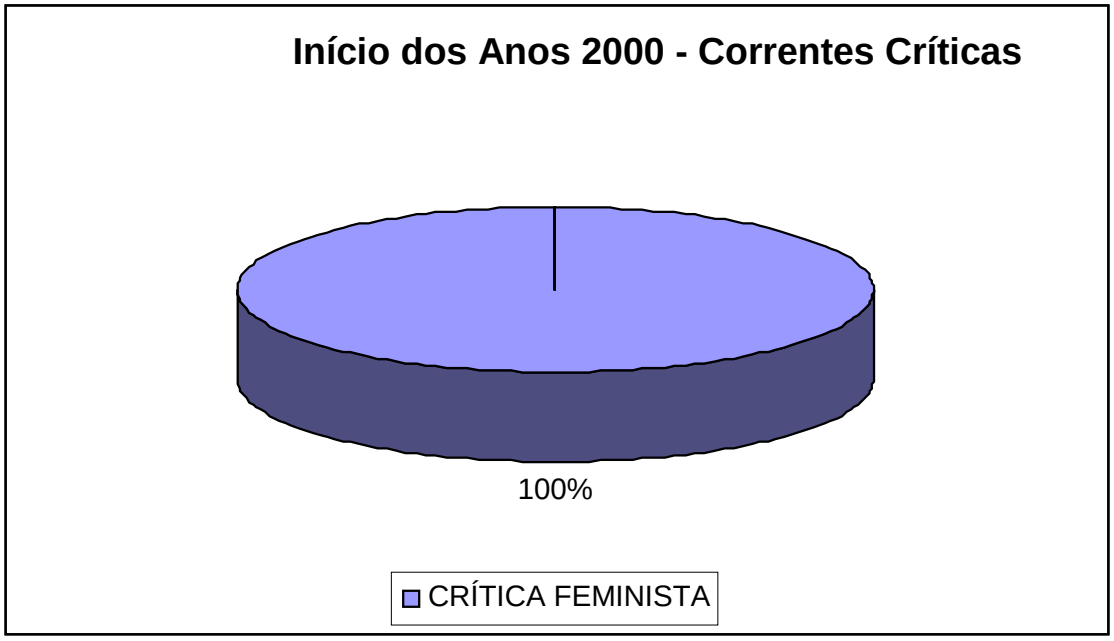
3.1 Gráficos[6]



[6] Os gráficos apresentam a porcentagem das correntes críticas vistas em cada década. Nos anos 2000, apenas um texto é publicado na seção "Ensaio" sobre Eça de Queirós, o que resulta na presença absoluta da única corrente presente no período.


Década de 80 - Correntes Críticas
6%
11%
17%
6%
27%
6%
27%
CRÍTICA GENÉTICA
CRÍTICA TEMÁTICA
ESTRUTURALISMO
CRÍTICA PSICANALÍTICA
CRÍTICA BIOGRÁFICA
CRÍTICA SOCIOLÓGICA
ANÁLISE DO DISCURSO


Década de 90 - Correntes Críticas
20%
40%
20%
20%
CRÍTICA FEMINISTA
ESTUDOS DE TRADUÇÃO
ESTRUTURALISMO
CRÍTICA TEMÁTICA


Início dos Anos 2000 - Correntes Críticas
100%
CRÍTICA FEMINISTA

NÚMERO: 02 **ANO:** 1971 **MÊS:** Junho **FICHA: 01**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Para uma análise estrutural da obra de Eça de Queirós

AUTOR: Cleonice Berardinelli

PÁGINAS:22-30 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) unidade da obra queirosiana; 2) literatura portuguesa; 3) romance; 4) crítica social; 5) visão de Portugal.

CORRENTE CRÍTICA: ESTRUTURALISMO. Por meio do próprio título do artigo se constata que há o emprego de conceitos teóricos da análise estrutural da narrativa, com o intuito de se compreender a escrita de Eça. O objetivo da ensaísta é apontar como se constitui e funciona a estrutura geral da obra queirosiana. Para isso, os conceitos desenvolvidos por Roland Barthes em sua análise estrutural da narrativa (macro-sequências, catálises, índices) servem de parâmetro. A obra de Eça de Queirós é vista como uma grande narrativa cujos marcos principais seriam: *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio*, *Os Maias*, *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*. Através da comparação dos romances citados, tendo como referência a personagem-título e o julgamento de Portugal visto nas obras, uma das conclusões a que chega Cleonice Berardinelli é que ao mesmo tempo em que ocorre um agravamento da crítica social a cada novo romance queirosiano, existe certa atenuação no olhar sob Portugal, comprovada pela fuga ao passado, cujo ápice se mostra em *A Cidade e as Serras*.

Cleonice Berardinelli, seguindo a linha estruturalista, exclui a perspectiva histórica do seu estudo, nega a possibilidade de compreender a obra queirosiana por meio da história, do estudo das fontes e influências, escolas e movimentos. O intuito da Professora brasileira é apreender o modo único como Eça de Queirós utiliza a linguagem.

OBRAS DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *Os Maias, A Ilustre Casa de Ramires, O Crime do Padre Amaro, O Primo Basílio, A Cidade e as Serras*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Queirós, Eça de – Contos; Eça de – Cenas da Vida Real (projeto); Queirós, Eça de – *As Farpas*; Ortigão, Ramalho – *As Farpas*; Queirós, Eça de – *A Capital*; Queirós de – "Civilização"; Queirós, Eça de – *A Correspondência de Fradique Mendes*; Queirós Eça de – *Últimas Páginas*; Queirós, Eça de –*Alves & Cia.* ; Queirós, Eça de – *O Conde de Abranhos*; Lemos, João de; Queirós, Eça de – *A Relíquia*; Queirós, Eça de – *O Mandarim*; Camões, Luís de; Barthes, Roland.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Doutora e atualmente professora emérita da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Com mais de 60 anos dedicados à formação de estudantes de Letras, ela é considerada uma das profissionais de pesquisa que mais se dedicou e conhece a literatura portuguesa.

NÚMERO: 10 **ANO:** 1972 **MÊS:** Novembro **FICHA: 02**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: À margem dum ensaio de Eça de Queirós

AUTOR: João Medina

PÁGINAS: 34-45 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) Portugal e França; 2) influências culturais; 3) visão de Portugal; 4) caráter nacional; 5) "O Francesismo".

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA GENÉTICA. João Medina dispõe-se a situar cronologicamente a publicação do longo ensaio "O Francesismo", de Eça de Queirós. Analisa duas fontes nele empregadas – *La Terre*, de Zola e *Les Blasphèmes*, de Jean Richepin.

João Medina parte de um problema que se refere à história literária para escrever sua crítica. A preocupação do articulista é conhecer a data de publicação do ensaio "O Francesismo". Como se comprovará no desenvolvimento do artigo, esse conhecimento sobre cronologia não se mostra estéril, pelo contrário, João Medina torna relevante o conhecimento da data de publicação da obra. De acordo com Professor moçambicano, é possível, por meio da data de publicação, situar a obra no tempo e, dessa forma, apreender o contexto histórico que a gerou. Sendo assim, consegue relacionar a obra com as idéias, processos literários de uma determinada época. A finalidade do artigo se define em estabelecer a data de publicação do ensaio queirosiano, com o intuito de se compreender as influências recebidas pelo autor de *Os Maias*.

O autor de *Eça Político* faz comentários baseados na materialidade dos textos literários em questão, "O Francesismo", *La Terre* e *Les Blasphèmes*, sem deixar de lado aspectos como: o relacionamento entre Portugal e França; as influências culturais francesas; a visão de Portugal; o caráter nacional do país. Por vários momentos, realiza a comparação entre trechos das obras, com o objetivo de comprovar suas relações. Outra obra mencionada no artigo é o romance *Os Maias*, pois João Medina vislumbra a

passagem de algumas reflexões e traços de personagens contidas no "Francesismo" para a história de Carlos Eduardo da Maia.

OBRAS DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: "O Francesismo" in *Últimas Páginas*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Queirós, Eça de – *O Primo Basílio*; Queirós, Eça de – "São Cristovão"; Queirós, Eça de – *O Crime do Padre Amaro*; Pina, Mariano - "Zola e Eça de Queirós"; Almeida, Fialho de – *A Cidade do Vício*; Queirós, Eça de – *Cartas Familiares e Bilhetes de Paris*; Gama, Domício da; Machado, Simão; Nobre, António – *Correspondência*; Almeida, Fialho de – "Os Maias"; Medina, João – "O Pessimismo Nacional de Eça de Queirós"; Campos, Agostinho de – *Eça de Queirós – Selecta para Leitura na Família e na Escola*; Martins, Oliveira; Queirós, Eça de – *A Correspondência de Fradique Mendes*; Quental, Antero de; Nobre António – *Só*; Queirós, Eça de – *Correspondência*; Oliveira, Alberto de; Pato, Bulhão; Queirós, Eça de – *Os Maias*; Almeida, Fialho de – *Os Gatos*; Homais; Dreyfus, Alfred; Bauer, Bruno; Varazze, Jaime de; Luchaire, Achille; Goncourt, Edmond de; Goncourt, Jules de; Zola, Èmile Zola – *La Terre*; Zola, Émile Zola– *L'Oeuvre*; E.Zola, Émile Zola– *Germinal*; Descartes; Moréas, Jean; Michelet, Jules; Verlaine, Paul; Racine.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Nasceu em Lourenço Marques (Moçambique) (hoje Maputo). Historiador, ensaísta, ficcionista e professor universitário. Lecionou na Universidade de Aix-en-Provence e na Universidade Nova de Lisboa, entre outras. Foi Diretor Geral do Ministério da Comunicação Social e é Professor Catedrático da Faculdade de Letras de Lisboa. É colaborador da imprensa periódica, da qual se podem destacar as revistas *Seara Nova*, *Vértice*, *Colóquio Letras* e os jornais *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias* e *JL*. Dirigiu a edição da *História Contemporânea de Portugal* (1986-89) e é estudioso da segunda metade do século XIX e início do XX com relevo para a Geração de 70.

NÚMERO: 14 **ANO:** 1973 **MÊS:** Julho **FICHA: 03**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Gonçalo Mendes Ramires, personagem hamlético

AUTOR: João Medina

PÁGINAS: 27-39 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) Portugal; 2) África; 3) decadência; 4) alegoria; 5) Gonçalo Ramires.

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA SOCIOLÓGICA. O livro *A Ilustre Casa de Ramires* é visto como uma alegoria do Portugal de fim de século. Essa opinião se fundamenta na oposição percebida em diversos momentos da obra e no tratamento do tema da política colonial. A dialética se faz como principal ponto de apoio para análise. Como resultado disso, no final do artigo, há um confronto entre as personagens Gonçalo Ramires e Jacinto, de *A Cidade e as Serras*.

Temas como a decadência nacional e a exploração da África são comentados. João Medina procura explicar a narrativa de Eça por meio da Sociologia, ou seja, estabelece uma relação entre a estrutura literária e a estrutura econômica e social.

Utilizando dos princípios sociológicos, João Medina lê as ações do protagonista, Gonçalo Mendes Ramires, como algo que diz alguma coisa sobre o modo de viver dos homens na sociedade real. Ainda, aponta a existência na obra de uma dialética metafórica entre o passado heróico, ilustrado pelo Portugal Afonsino e o decadente Portugal contemporâneo de Eça, exemplificado pelo Portugal Bragantino. Essa dialética encontra-se ilustrada no título do artigo ("Gonçalo Mendes Ramires, personagem hamlético"), pois há menção à personagem shakesperiana, Hamlet, uma das mais contraditórias da história da literatura. Gonçalo Ramires, de acordo com João Medina, seria classificado como um "retrato-símbolo" do país, uma vez que demonstra em suas atitudes um sentimento de eterno contraste.

TÍTULO: **Revista *Colóquio/Letras* (nº 1/1971-nº169/2004) e a crítica literária: Eça de Queirós/seção "Ensaio"**

Da leitura do artigo de João Medina depreende-se um empenho em mostrar que o futuro do país depende de suas estruturas sociais. O crítico acredita que os diferentes discursos, idéias em circulação na sociedade portuguesa de fins do século XIX materializam-se no texto literário queirosiano. Na concepção de Medina, Eça de Queirós não fica alheio ao vasto mundo discursivo que o cerca. Além disso, o historiador realiza mais que uma simples relação entre sociedade e literatura, nota-se sua vontade em entender as ações e reações que vão de uma à outra, sempre tendo a perspectiva que a criação romanesca pertence à ordem do simbólico.

OBRA(S) DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *A Ilustre Casa de Ramires*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Queirós, Eça de – *As Farpas*; Ortigão, Ramalho – *As Farpas*; Queirós, Eça de – *A Batalha do Caia*; Serrão, Joel – *Regeneração*; Medina, João – *Jacinto em Ítaca*; Junqueiro, Guerra – *Pátria*; Queirós, Eça de – *Ultimatum*; Serrão, Joel – *Dicionário da História de Portugal* (org.); Camões, Luís de – *Os Lusíadas*; Queirós, Eça de – *Os Maias*; Queirós, Eça de – *A Cidade e as Serras*; Queirós, Eça de – *O Crime do Padre Amaro*; Homero – *Odisseia*; Swift, Jonathan - *Viagens de Gulliver*; Shakespeare, William – *Hamlet;* Alexandre Herculano; Quental, Antero de

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Nasceu em Lourenço Marques (Moçambique) (hoje Maputo). Historiador, ensaísta, ficcionista e professor universitário. Lecionou na Universidade de Aix-en-Provence e na Universidade Nova de Lisboa, entre outras, foi Diretor Geral do Ministério da Comunicação Social e é Professor Catedrático da Faculdade de Letras de Lisboa. É colaborador da imprensa periódica, da qual se podem destacar as revistas *Seara Nova, Vértice, Colóquio Letras* e os jornais *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias* e *JL*. Dirigiu a edição da *História Contemporânea de Portugal* (1986-89) e é estudioso da segunda metade do século XIX e início do XX com relevo para a Geração de 70.

TÍTULO: **Revista *Colóquio/Letras* (nº 1/1971-nº169/2004) e a crítica literária: Eça de Queirós/seção "Ensaio"**

NÚMERO: 21 **ANO:** 1974 **MÊS:** Setembro **FICHA: 04**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Pontos de vista internos num romance de Eça de Queirós

AUTOR: Margarida Vieira Mendes

PÁGINAS: 34-47 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) função narrativa; 2) narrador; 3) personagem; 4) perspectiva narrativa; 5) ponto de vista interno.

CORRENTE CRÍTICA: ESTRUTURALISMO. Considerado a grande obra-prima da ficção queirosiana, *Os Maias*, é utilizado como *corpus* para que a colaboradora da *Colóquio,* Margarida Vieira Mendes, possa desenvolver uma análise seguindo a linha da narratologia anglo-americana. A articulista examina o modo como se simula a ausência do autor-narrador na obra e relata a função das personagens. A Professora da Faculdade de Letras de Lisboa traz para as páginas da *Colóquio* um estudo a respeito do ponto de vista, isto é, sobre os diversos modos de regulação da informação no romance. O objetivo do artigo se define em compreender a organização da estrutura narrativa presente na história de Maria Eduarda. Para isso, conceitos desenvolvidos por E. M. Forster, como *flash-back*, *telling*, *showing* serão utilizados.

A articulista sublinha nesse estudo as funções desempenhadas por algumas personagens, com o objetivo de mostrar como ocorre o processo de simulação da ausência do autor-narrador na obra. Segundo Margarida Vieira Mendes, o autor não deixa de exercer seu poder crítico, mas esse se dá de modo subjetivo e na maioria das vezes, por meio da personagem Afonso da Maia.

Mais uma vez, é o estruturalismo literário que serve de instrumento teórico para a compreensão da obra queirosiana. Desta vez, a corrente estrutural vem representada por meio da narratologia. A narratologia surgiu graças ao empenho dos teóricos estruturalistas (Greimas, Genette, Barthes e Todorov) em divulgar o conceito que todas as narrativas possuem estruturas comuns, alicerce básico para a fundamentação de qualquer teoria da narrativa.

Todo teórico integrado à narratologia busca descrever o funcionamento da narrativa, demonstrando seus mecanismos, ou seja, há o desejo de se evidenciar uma gramática dos textos narrativos. O crítico munido dos conceitos vindos da narratologia observa o que as narrativas têm em comum e aquilo que as diferencia enquanto narrativas. Com efeito, a principal ferramenta da narratologia é a descrição do sistema narrativo, tendo por objetivo estabelecer as regras que governam a produção e a compreensão dos textos narrativos. Seguindo a corrente estrutural, a narratologia tende a enxergar o texto narrativo como um meio, repleto de regras, no qual o homem consegue criar seu universo.

Pode-se concluir que Margarida Vieira Mendes, enquanto adepta da narratologia, preocupa-se com a forma de apresentação da narrativa.

OBRA(S) DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *Os Maias*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Régio, José – "Sobre a Composição nos Romances de Eça de Queirós"; Rosa, Alberto Machado da – *Eça, Discípulo de Machado?*; Assis, Machado de; Forster, E. M.; Todorov, Tzetan; Gennete, Gérard; Benveniste, Émile; Tomachevski, Boris; Ricardou, Jean.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Professora da Faculdade de Letras de Lisboa. Especialista na obra de Padre Vieira. Considerada uma das mais competentes leitoras do grande autor seiscentista.

TÍTULO: **Revista *Colóquio/Letras* (nº 1/1971-nº169/2004) e a crítica literária: Eça de Queirós/seção "Ensaio"**

NÚMERO: 31 **ANO:** 1976 **MÊS:** Maio **FICHA: 05**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: *A Relíquia* e o *Lazarillo de Tormes*: uma análise estrutural

AUTOR: Manuel da Costa Fontes

PÁGINAS: 30-40 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) autobiografia; 2) *A Relíquia*; 3) sátira; 4) romance picaresco; 5) *A Relíquia*.

CORRENTE CRÍTICA: ESTRUTURALISMO. Partindo do pressuposto de que a obra *A Relíquia* é classificada como o primeiro romance picaresco português, Manuel da Costa Fontes estabelece várias aproximações entre aspectos da estrutura básica do *Lazarillo* (referência modelar de novela picaresca) com *A Relíquia*, de Eça de Queirós.

Para o Ph.D. em Línguas e Literaturas Hispânicas, o que se destaca no *Lazarilho de Tormes*, ou seja, o que o torna picaresco, é o fato de o narrador estar esclarecendo um "caso", através de uma seqüência de episódios de sua vida, a uma determinada pessoa "vuestra merced", que se define como o leitor virtual. Isso proporciona à obra uma estrutura orgânica, uma vez que tudo no texto objetiva justificar o "caso". O crítico literário conjetura também a existência de um "caso" na obra *A Relíquia*, com a finalidade de demonstrar que o romance queirosiano possui uma estrutura orgânica à maneira do *Lazarilho*. Fontes entende que Teodorico Raposo escreve sua autobiografia para desmentir a acusação de Topsius, seu companheiro de viagem, pois este o acusara de levar restos de seus antepassados durante o passeio por Jerusalém, mas na verdade o conteúdo que Teodorico carregava era uma camisa de dormir de Mary, sua amante inglesa, e a relíquia.

Em relação ao leitor expresso na narrativa, no caso do *Lazarilho*, este se mantém anônimo; já na *Relíquia*, Fontes encontra a possibilidade de três leitores: Crispim, Topsius e o povo português. Além disso, acredita que o domínio da tia Patrocínio e o afeminado Crispim podem ser considerados "amos" para Teodorico e que a genealogia do protagonista, assim como a de Lázaro, é pouco nobre. Fontes se concentra no exame

do prólogo, do capítulo I e do último capítulo presentes na *Relíquia*, desenvolve sua análise por meio de analogias do romance queirosiano com a história do *Lazarilho de Tormes*.

Como se pode perceber, as colocações de Manuel da Costa Fontes levam a procurar na *Relíquia* projeções do enredo do *Lazarilho de Tormes*.

O artigo de Manuel da Costa Fontes - "*A Relíquia* e o *Lazarillo de Tormes*: uma análise estrutural" – trata-se de uma análise comparatista entre as literaturas portuguesa e espanhola no âmbito estrutural.

OBRA(S) DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *A Relíquia*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: *Lazarilho de Tormes*; Dias, Eduardo Mayone; Reis, Carlos – *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*; Rosa, Alberto Machado da – *Eça, Discípulo de Machado?*; Bello, José Maria – *Retrato de Eça de Queirós*; Sena, Jorge de; Guerra da Cal, Ernesto – *A Relíquia – romance picaresco e cervantesco*; Quevedo, Francisco de – *El buscón*; Alemán, Mateo – *Guzmán de Alfarache*; Rico, Francisco – *La novela picaresca y el punto de vista*; Guillén, Claudio – *Lazarillo de Tormes e El Abencerrage, anónimo* (introd. e notas); Woodward, L. J.; Deyermond, A. D.; *El abencerrage*.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Ph.D. em Línguas e Literaturas Hispânicas, UCLA, 1975. Pesquisa os seguintes assuntos: literatura espanhola medieval, A Idade de Ouro da Literatura Espanhola, a balada nas literaturas luso-brasileira e hispânica, relações entre o folclore e a literatura.

NÚMERO: 31 **ANO:** 1976 **MÊS:** Maio **FICHA: 06**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Os falsos códigos edénicos de *A Cidade e as Serras*

AUTOR: Alexandre Pinheiro Torres

PÁGINAS: 14-29 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) código edênico; 2) cidades vs. campo; 3) socialismo utópico; 4) parábola social; 5) cidade e decadência.

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA SOCIOLÓGICA. Alexandre Pinheiro Torres explora nesse estudo a imagem da cidade e da serra. De acordo com o romancista, poeta, cronista, historiador e crítico literário, o livro que conta a história da personagem Jacinto pode ser definido como uma parábola social, pois trata de temas como a degradação da cidade.

De acordo com o articulista, as imagens tanto da cidade quanto das serras se encontram distorcidas, pelo fato de ambas serem vistas como códigos edênicos, ou seja, paraísos. A atitude da personagem Jacinto, primeiramente, em relação à cidade e, no final, diante do campo, é de êxtase. Mas como se comprova no desenvolvimento do enredo, a cidade dominada pelo conhecimento, pelos objetos culturais não passava de um paraíso artificial. Em consonância, a realidade do campo também apresenta inconvenientes e pobreza. Assim, os dois espaços (cidade e campo) são definidos como falsos códigos edênicos. Alexandre Pinheiro Torres ainda aponta traços do socialismo utópico de Eça na obra.

Alexandre Pinheiro Torres parte do princípio de que a descrição dos espaços em que ocorre a ação é um dado essencial para a compreensão global da história narrada. Por isso, escolhe a descrição da cidade e da serra como veículo para fundamentar suas idéias acerca do romance queirosiano. Tendo o estudo da descrição do espaço como pano de fundo, o articulista consegue deduzir alguns aspectos da narrativa de Eça e da postura do autor português frente à sociedade. Para isso, vale-se do conceito filosófico de "código edênico" e de alguns modelos de compreensão (Psicologia, Sociologia, Filosofia, Estruturalismo). O articulista ao sublinhar as características negativas

presentes no espaço do campo afasta-se da linha da crítica conservadora que conceitua a *Cidade e as Serras* como reflexo da dicotomia cidade-campo, em que o campo é visto como um lugar perfeito.

OBRA(S) DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *A Cidade e as Serras*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Carvalho, Joaquim de – *Estudos sobre a cultura portuguesa no século XIX*; Santos, Fernando Piteira; Ribeiro, Aquilino; Quental, Antero de; Herculano, Alexandre – *O Pároco de Aldeia*; Queirós, Eça de – *Os Maias*; Pinto, Fernão Mendes – *Peregrinação*; Sá-Carneiro, Mário de – *A confissão de Lúcio*; Owen, Robert; Swift, Jonathan – *Gulliver's Travels*; Giles, Peter; Cervantes, Miguel de – *Dom Quixote*; Huysmans, Joris-Karl – *À rebours*; Kafka, Franz; Juvenal; Dickens, Charles; More, Thomas –*Utopia*; Platão – *A República*; Orwell, George; "Gênesis".

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Licenciado em Letras pela Universidade de Coimbra. Poeta, ensaísta, crítico, romancista, professor, interventor. Foi Professor do Ensino Secundário em Portugal; em 1965, foi convidado como docente pela Universidade de Cardiff, da qual viria a tornar-se catedrático de Literatura Portuguesa e Brasileira. Em 1970, fundou a primeira cadeira de Literatura Portuguesa em universidades inglesas. Estreou em 1950 com o livro de poemas *Novo Génesis*. Romancista, poeta, cronista, historiador da literatura e crítico literário tem uma vasta produção espalhada por jornais e revistas, nomeadamente *Vértice*, *Seara Nova*, *Colóquio/Letras*. Foram-lhe atribuídos os seguintes prêmios da Associação Portuguesa de Escritores: Prêmio de Ensaio Jorge de Sena (1979), Prêmio de Ensaio Ruy Belo (1983) e Prêmio da Poesia (1983), pelo volume de poemas *A Flor Evaporada*

NÚMERO: 40 **ANO:** 1977 **MÊS:** Maio **FICHA: 07**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Uma leitura política de *O Primo Basílio*

AUTOR: Johan Jarnaes

PÁGINAS: 28-40 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) economia oitocentista; 2) liberalismo; 3) Inglaterra; 4) Positivismo; 5) romantismo.

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA SOCIOLÓGICA. Nesse estudo, o pesquisador estabelece uma analogia entre a configuração do enredo de *O Primo Basílio*, em especial o papel das personagens e a situação política encontrada no Portugal oitocentista, principalmente no que se refere à desigualdade social. Para tratar do texto ficcional, Johan Jarnaes se vale de um nome que possui autoridade no campo da história portuguesa: Oliveira Martins.

Johan Jarnaes tendo como base o pensamento de Oliveira Martins, aponta o Liberalismo como um fator determinante para a decadência portuguesa. Segundo o crítico, após um passado glorioso, de viver primeiro da Índia e depois do Brasil, repleto de mercadores, soldados e frotas ultramarinas, Portugal deveria transformar a estrutura interna de sua sociedade para adaptar-se ao novo cenário político e econômico. Percebe-se que as tradições caducas e as onerosas colônias não se enquadram na vida do trabalho e da indústria, no novo cenário social visto no final do século XIX.

De acordo com a leitura que Johan Jarnaes faz de *O Primo Basílio*, a decadência portuguesa tem como fatores determinantes: a preguiça, a sonolência e a frouxidão que dominavam os quadros domésticos burgueses da época. A soma dessas características resultaria no declínio da classe superior, uma ausência de moral simbolizada no romance pelo adultério de Luísa.

Observa-se um vasto interesse do articulista em se atribuir às personagens papéis sociais; a narrativa é vista, no fundo, como uma luta pelo controle das condições materiais. A adoção dessa postura frente à literatura se atrela à crítica marxista, que explica a obra literária a partir das condições econômicas e sociais. Johan Jarnaes

aproxima as personagens das mais diferentes classes sociais. Por exemplo, Paula representaria a classe popular que detesta a sociedade; sua frase mais importante é: "Só no povo há força e moral"; Julião possui um espírito revolucionário, crente na ciência positiva; visconde Reinaldo faria parte do grupo de burgueses e funcionários do Estado que vendiam Portugal à Inglaterra; D. Felicidade se caracteriza como uma fidalga, representante da alta classe, católica e egoísta; Conselheiro Acácio simbolizaria o constitucionalismo monárquico; Ernestinho Ledesma, integrante da literatura romântica, alienante; Juliana, representante da miséria do povo português; Leopoldina, encarna a visão de um Portugal moderno, livre de tradições românticas e preceitos religiosos; Jorge, produto do liberalismo, engenheiro de minas, que trabalha para o capital estrangeiro; Luísa, a "burguesinha da Baixa", romântica e ociosa; e Sebastião, o único que mostra solidariedade para com o povo, essa personagem lembra o Portugal antigo e rural.

Além do Liberalismo, a educação e a religião são assinaladas por Johan Jarnaes como responsáveis pela malograda situação da sociedade portuguesa, exemplo disso é a educação desprovida de valores morais recebida pela protagonista, Luísa.

Nota-se no texto de Johan Jarnaes uma clara filiação à corrente sociológica, aquela que procura ver o fenômeno da literatura como parte de um contexto maior, nesse caso a sociedade portuguesa de fins do século XIX. Além da influência marxista, que vê o mundo como uma luta de classes. Dessa forma, o romance O Primo Basílio é estudado como sendo um produto de uma sociedade.

OBRAS DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *O Primo Basílio.*

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Martins, Oliveira – *História de Portugal*; Medina, João – *Eça Político*; Queirós, Eça de – *Notas contemporâneas*; Queirós, Eça de – "Um Santo Moderno"; Afonso, A. Martins – *Curso de História da Civilização Portuguesa*; Sérgio. António – *Ensaios*; Campos, Álvaro de – "Ode Marítima"; Quental, Antero de; Verde, Cesário; Scott, Walter.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: [7]

[7] Não foram encontradas informações sobre o colaborador.

NÚMERO: 46 **ANO:** 1978 **MÊS:** Novembro **FICHA: 08**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: No centenário de *O Primo Basílio*: Luísa ou a triste condição (feminina) portuguesa

AUTOR: João Medina

PÁGINAS: 5-10 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) constitucionalismo; 2) literatura e sociologia; 3) burguesia portuguesa; 4) casamento burguês; 5) educação feminina.

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA SOCIOLÓGICA. João Medina concentra-se em analisar a personagem principal de *O Primo Basílio*, a esposa de Jorge, Luísa. O objetivo do historiador é refletir sobre a condição da burguesia portuguesa do final do século XIX por meio do estudo da personagem Luísa.

João Medina tem a preocupação em inserir no seu artigo o conceito de romance. Escolhe a definição de romance vista na *Estética* de Hegel: "Moderna epopéia burguesa feita para exprimir o conflito da poesia do coração e a prosa das relações sociais". O articulista, ao longo, de seu texto tentará mostrar como a "poesia" dos sentimentos e das idéias se comporta no mundo real das relações sociais, em uma sociedade burguesa divida em classes. O fato de ter como paradigma de análise a personagem Luísa, não significa que se trate de uma análise totalmente baseada no caráter imanente, pois João Medina vislumbra uma analogia entre a cruel condição feminina portuguesa, com a triste pobreza moral e social da burguesia e, por conseqüência, do próprio país, que seria formado por uma coletividade sem ideal e vitalidade.

Na opinião de João Medina, Eça utiliza um processo de desmistificação social e psicológica para retratar a burguesia portuguesa, tal método está atrelado à descoberta pelos escritores oitocentistas da sociologia como nova técnica de investigação. Em sua análise sociológica de *O Primo Basílio*, entende o enredo como uma luta pelo controle das condições materiais. Seguindo a linha marxista, João Medina se prende aos aspectos sociológicos, tentando explicar o romance queirosiano como um produto de uma sociedade.

OBRAS DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *O Primo Basílio.*

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Queirós, Eça de – *Uma Campanha Alegre*; Queirós, Eça de – *As Farpas*; Ortigão, Ramalho – *As Farpas*; Queirós, Eça de – *Notas Contemporâneas*; Garrett, Almeida – *Parnaso Lusitano ou Poesia Selectas dos Autores Portugueses Antigos e Modernos* (planea.); Braga, Teófilo; Chagas, Pinheiro; Medina, João; Vidal, Eduardo Augusto; Castilho, António Feliciano de; Biester, Ernesto; Bocage; *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*; Dumas, Filho, Alexandre; Bastiat, Claude; Figuier, Louis – *O Homem Primitivo*; Figuier, Louis, *As Maravilhas da Ciência*; Goethe – *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*; Balzac; Flaubert, Gustave – *Madame Bovary*; Hegel, Friedrich; Scott, Walter; Musset, Alfred de; Novalis – *Heinrich von Ofterdingen*; *Enciclopédia Roret*.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Historiador, ensaísta, ficcionista e professor universitário. Lecionou na Universidade de Aix-en-Provence e na Universidade Nova de Lisboa, entre outras, foi Diretor Geral do Ministério da Comunicação Social e é Professor Catedrático da Faculdade de Letras de Lisboa. É colaborador da imprensa periódica, da qual se podem destacar as revistas *Seara Nova*, *Vértice*, *Colóquio Letras* ou os jornais *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias* e *JL*. Dirigiu a edição da *História Contemporânea de Portugal* (1986-89) e é estudioso da segunda metade do século XIX e início do XX com relevo para a Geração de 70.

NÚMERO: 63 **ANO:** 1981 **MÊS:** Setembro **FICHA: 09**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: *A Tragédia da Rua das Flores*

AUTOR: Margarida Vieira Mendes

PÁGINAS: 11-24 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) pontuação; 2) escrita queirosiana; 3) amor; 4) questão nacional; 5) mulher.

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA GENÉTICA. Uma obra ainda pouco valorizada pela crítica, *A Tragédia da Rua das Flores*, ganha posição de destaque no conjunto de textos queirosianos, segundo o olhar de Margarida Vieira Mendes. Partindo do confronto de manuscritos da obra, a Professora da Faculdade de Lisboa objetiva compreender o processo de escrita do texto em questão, seu comentário se concentra nas vozes presentes no romance e na personagem Genoveva.

A partir de um estudo genético, isto é que busca entender o processo de construção do texto, a Professora da Faculdade de Letras de Lisboa alarga sua análise para refletir sobre os momentos em que a realidade social e familiar se faz presentes na obra queirosiana. Segundo a articulista, na *Tragédia*, existem apontamentos do passado e do presente de Eça de Queirós. Assim, sob uma perspectiva psicanalítica, observa traços biográficos de Eça na construção da personagem Genoveva. Já ao penetrar no âmbito da crítica sociológica, assinala a tentativa de reprodução de fatos sociais no texto ficcional.

Como se percebe, Margarida Vieira Mendes em seu artigo mescla ferramentas de análise provenientes de diversas correntes críticas – crítica genética, crítica sociológica, crítica psicanalítica, crítica temática, crítica estrutural – para empreender seu estudo. Em decorrência disso, a colaboradora da *Colóquio* demonstra um amplo conhecimento dos modelos de compreensão utilizados para comentar sobre o fenômeno literário, o que lhe permite realizar uma análise dos múltiplos aspectos da Tragédia da Rua das Flores.

OBRAS DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *A Tragédia da Rua das Flores*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Verde, Cesário; Ortigão, Ramalho; Botelho, Abel; Penha, João; Assis, Machado de; Camões, Luís de; Martins, Oliveira; Braga, Teófilo; Simões, Gaspar; Oliveira, Lopes de; Lobato, Gervásio; Queirós, Eça de – *O Primo Basílio*; Queirós, Eça de – *A Capital*; Queirós, Eça de – *Os Maias*; Queirós, Eça de – *O Conde de Abranhos*; Queirós, Eça de – *A Relíquia*; Queirós, Eça de - *A Batalha do Caia*; Queirós, Eça de – *O Crime do Padre Amaro*; Lourenço, Eduardo – *Pessoa Revisitado*; Arnoso, conde de – *Azulejos*; Queirós, Eça de – *Azulejos,* do *Conde de Arnoso* (pref.); Queirós, Eça de – *Novas Cartas Inéditas de Eça de Queirós*; Queirós, Eça de – *Correspondência*; Balzac; Flaubert, Gustave; Lamartine; Dumas Filho, Alexandre – *A Dama das Camélias*.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Professora da Faculdade de Letras de Lisboa. Especialista na obra de Padre Vieira. Considerada uma das mais competentes leitoras do grande autor seiscentista.

TÍTULO: **Revista *Colóquio/Letras* (nº 1/1971-nº169/2004) e a crítica literária: Eça de Queirós/seção "Ensaio"**

NÚMERO: 69 **ANO:** 1982 **MÊS:** Setembro **FICHA: 10**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: *Os Maias*: imitação ou recriação de Flaubert?

AUTOR: Roger Bismut

PÁGINAS: 20-28 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) literatura comparada; 2) Flaubert; 3) tema; 4) *L'Éducation sentimentale*; 5) influência.

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA TEMÁTICA. É de conhecimento comum que Literatura Comparada tem atualmente um grande espaço nos estudos literários, cada vez mais, o ponto de vista comparatista se faz presente nas pesquisas acadêmicas. O artigo escrito por Roger Bismut estabelece o confronto entre as obras de Eça e Flaubert, por meio dos seguintes aspectos: tema, ação, herói e ideologia. O objetivo do articulista da *Colóquio* é refletir sobre a influência de Flaubert no romance português, *Os Maias*.

O tema, nesse caso, define-se em consonância com o conceito do estudioso Daniel Bergez (1997), para quem o tema é capaz de fornecer um elemento comum de significação ou de inspiração que possibilita a comparação, a partir de um mesmo ponto, de obras e autores distintos. Tendo em vista essa noção de tema integrada na crítica temática, Roger Bismut busca entender a influência de Flaubert no romance queirosiano.

Um dado interessante encontrado no artigo de Roger Bismut é a discussão de assuntos referentes à teoria literária, como por exemplo, a questão do plágio, da intertextualidade e da paródia. Contudo, parece evidente o interesse do articulista em sublinhar a característica original depreendida do texto queirosiano, o desejo, por parte de Eça, em apropriar-se das novidades literária para a composição de suas obras é aceito como algo positivo.

OBRA(S) DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *Os Maias.*

TÍTULO: **Revista *Colóquio/Letras* (nº 1/1971-nº169/2004) e a crítica literária: Eça de Queirós/seção "Ensaio"**

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Flaubert, Gustave – *L´Éducation sentimentale*; Martins, Pierre; Girodon, Jean; Sire, Dominique; Zola, Émile; Flaubert, Gustave – *Madame Bovary*; Baudelaire, Charles – *Les Fleurs du mal*.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: [8]

[8] Não encontramos informações sobre o colaborador.

NÚMERO: 72 **ANO:** 1983 **MÊS:** Março **FICHA: 11**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: *Os Lusíadas* e *Os Maias*: um binómio português?

AUTOR: Alberto de Lacerda

PÁGINAS: 29-40 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) poema épico; 2) *durée*; 3) herói; 4)identidade; 5) Portugal.

CORRENTE CRÍTICA: ESTRUTURALISMO. Alberto de Lacerda busca apontar a aproximação das obras portuguesas: *Os Maias* e *Os Lusíadas*. O motivo para a afinidade de tais obras, segundo Alberto de Lacerda, seria a tentativa de ambos os textos mostrar o que é ser português, a verdadeira identidade desse povo. Para isso, vale-se dos instrumentos de análise fornecidos pela crítica estruturalista, especificamente aqueles vistos na narratologia desenvolvida por Gérard Genette.

O maior expositor da narratologia, sem dúvidas foi Genette, cujo livro mais conhecido é *Discurso da narrativa* (1972). O crítico francês divide a narrativa em três níveis: a fábula, a ordem cronológica dos eventos; o discurso, os eventos e as ações como são apresentados no texto e a narração, definido como o próprio ato de narrar.

Alberto Lacerda, de acordo com as idéias do estruturalismo empreendidas na narratologia de Genette, não se descuida do sentido literário ao realizar sua análise das obras, *Os Maias* e *Os Lusíadas*. Pelo contrário, parte do estudo da categoria temporal, das personagens, do espaço e do enredo para chegar à conclusão de que em ambos textos literários refletem a idéia pessimista do que é ser português, sentido global das obras, segundo ele.

OBRA(S) DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *Os Maias.*

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Dinis, Júlio; Magalhães, Luís de; Queirós, Eça de – *Cartas de Fradique Mendes*; Vicente Gil - *Triunfo do Inverno*; Simões, João Gaspar – *Vida e Obra de Eça de Queirós*; Sérgio, António – *Ensaios*; Medina, João – *Eça de Queiroz e o Seu Tempo*; Ramos, Emanuel Paulo - *Os Lusíadas* (ed.); Coleman,

Alexander – *Eça de Queirós and European Realism*; Helvécio, Jean-Claude-Adrien; volney; Baudelaire, Charles; Beckford, William; Mallarmé, Stéphane; Gautier, Théophile; Homero.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Natural de Moçambique, onde viveu até dezoito anos, Carlos Alberto Portugal Correia de Lacerda estabeleceu-se em Portugal em 1946, a fim de concluir estudos secundários. Em 1951, mudou-se para Londres, onde trabalhou na BBC e divulgou poetas portugueses como Luís de Camões, Fernando Pessoa e Jorge de Sena. Poeta, jornalista, professor, leciona na Universidade de Austin (Texas), fazendo uma breve passagem pela Universidade de Columbia, de Nova Yorque, até se fixar (1972) como professor de poética, na Universidade de Boston. Sua estréia como poeta em Portugal ocorre com a publicação de poemas na revista *Portucale*. Foi um dos responsáveis pela criação da revista de poesia *Távola Redonda*, juntamente com Ruy Cinatti, António Manuel Couto Viana e David Mourão-Ferreira. A sua obra publicada está agrupada em dois volumes, «Oferenda I e II», e dois livros posteriores, «Átrio» e «Horizonte», todos eles editados pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

TÍTULO: **Revista *Colóquio/Letras* (nº 1/1971-nº169/2004) e a crítica literária: Eça de Queirós/seção "Ensaio"**

NÚMERO: 73 **ANO:** 1983 **MÊS:** Maio **FICHA: 12**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Desmi(s)tificação do "Grande Homem" n' *O Conde d'Abranhos*

AUTOR: Annabela Rita

PÁGINAS: 13-20 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) ponto de vista; 2) estratégia discursiva; 3) leitor; 4)lúdico; 5) personagem.

CORRENTE CRÍTICA: ESTRUTURALISMO. Annabela Rita tem em mente com seu artigo responder algumas questões relacionadas à teoria da comunicação: *de quem se fala*, *como se fala* e *quem fala*, que de acordo com sua tese, comprovariam a vontade do narrador em desmistificar a personagem Z. Zagalo, provocando assim o tom lúdico no texto.

Confirmando a afirmação de que outras disciplinas fornecem auxílio para que a crítica literária do século XX interprete o fenômeno literário, percebe-se no artigo de Annabela Rita a busca por modelos de análise vindo da teoria da comunicação e da lingüística. Dessa forma, com ajuda dessas disciplinas e atendo-se principalmente em explicar as estratégias discursivas empreendidas pelo narrador, a Professora da Universidade de Lisboa deseja entender como se dá o efeito lúdico de *O Conde d'Abranhos* frente ao leitor.

OBRA(S) DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *O Conde d'Abranhos*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Booth, Wayne C.; Kayser, Wolfgang; Lintvelt, Jaap; Chardron, E.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Annabela Rita (1958-). Doutorada em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea pela Universidade de Lisboa. Professora da Universidade de Lisboa. Diretora do Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa, pesquisadora do Centro de Literatura e

Cultura Portuguesa e Brasileira (Universidade Católica Portuguesa) da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, coordenadora de projeto do Centro de Estudos de Culturas Lusófonas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, membro da Direção da Associação Portuguesa de Tradutores, do P.E.N.

TÍTULO: **Revista *Colóquio/Letras* (nº 1/1971-nº169/2004) e a crítica literária: Eça de Queirós/seção "Ensaio"**

NÚMERO: 75 **ANO:** 1983 **MÊS:** Setembro **FICHA: 13**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: A influência de Leconte de Lisle no satanismo de Eça de Queirós

AUTOR: Manuel dos Santos Alves

PÁGINAS:18-27 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) poesia parnasiana; 2) literatura francesa; 3) paralelismo estrutural; 4) Satã; 5) Fradique Mendes.

CORRENTE CRÍTICA: ESTRUTURALISMO. Manuel dos Santos Alves busca comprovar a influência do autor francês Leconte de Lisle na obra do personagem queirosiano, Fradique Mendes. Realiza uma análise comparativa entre dois poemas dos respectivos autores:"La chute des étoiles", de Leconte de Lisle e o poema "Serenata de Satã às Estrelas", do autor imaginário criado por Eça, Fradique Mendes. Tem a preocupação em ressaltar o paralelismo estrutural, as associações metafóricas e, acima de tudo, traçar o retrato físico e moral da figura de Satã. O intuito do estudo comparativo intitulado "A influência de Leconte de Lisle no satanismo de Eça de Queirós" é estabelecer a influência exercida pelo autor francês em Fradique, tanto na parte temática quanto na ligada à expressão recebem comentários.

Verso a verso são assinaladas semelhanças, paralelismos estruturais, associações metafóricas entre os poemas. Entretanto, o que recebe mais destaque é o retrato físico e moral da figura de Satã em ambas as obras. A figura de Satã tão presente na obra de Lisle, aparece trinta e cinco vezes na obra de Fradique, o que segundo Manuel dos Santos Alves confirma a posição de Lisle como mestre de Fradique. O Professor Associado da Universidade do Minho aponta a influência francesa na obra de Fradique Mendes, mas a originalidade de Eça é entendida como algo que acompanha toda a elaboração dos textos de Fradique. Trata-se, sem dúvida, de uma análise imanente, que se cerca do texto para alcançar suas conclusões, aliada ao estudo das influências, que tem como propósito mostrar que Eça estava atento as idéias que circulavam no âmbito literário.

TÍTULO: **Revista *Colóquio/Letras* (nº 1/1971-nº169/2004) e a crítica literária: Eça de Queirós/seção "Ensaio"**

OBRA(S) DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *A Correspondência de Fradique de Mendes*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Penha, João; Quental, Antero de; Queirós, Eça de — A *Correspondência de Fradique de Mendes* · Simões, João Gaspar — *Vida e Obra de Eça de Queirós*; Rosa, Alberto Machado da — *Eça de Queirós. Prosas Esquecidas IV*. Polémica; Queirós, Eça de — *Notas Contemporâneas* · Mendes, Carlos Fradique — Velhinhas · Mendes, Carlos Fradique — «Serenata de Satã às Estrelas»; Mendes, Carlos Fradique — «Mefistófeles J. Petit»; Mendes, Carlos Fradique — «O Milhafre»; Mendes, Carlos Fradique — «O Senhor Diabo»; Mendes, Carlos Fradique — *Prosas Bárbaras*; Mendes, Carlos Fradique — *Lapidárias*; Poe, Edgar Allan; Nerval, Gérard de; Hoffmann, Ernst; Lisle, Leconte de — *Poèmes tragiques, Derniers poèmes*; Lisle, Leconte de — *Oeuvres diverses*; Lisle, Leconte de — Poèmes antiques; Pich, Edgar — Poèmes tragiques, Derniers poèmes (ed. crít.); Pich, Edgar — Oeuvres diverses (ed. crít.); Pich, Edgar — Poèmes antiques (ed. crít.); Pich, Edgar — Leconte de Lisle et sa Création; Baudelaire, Charles — As Flores do Mal; Baudelaire, Charles — «Petites vieilles»; Lisle, Leconte de — «La Passion»; Lisle, Leconte de — «La Chute des étoiles»; Lisle, Leconte de — «La Tristesse du diable»; Lisle, Leconte de — «Les Paraboles de Dom Guy»; Lisle, Leconte de — «Le Corbeau» · Lisle, Leconte de — Poèmes barbares; Lisle, Leconte de — Poésies barbares; Gênesis.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Nasceu em Torre de D. Chama, concelho de Mirandela, Portugal. Professor associado da Universidade do Minho, onde leciona as disciplinas de Literatura Comparada e Estudos Camonianos/Estudos Pessoanos. Licenciado em Filologia Clássica pela Universidade de Coimbra, com a tese *As Fenícias de Eurípides:* Introdução, Tradução e Notas, publicada pelo Instituto de Alta Cultura e pelo Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, em 1975. Doutorado em Literatura Portuguesa com a tese *Eça de Queirós sob o Signo de Mnemósine*: Intertexto, Interdiscurso, Dialogismo (De Tróia ao Lácio), apresentada à Universidade do Minho em 1992.

NÚMERO: 80 **ANO:** 1984 **MÊS:** Julho **FICHA: 14**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Nas origens de Eça de Queirós *O Réu Tadeu*

AUTOR: Joel Serrão

PÁGINAS: 56-66 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) folhetim; 2) romance; 3) O réu Tadeu; 4) mulher; 5) símbolo.

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA TEMÁTICA. Joel Serrão atribui grande importância a dois folhetins enquadrados sob o título de "O Réu Tadeu". O articulista propõe-se a realizar um estudo sobre tais textos queirosianos por meio da crítica temática. O historiador esboça assim uma análise temática acerca da novela inacabada *O Réu Tadeu*, tentando mostrar que atitudes temáticas vistas na novela, se repetirão ao longo da carreira de Eça de Queirós. Joel Serrão acredita ser possível traçar uma espécie de esquema queirosiano novelístico tendo como base "O Réu Tadeu". De acordo como o pesquisador, a perversidade feminina, adultério, o incesto e o satanismo são os temas que se encontram germinalmente em "O Réu Tadeu" e que surgirão em obras posteriores de forma mais elaborada.

Através de trechos do texto "O Réu Tadeu", comparações da obra com crônicas das *Farpas* e menções de romances queirosianos, Joel Serrão busca comprovar que em "O Réu Tadeu" estão às raízes do esquema de Eça de Queirós produzir literatura.

Um dos aspectos positivos da análise é a perspectiva de desenvolvimento, de mutação que o articulista vislumbra na produção literária de Eça. Com isso conclui que a obra queirosiana não pode ser vista como algo estanque rigidamente divido, pelo contrário, sublinha a presença da característica de continuidade no estilo de Eça.

OBRAS DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: "O Réu Tadeu".

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Queirós, Eça de — «O Pobre Sábio»; Queirós, Eça de — «Omphalia Benoiton»; Queirós, Eça de — O Crime da Estrada de

Sintra; Queirós, Eça de — O Crime do Padre Amaro; Queirós, Eça de — História de Um Lindo Corpo (novela hoje desaparecida); Queirós, Eça de — «Singularidades duma Rapariga Loira»; Queirós, Eça de — O Primo Basílio; Queirós, Eça de — A Tragédia da Rua das Flores; Quental, Antero de — Odes Modernas; Oliveira, A. Lopes de; Rosa, Alberto Machado da — Eça de Queirós. Prosas Esquecidas; Guerra da Cal, Ernesto — Bibliografia queirosiana; Reis, Jaime Batalha — Prosas Bárbaras, de Eça de Queirós (introd.) ; Queirós, Eça de — Prosas Bárbaras; Mendes, Carlos Fradique — «Serenata de Satã às Estrelas»; Defesa da Carta Encíclica de Sua Santidade Pio IX contra a Chamada Opinião Liberal; Bachelard, Gaston; Nietzsche, Friedrich; Renan, Ernest; Goethe.

(há um outro significado, uma outra história, que deve ser desvendada pelo crítico).

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Joel Serrão (1919-). Licenciou-se em Ciências Histórico-Filosóficas pela Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa. Historiador e ensaísta de vasta e multifacetada bibliografia.

NÚMERO: 83 **ANO:** 1985 **MÊS:** Janeiro **FICHA: 15**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: "José Matias" de Eça de Queirós: tentativas de descrição estrutural

AUTOR: Juan Paredes Nuñez

PÁGINAS: 34-45 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) narrador; 2) personagem; 3) perspectiva; 4) técnica narrativa; 5) modernidade.

CORRENTE CRÍTICA: ESTRUTURALISMO. O Professor da Universidade de Granada recorrendo aos conceitos da análise estrutural da narrativa tem como objetivo ressaltar a modernidade vista no conto queirosiano "José Matias". Os elementos que recebem maior atenção são: o narrador, o ponto de vista e a técnica narrativa. Mas, o espaço, o tempo, o estilo, o motivo também são discutidos. Até mesmo os aspectos que contribuem para a qualidade poética do texto são comentados pelo articulista.

Realizando uma análise que busca não a interpretação, mas o entendimento sobre os mecanismos que compõem o texto literário, Juan Parede Nuñez extrapola a explicação do funcionamento dos recursos formais, chegando a tratar do sentido poético e moderno visto em "José Matias". Ressalta a modernidade do conto "José Matias", através do estudo da técnica narrativa empregada no texto.

OBRA(S) DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: "José Matias".

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Coelho, Jacinto do Prado — «Sobre o 'José Matias' de Eça de Queirós»; Coelho, Jacinto do Prado — *A Letra e o Leitor*; Queirós, Eça de — «Singularidades duma Rapariga Loura»; Queirós, Eça de — "Um Poeta Lírico"; Queirós, Eça de — *Contos*; Queirós, Eça de — *Os Maias*; Lepecki, Maria Lúcia — «Sobre 'José Matias'»; Lepecki, Maria Lúcia — *Eça na Ambiguidade*; Sacramento, Mário — *Eça de Queirós*: uma estética da ironia; Saraiva, António José e Lopes, Óscar — *História da Literatura Portuguesa*; Guerra da Cal, Ernesto — *Lengua y estilo de Eça de Queiroz*; Paredes Núñez, Juan — *Homenage a Camoens*; Coleman,

Alexander — *Eça de Queirós and European Realism*; Paredes Núñez, Juan — «Aproximación a la estructura de los cuentos de Eça de Queirós»; Paredes Núñez, Juan — *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*; Spinoza, Baruch; Mallebranche, Nicolas; Hegel, Friedrich; Fichte, Johann; Platão; Masoch, Saacher; Mill, John Stuart; Stendhal — O Vermelho e o Negro; Flaubert, Gustave — Madame Bovary; Cervantes, Miguel de — Dom Quixote; Lalande, V. — Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie; Girard, René — Deceit, Desire and the Novel; Lukács, Gyorgy — *Teoria do Romance*; Girard, René — Mensonge Romantique et verité novelesque.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Juan Paredes Nuñez. Professor da Universidade de Granada. Atua na área de Filologia Românica.

NÚMERO: 86 **ANO:** 1985 **MÊS:** Julho **FICHA: 16**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca. *O Mistério da Estrada de Sintra* - I

AUTOR: Ofélia Paiva Monteiro

PÁGINAS: 15-23 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) romance policial; 2) Edgar Alan Poe; 3) Émile Gaboriau; 4) paródia; 5) intertextualidade.

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA TEMÁTICA. Ofélia Paiva Monteiro publica na Revista *Colóquio/Letras* um trabalho detalhado sobre *O Mistério da Estrada de Sintra*. A Professora catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra sentindo a lacuna existente de estudos críticos que privilegiassem a análise desse romance decide compor uma série de artigos que contemplem a tessitura do *Mistério da Estrada de Sintra*. Esses artigos se intitulam: *Um jogo humorístico com a verossimilhança romanesca* e totalizam três partes. O objetivo da articulista se define em analisar *O Mistério da Estrada de Sintra* pelo componente humorístico, que surge devido ao modo como foi elaborado. Em outras palavras, a pesquisadora das Literaturas Portuguesa e Francesa busca compreender a relação entre ficção e realidade junto ao público leitor, discutindo o fato do romance ter sido publicado como um relato de fatos reais, quando, no entanto não passava de uma narrativa repleta de ingredientes rocambolescos.

O primeiro artigo da série sai no volume 85 de julho 1986 da *Colóquio*, aqui recebem atenção a forma da obra, que se classifica, de acordo com a articulista, como romance-noticiário e toda a estratégia montada para dar credibilidade ao texto. Segundo Ofélia Paiva Monteiro, a forma romance-noticiário não é original, pois há uma relação de *O Mistério da Estrada de Sintra* com a produção de Edgar Alan Poe. A Professora catedrática acredita que Eça e Ramalho possam ter retirado a idéia de brincar com a verossimilhança romanesca utilizando para isso a credibilidade de um jornal, de algum conto de Poe, através das traduções de Baudelaire. Contos do escritor americano são

elencados, por Ofélia Paiva Monteiro, para demonstrar a relação vista entre as obras. O fato de *O Mistério da Estrada de Sintra* receber o título de primeiro romance policial português assinala o grande estímulo que Poe pode ter exercido sobre Eça e Ramalho no momento de escrita do *Mistério*.

Além do romance policial, outro modelo ficcional se insere na constituição da obra de Eça e Ramalho, trata-se do romance melodramático. Ofélia Paiva atribui aos longos romances de Émile Gaboriau a inspiração para o tom melodramático impresso no *Mistério*. Assim como nos romances do autor francês, em *O Mistério* nota-se a conjunção de elementos detetivescos somados a elementos patéticos vindos do romance folhetim.

Podo-se incluir esse primeiro artigo de Ofélia Paiva Monteiro sobre *O Mistério da Estrada de Sintra* nos moldes da crítica temática. Pensando mais uma vez na definição de tema de Daniel Bergez (1997), que vê o tema como um elemento comum de significação ou de inspiração. Além disso, trata-se de um estudo comparatista, uma vez que integra as literaturas portuguesa, francesa e americana.

OBRA(S) DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *O Mistério da Estrada de Sintra*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Coelho, Eduardo; Cunha, Alfredo da; Abreu, João Viegas; Reis, Jaime Batalha; Moura, Helena Cidade; Queirós, Eça de e Ortigão, Ramalho — *As Farpas*; Queirós, Eça de — *Uma Campanha Alegre*. Das Farpas; Queirós, Eça de — *Prosas Bárbaras*; Mendes, Carlos Fradique — «Guitarra de Satã»; Mendes, Carlos Fradique — Versos de Fradique Mendes; Silveira, Pedro de — *Versos de Fradique Mendes* (recolha, pref. e notas); Quental, Antero de — *Primaveras Românticas*; Guerra da Cal, Ernesto — *Bibliografía Queirociana* (org.); Ferrão, Julieta — «À margem de Dois Centenários. O Bluff Literário de 'O Mistério da Estrada de Sintra'»; Moreira, João Paulo — *A Retórica das Ficções de Edgar Allan Poe*; Terrail, Ponson du; Feuillet, Octave; Hugo, Victor · Balzac; Doyle, Arthur Conan; Poe, Edgar Allan — *Novas Histórias Extraordinárias*; Baudelaire, Charles — As Flores do Mal; Flaubert, Gustave — Salammbô; Poe, Edgar Allan — The Ballon Hoax; Poe, Edgar Allan — *Histoires Extraordinaires*; Baudelaire, Charles — *Histoires Extraordinaires* (trad.); Poe, Edgar Allan — *La Vérité dans le cas de M. Waldemar*; Baudelaire, Charles — *La Vérité dans le cas de M. Waldemar* (trad.); Poe, Edgar Allan — Une Descente

dans le Maelström; Baudelaire, Charles — Une Descente dans le Maelström (trad.); Poe, Edgar Allan — Manuscrit trouvé dans une bouteille; Baudelaire, Charles — Manuscrit trouvé dans une bouteille (trad.); Poe, Edgar Allan — Double assassinat dans la rue Morgue · Baudelaire, Charles — Double assassinat dans la rue Morgue (trad.); Poe, Edgar Allan — La Lettre volée; Baudelaire, Charles — La Lettre volée (trad.); Radcliffe, Ann — O Mistério de Udolfo; Shelley, Mary — Frankenstein; Vidocq, Eugène-François — Mémoires; Gaboriau, Émile — L'Affaire Lerouge; Gaboriau, Émile — Le Crime d'Orcival; Boileau, P. — Le Roman policier; Narcejac, Th. — Le Roman policier; Dupuy, Josée — Le Roman policier; Hoveyda, F. — Histoire du roman policier; Guilleragues, Gabriel Joseph — Lettres de la religieuse portugaise; Poe, Edgar Allan — Gazette des Tribunaux; Baudelaire, Charles — Gazette des Tribunaux (trad.); Poe, Edgar Allan — Le Mystère de Marie Roget; Baudelaire, Charles — Le Mystère de Marie Roget (trad.).

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Ofélia Paiva Monteiro. Professora catedrática (aposentada) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e membro do Centro de Literatura Portuguesa (da Fundação para a Ciência e a Tecnologia), anexo a esta instituição, onde coordena a linha de investigação consagrada a “Estudos Garrettianos”. O seu campo prioritário de pesquisa é a literatura portuguesa e francesa dos séculos XVIII-XIX (em particular, o Romantismo).

NÚMERO: 89 **ANO:** 1986 **MÊS:** Janeiro **FICHA: 17**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Um cantar de Rosalía de Castro num romance de Eça de Queirós

AUTOR: António Manuel Couto Viana

PÁGINAS: 21-26 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) Plágio; 2) Rosalía de Castro; 3) *Cantares gallegos*; 4) Poesia; 5) romance.

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA GENÉTICA. António Manuel Couto Viana aborda uma obra queirosiana pouco estudada pela crítica, *A Capital*. Seu objetivo é investigar a reprodução poética vista na obra *A Capital*, de Eça de Queirós. O articulista busca compreender a relação dos versos galegos de Rosalía de Castro com o romance queirosiano. Além de explicar o modo pelo qual o autor de *A Capital* teve contato com a poesia galega.

Para o escritor e poeta, a existência de versos de Rosalía de Castro, extraídos do "15º Cantar" do livro *Cantares Gallegos* na história sobre Artur Corvelo classifica-se como plágio. Entendendo a definição de plágio como algo positivo, António Manuel Couto Viana insere em seu texto o discurso do estudioso António Cabral, que faz uma defesa dos plágios na literatura. Parece que conceitos como pastiche e paródia, tão em voga na crítica literária contemporânea por estarem de acordo com o fenômeno da intertextualidade, ainda não fazem parte do repertório do pesquisador da *Colóquio*.

OBRA(S) DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *A Capital*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Ortigão, Ramalho; Queirós, Eça de — Obras de Eça de Queiroz; Alves, Dário Moreira de Castro — Era Lisboa e Chovia; Cabral, António — Eça de Queiroz; Duarte, Mário — Eça de Queiroz, Cônsul, ao Serviço da Pátria e da Humanidade; Verde, João — Ares da Raia; Bouza-Brey, Fermín — Cantares gallegos (org., pról. e notas); Hugo, Victor; Barbier, Jules; Vigny, Alfred de; Pi i Margall, Francesc; Castelar, Emilio; Rada y Delgado, Xoan de Dios de la —

Viage de S.S. M.M. y A.A. por Castilla, León, Asturias e Galicia; Ballesteros Beretta, Antonio — Historia de España; Salmerón Alonso, Nicolás; Castelar, Emilio; Álbum de la Caridad.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: António Manuel Couto Viana. É natural de Viana do Castelo, Portugal onde nasceu em 1923. Trata-se de um poeta, dramaturgo, ensaísta, memorialista, gastrólogo e autor de livros para crianças. Dirigiu com David Mourão Ferreira e Luís de Macedo as páginas dedicadas à poesia inseridas na *Távola Redonda*, e em 1956-1957, a revista de cultura *Graal*. Além disso, fez ainda parte do conselho de redação de uma outra revista chamada *Tempo Presente*, entre 1959-1961. Publicou mais de uma centena de obras, sobretudo de poesia, tendo algumas delas ganhado respeitados prêmios oficiais. Na obra de António Manuel Couto Viana confluem várias tendências, desde o *presencismo* a correntes alternativas como o *surrealismo e* o *existencialismo*, numa visão freqüentemente irônica e lúdica de si mesmo. Numa fase mais tardia, são ainda de notar influências do pensamento messiânico e *sebastianista*, num sentimento de declínio do país e da vida atual, em geral.

TÍTULO: **Revista *Colóquio/Letras* (nº 1/1971-nº169/2004) e a crítica literária: Eça de Queirós/seção "Ensaio"**

NÚMERO: 91 **ANO:** 1986 **MÊS:** Maio **FICHA: 18**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Eça de Queirós e a ópera no século XIX em Portugal

AUTOR: Mário Vieira de Carvalho

PÁGINAS: 27-37 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) crítica à sociedade liberal; 2) Liberalismo; 3) Regeneração; 4) Capitalismo em Portugal; 5) ópera.

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA SOCIOLÓGICA. LITERATURA E MÚSICA (RELAÇÃO ENTRE AS ARTES). O relacionamento entre as artes, mais especificamente a afinidade da música, tomando como exemplo a ópera, com o romance serve como tema para que Mário Vieira de Carvalho estabeleça um diálogo entre a arte musical e a arte ficcional na obra de Eça de Queirós. O musicólogo compõe o artigo com o objetivo de estudar as estruturas de comunicação da ópera em Portugal no século XIX por meio dos romances queirosianos

O olhar do Professor Catedrático na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa sob o diálogo ópera-romance vem permeado por um modo sociológico de entender essa relação. De acordo com Mário Vieira de Carvalho, existiria uma ponte entre os elementos dominantes no modelo do Teatro de S. Carlos com a consolidação do liberalismo em Portugal, isto é comprovado por ele através de trechos dos romances de Eça - *Os Maias; O Primo Basílio; A Capital; A Tragédia da Rua das Flores; O Mandarim; A Cidade e as Serras; O Conde d'Abranhos*.

O modelo do Teatro de S. Carlos, segundo o estudioso da música, teria como elementos: a função de "Passeio"; a dissolução da separação entre palco e sala; o efeito de ilusão e a difusão do *belcanto*. O Teatro de S. Carlos teria como principal função a exibição do eu e seus freqüentadores se classificariam como típicos representantes da burguesia portuguesa da época. A todo o momento, Mário Vieira de Carvalho tece uma crítica à sociedade liberal através da configuração da ópera em Portugal.

Segundo o pesquisador, a ópera fazia parte da vida ociosa, do cotidiano burguês, sendo elemento de alienação. S. Carlos seria o local onde a classe dominante se abastecia de ilusão. Ao contrário do Teatro de Offenbach, que servia ao gosto das

classes sociais baixas, como a personagem Juliana de *O Primo Basílio*. A recepção do Teatro de Offenbach também é analisada pelo Professor da Universidade Nova de Lisboa. Mário Vieira de Carvalho acredita que Eça foi um dos maiores críticos do modelo encontrado no Teatro de S. Carlos, mas um grande entusiasta de Offenbach.

A idéia de fraternidade entre as artes há muito tempo está presente no imaginário humano. E a obra de Eça de Queirós facilita o diálogo entre diversas formas artísticas, uma vez que possui referências à pintura, à música, à própria literatura. O modo pelo qual Mário Vieira de Carvalho conduz seu estudo sobre a relação entre a ópera e o romance queirosiano, busca ressaltar que as artes conjugam a mesma atmosfera de idéias e pensamentos da época em que se inserem.

OBRAS DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *Os Maias*; *O Primo Basílio*; *A Capital*; *A Tragédia da Rua das Flores*; *O Mandarim*; *A Cidade e as Serras*; *O Conde d'Abranhos*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Queirós, Eça de — Os Maias; Queirós, Eça de — A Capital; Queirós, Eça de — O Primo Basílio; Queirós, Eça de — A Tragédia da Rua das Flores; Queirós, Eça de — As Farpas; Ortigão, Ramalho — As Farpas; Queirós, Eça de — A Relíquia; Queirós, Eça de — O Mandarim; Queirós, Eça de — Obras; Garrett, Almeida; Vicente, Gil; Machado, Alberto — Prosas Esquecidas (org.); Queirós, Eça de — Correspondência; Castilho, Guilherme de — Correspondência (leitura, coord., pref. e notas); Medina, João — A Tragédia da Rua das Flores, de Eça de Queirós; Matos, J. Campos — A Tragédia da Rua das Flores, de Eça de Queirós (fixação do texto e notas); Queirós, Eça de — A Cidade e as Serras; Queirós, Eça de — O Conde de Abranhos; Queirós, Eça de — O Crime do Padre Amaro; Herculano, Alexandre — Eurico, o Presbítero; França, José-Augusto — O Romantismo em Portugal. Estudos de Factos Socioculturais; Salgado Júnior, António — História das Conferências do Casino (1871); Machado, Júlio César — Os Theatros de Lisboa; Portugal, José Blanc de — «Relance sobre a Música no Século XIX Português, com Ocasionais Referências à Música em 'Os Maias' de Eça de Queirós»; Benevides, F. da Fonseca — O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa - Desde a Fundação em 1793 até à Actualidade; Cabral, Manuel Villaverde — O Desenvolvimento do Capitalismo em Portugal no Século XIX; Bastos, Sousa — Carteira do Artista. Apontamentos para a

História do Theatro Português Acompanhados de Notícias sobre os Principais Artistas, Escritores Dramáticos e Compositores, Nacionais e Estrangeiros; Simões, João Gaspar — Eça de Queirós: a Obra e o Homem; Sacramento, Mário — Eça de Queirós: Uma Estética da Ironia; Chagas, Pinheiro — Miscellânea Artistico-Musical e Versos Italianos, de Angelo Frondoni (pref.); Frondoni, Angelo — Miscellânea Artistico-Musical e Versos Italianos; Lichnowsky, Felix Fürst von — Portugal. Erinnerungen aus dem Jahre 1842; Heeringen, Gustav von — Meine Reise nach Portugal im Früjahr 1836; Queirós, Eça de — Prosas Esquecidas; Molière; Zola, Émile · Kirsch, Rainer — «Probleme des Epischen»; Kirsch, Rainer — Amt des Dichters; Krakauer, Siegfried — Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit; Brecht, Bertolt — Schriften ueber der Theater; Goethe — Balada do Rei de Tule.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Mário Vieira de Carvalho (1943-). Musicólogo. Professor Catedrático, em regime de dedicação exclusiva, na Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (desde 1997).

NÚMERO: 97 **ANO:** 1987 **MÊS:** Maio **FICHA: 19**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca. *O Mistério da Estrada de Sintra* - II

AUTOR: Ofélia Paiva Monteiro

PÁGINAS: 5-18 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) paródia; 2) humor; 3) romance policial; 4) *roman-feuilleton*; 5) sátira.

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA TEMÁTICA. Continuando sua análise da obra *O Mistério da Estrada de Sintra*, iniciado no volume 85, agora o foco passa a ser como os autores portugueses conseguiram, por meio de um texto paródico, mas repleto de processos que buscavam a verossimilhança, inculcar uma ilusão de verdade que inibiu a apreciação crítica e o riso de leitores degradados pelo tom melodramático da literatura romântica. A professora universitária se fixa na estrutura da obra. Para prosseguir com seu estudo, divide *O Mistério da Estrada de Sintra* em nove seqüências, organizadas em dois blocos – um onde é apresentado o enigma e outro onde se esclarecem os meandros do crime.

Ofélia Paiva Monteiro classifica o primeiro bloco de seqüências da obra como bloco detetivesco, por encontrar ali traços do modelo da narrativa policial. Entretanto essas características aparecem de maneira paródica, visando ao humor. Já no segundo bloco, seria o local dos elementos ligados ao clima passional; mais uma vez, a intenção é provocatória e satírica. Surgem em ambos os blocos caricaturais, cenas burlescas, exageros, tudo para levar ao riso.

OBRA(S) DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *O Mistério da Estrada de Sintra*,

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Queirós, Eça de — Obras de Eça de Queirós; Garrett, Almeida — Viagens na Minha Terra; Queirós, Eça de — O Egipto; Simões, João Gaspar — Vida e Obra de Eça de Queirós; Castelo-Branco, Maria dos Remédios — «'O Mistério da Estrada de Sintra' - Identificação de Dois Capítulos de

Eça»; Branco, Camilo Castelo — Amor de Perdição · Queirós, Eça de — Uma Campanha Alegre; Queirós, Eça de — O Primo Basílio; Queirós, Eça de — Prosas Bárbaras; Gaboriau, Émile; Flaubert, Gustave — Madame Bovary; Nettement, Alfred — Études critiques sur le feuilleton-roman; Marivaux, Pierre de — La Vie de Marianne; Diderot — La Religeuse; Constant, Benjamin — Adolphe; Poe, Edgar Allan — Le Scarabée d'or; Poe, Edgar Allan — Histoires extraordinaires; Baudelaire, Charles — Histoires extraordinaires (trad.); Goethe — Fausto; Baudelaire, Charles — Les Fleurs du mal; Dumas Pai, Alexandre — La Tour de Nesle.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Ofélia Paiva Monteiro. Professora catedrática (aposentada) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e membro do Centro de Literatura Portuguesa (da Fundação para a Ciência e a Tecnologia), anexo a esta instituição, onde coordena a linha de investigação consagrada a “Estudos Garrettianos”. O seu campo prioritário de pesquisa é a literatura portuguesa e francesa dos séculos XVIII-XIX (em particular, o Romantismo).

NÚMERO: 97 **ANO:** 1987 **MÊS:** Maio **FICHA: 20**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Sob o manto diáfano do realismo. A próposito de *O Crime do Padre Amaro*

AUTOR: Pedro Luzes

PÁGINAS: 19-25 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) realismo-naturalismo; 2) personagem; 3) crítica social; 4) Fausto; 5) Goethe.

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA PSICANALÍTICA. Nesse trabalho, enfatiza-se a riqueza e novidade vista no *Crime do Padre Amaro*, por meio de uma comparação entre o realismo-naturalismo de Eça de Queirós e aquele encontrado nos romances naturalistas franceses do século XIX. Na análise do romance são destacados: o desenho das personagens e ações; a crítica social à sociedade portuguesa; as diferentes formas de cômico vistas na obra (ironia, sarcasmo, ridículo) e a intertextualidade com as obras *Fausto*, de Goethe e *Tartufo*, de Molière.

Entretanto o que mais chama a atenção no estudo realizado pelo doutor em psicoterapia pela Universidade de Lisboa, é o modo psicológico de encarar os estudos literários, fato comprovado na ligação que estabelece entre o enredo do *Crime* com a vida pessoal do escritor Eça de Queirós. Pedro Luzes vislumbra afinidades de Amaro com Eça, na medida em que ambos viveram conflitos semelhantes. De acordo com o articulista, ao compor *O Crime do Padre Amaro*, Eça "fez a catarse e o deslocamento da sua personalidade". Ocorre uma espécie de confusão entre personagem e autor, literatura e realidade.

OBRA(S) DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *O Crime do Padre Amaro*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Queirós, Eça de — O Crime do Padre Amaro; Queirós, Eça de — O Primo Basílio; Queirós, Eça de — Os Maias; Queirós, Eça de — As Farpas; Ortigão, Ramalho — As Farpas; Queirós, Eça de — O Mistério da Estrada de Sintra; Ortigão, Ramalho — O Mistério da Estrada de Sintra; Queirós, Eça

de — Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas; Queirós, Eça de — «Idealismo e Realismo»; Nunes, Maria Luísa — As Técnicas e a Função do Desenho de Personagem nas Três Versões de «O Crime do Padre Amaro»; Almeida, Fialho de — «Os Maias»; Almeida, Fialho de — Pasquinadas (Jornal dum Vagabundo); Queirós, Eça de — «Um Génio Que Era Um Santo»; Queirós, Eça de — Notas Contemporâneas; Sacramento, Mário — Eça de Queirós: Uma Estética da Ironia; Herculano, Alexandre — História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal; Quental, Antero de — Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos; Queirós, Eça de — Prosas Bárbaras; Lorenz, K.; Muir, Edwin; Hobbes, Thomas; Flaubert, Gustave — Madame Bovary; Zola, Émile — La Faute de l'Abbé Mouret; Molière — Tartufo; Goethe — Fausto.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Pedro Luzes. Doutor em psicoterapias de orientação psicodinâmica. Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação Universidade de Lisboa.

TÍTULO: **Revista *Colóquio/Letras* (nº 1/1971-nº169/2004) e a crítica literária: Eça de Queirós/seção "Ensaio"**

NÚMERO: 97 **ANO:** 1987 **MÊS:** Maio **FICHA: 21**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Jacinto, aristocrata rural

AUTOR: Beatriz Berrini

PÁGINAS: 26-36 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) narrador; 2) Portugal; 3) França; 4) cidade; 5) tradição *versus* reforma

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA SOCIOLÓGICA. LITERATURA E INTERCONEXÕES HISTÓRICO-CULTURAIS. Tendo em vista a postura conservadora da crítica literária (Jacinto do Prado Coelho, Alfredo Margarido, Alexandre Pinheiro Torres, Maria-Helène Piwnik) no modo de avaliar a personagem Jacinto de *As Cidades e as Serras*, Beatriz Berrini se propõe a comentar sobre essa personagem sob uma nova perspectiva _ a problemática da tradição *versus* reforma.

Seu artigo tem como objetivo, a partir da análise da escrita do narrador, observar como a cidade e Portugal são representados no romance. De acordo com a articulista, a primeira se mostra carregada de uma atmosfera negativa, enquanto o segundo recebe características conservadoras.

A professora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) assinala uma profunda relação entre Jacinto e Portugal. Exemplo disso, é a caracterização do 202, residência de Jacinto em Paris, que possui um clima português, pois vários detalhes do apartamento remetem para Portugal.

Segundo a análise de Berrini, Jacinto descreve-se como um português tradicionalista, repleto de sentimentos comuns à fidalguia. A personagem tem consciência dos problemas sociais, mas age como um português conservador, não tomando nenhuma atitude de reforma profunda. Assim como Portugal, Jacinto demonstra certo atraso frente às mudanças sociais. Já examinando a escrita do narrador no que se refere à cidade, a doutora em Letras pela Universidade de São Paulo conclui que Zé Fernandes mostra uma atitude crítica perante Paris.

Por meio da análise de um recurso formal (narrador), Beatriz Berrini consegue estabelecer relações com a cultura e história portuguesas, tratando da representação de Paris (símbolo de reforma) e Portugal (símbolo de tradição) no imaginário oitocentista.

OBRA(S) DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *A Cidade e as Serras.*

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Queirós, Eça de — A Ilustre Casa de Ramires; Queirós, Eça de — Os Maias; Queirós, Eça de — Obra Completa; Lepecki, Maria Lúcia — Eça na Ambiguidade; Torres, Alexandre Pinheiro — O Neo-Realismo Literário Português; Coelho, Jacinto do Prado — A Letra e o Leitor; Margarido, Alfredo — «A Releitura Necessária de 'A Cidade e as Serras' de Eça de Queirós»; Coelho, Jacinto do Prado — «A Tese de 'A Cidade e as Serras'».

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora Titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Autora de vasta bibliografia, que publicou, entre outras, algumas obras que dizem respeito especificamente a Eça de Queirós, destacam-se: *Portugal de Eça de Queiroz* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984); *Eça e Pessoa* (A Regra do Jogo, Lisboa, 1985); *O Mundo de Eça de Queiroz* (Bradesco Seguros/Pancrom, São Paulo, 1985); *Cartas Inéditas de Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão, Batalha Reis e Outros* (O Jornal, Lisboa, 1987); *Eça de Queiroz*: Palavra e Imagem — Uma Fotobiografia (Inapa, Lisboa, 1989); *A Arte de Ser Pai* (Verbo, Lisboa, 1992); *Eça de Queiroz*: O Mandarim, volume da edição crítica (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1992) e *Comer e Beber com Eça de Queiroz*, organização geral e introdução (Index, Rio de Janeiro, 1995). Organizou (introdução geral, textos de apresentação de cada romance, notas e comentários...) a edição da obra completa de Eça de Queiroz — em 1997-2000 (Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro).

NÚMERO: 98 **ANO:** 1987 **MÊS:** Julho **FICHA: 22**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Um jogo humorítico com a verosimilhança romanesca - *O Mistério da Estrada de Sintra* – III

AUTOR: Ofélia Paiva Monteiro

PÁGINAS: 5-18 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) narrador; 2) sátira; 3) moralização; 4) ilusão romanesca; 5) personagem.

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA TEMÁTICA. No último artigo da série composta por Ofélia Paiva Monteiro acerca de *O Mistério da Estrada de Sintra* para a *Colóquio/Letras*, aparece um elemento novo para a análise: o tom moralizante. Prosseguindo com seus comentários sobre as seqüências narrativas do *Mistério*, a articulista percebe uma espécie de moralização exercida pelos próprios narradores ao reprovarem a fantasia passional, alimentada pelo romanesco romântico. O cariz paródico do romance de folhetim nasce para troçar caráter romântico sentimental. Para isso, a caricatura aliada à ostensiva paródia dos absurdos do caráter melodramático romanesco é sublinhada.

É visível em todos os três artigos de Ofélia Paiva Monteiro uma preocupação em ressaltar o caráter intertextual de *O Mistério da Estrada de Sintra*. Dessa forma, o diálogo entre o romance queirosiano e a tradição se mostra um importante elemento para a análise. E a paródia serve como grande exemplo de recurso intertextual. Muitos leitores da época não perceberam que os modelos ficcionais (romance policial e romance de folhetim) foram utilizados de modo subversivo; retirando toda a seriedade presente em tais modelos, os autores queriam alcançar um humor crítico. Ofélia Paiva Monteiro consegue provar que o humor existente em *O Mistério da Estrada de Sintra* surge atrelado às intenções provocatórias e satíricas que governam a concepção do romance.

OBRAS DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *O Mistério da Estrada de Sintra*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Queirós, Eça de — «As Revelações de A.M.C.»; Queirós, Eça de — «Concluem as revelações de A.M.C.»; Simões, João Gaspar — Vida e Obra de Eça de Queirós; Quental, Antero de — «A Carlos Baudelaire»; Reis, Jaime Batalha; Reis, Beatriz Cinatti Batalha — Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis. Cartas; Coelho, Eduardo; Cunha, Alfredo da — «O Mistério da Estrada de Sintra»; Queirós, Eça de — Obras; Serrão, Joel — O Primeiro Fradique Mendes; Reis, Carlos — «Fradique Mendes: Origem e Modernidade de Um Projecto Heteronímico»; Queirós, Eça de — Os Maias; Branco, Camilo Castelo; Simões, Maria João · Castelo-Branco, Maria dos Remédios; Queirós, Eça de — O Egipto; Queirós, Eça de — «Poetas do Mal»; Queirós, Eça de — A Relíquia; Queirós, Eça de — O Mandarim; Queirós, Eça de — Prosas Bárbaras; Queirós, Eça de — Uma Campanha Alegre; Queirós, Eça de — O Primo Basílio; Queirós, Eça de — A Capital; Queirós, Eça de — «Correspondência do Reino»; Castro, Aníbal Pinto de — Páginas de Jornalismo; Rosa, Alberto Machado da — Eça de Queirós. Prosas esquecidas I. Ficção; Amaro, Luís; Mendes, Carlos Fradique; Plácido, Ana; Queirós, Eça de — «A Narrativa do Mascarado Alto»; Queirós, Eça de — «Última Carta»; Queirós, Eça de — «A Confissão dela»; Guerra da Cal, Ernesto — Lengua y estilo de Eça de Queiroz; Flaubert, Gustave — Madame Bovary; Baudelaire, Charles — Les Fleurs du mal; Banville, Théodore de; Lisle, Leconte de.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Professora catedrática (aposentada) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e membro do Centro de Literatura Portuguesa (da Fundação para a Ciência e a Tecnologia), anexo a esta instituição, onde coordena a linha de investigação consagrada a “Estudos Garrettianos”. O seu campo prioritário de pesquisa é a literatura portuguesa e francesa dos séculos XVIII-XIX (em particular, o Romantismo).

NÚMERO: 100 **ANO:** 1987 **MÊS:** Novembro **FICHA: 23**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Estratégia narrativa e representação ideológica n'*A Relíquia*

AUTOR: Carlos Reis

PÁGINAS: 51-59 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) viagem; 2) ideologia; 3) picaresca; 4) narrador; 5) leitor.

CORRENTE CRÍTICA: ESTRUTURALISMO. Carlos Reis estabelece uma comparação entre a configuração narrativa do romance queirosiano, *A Relíquia*, a obra *Viagens na Minha Terra*, de Garrett e *O Lazarilho de Tormes*, enfocando três elementos: o tema da viagem, a ideologia e o leitor visto nas obras. Segundo o professor catedrático da Universidade de Coimbra, a viagem de Teodorico provoca um deslocamento no espaço e no tempo que implica mudanças no viajante. Tais transformações são sentidas no relato elaborado. Ao regressar a Lisboa, depois de sua passagem pelo Oriente, o protagonista parecer estar consciente do aumento de seu prestígio social. O espaço oriental lhe confere certa ascendência na sociedade, justificada pelo fato de Eça descrever o espaço português como um ambiente governado pela fé, pelos cultos religiosos, mesmo que repletos de ironia e hipocrisia. Mas, como se sabe, toda a mudança e o poder da narrativa de viagem perante a Titi e seu círculo de amigos desaparecem por causa de uma troca de embrulhos.

Carlos Reis lembra que sendo o relato de viagem realizado em primeira pessoa, há uma "posição de centralidade, em relação ao universo representado", o que acarreta um destaque do aspecto exemplar de quem vivenciou tal experiência e, por outro lado, o discurso autobiográfico demonstra certa parcialidade e limitação.

OBRAS DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *A Relíquia*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Guerra da Cal, Ernesto — Lengua y estilo de Eça de Queiroz. Apéndice: Bibliografia queirociana artística del hombre y la obra; Garrett, Almeida — Viagens na Minha Terra; Dias, Augusto da Costa — Viagens na Minha Terra, de Almeida Garrett (pref.) · Vasconcelos, Inácio da Piedade — História de

Santarém Edificada; Guerra da Cal, Ernesto — A Relíquia. Romance Picaresco e Cervantesco; Rosa, Alberto Machado da — Eça, Discípulo de Machado?; Seixo, Maria Alzira — A Palavra no Romance. Ensaios de Genealogia e Análise; Reis, Carlos — Dicionário de Narratologia · Lopes, Ana Cristina M. — Dicionário de Narratologia · Pinto, Fernão Mendes; Reis, Carlos — «Fradique Mendes: Origem e Modernidade de Um Projecto Heteronímico»; Pessoa, Fernando; Fontes, Manuel da Costa — «'A Relíquia' e o 'Lazarillo de Tormes': Uma Análise Estrutural»; Searle, John — «Le Statut logique du discours de la fiction»; Searle, John — Sens et expression; Genette, Gérard — Seuils; Homero — Odisseia; Swift, Jonathan — Viagens de Gulliver; Fogg, Philéas.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Carlos António Alves dos Reis (1950-). Estudou na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra a partir de 1968. Licenciado, dedicou-se à carreira acadêmica lecionando Literatura Portuguesa, Literatura Espanhola e Teoria da Literatura naquela Universidade. Doutorado em 1983, com uma dissertação sobre *O discurso ideológico do neo-realismo português*. Professor Catedrático da Universidade de Coimbra. Tem sido professor-convidado em diversas universidades estrangeiras: Santiago de Compostela, Salamanca, Hamburgo, Wisconsin-Madison (1992, 1994 e 2005) e Massachussetts-Dartmouth, além de ministrar regularmente cursos de Literatura Portuguesa em universidades brasileiras.

NÚMERO: 102 **ANO:** 1988 **MÊS:** Março **FICHA: 24**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: A propósito da correspondência de Eça de Queirós

AUTOR: Beatriz Berrini

PÁGINAS: 53-60 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) epistolografia; 2) biografia; 3) emissor; 4) destinatário; 5) análise do discurso.

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA BIOGRÁFICA. A estudiosa brasileira entende a correspondência como um gênero textual que possibilita obter informações biográficas, tanto a respeito de emissor quanto do destinatário, além de fonte indireta de outros elementos. Assim, elenca duas cartas escritas por Eça de Queirós, uma confeccionada em Viena e outra destinada ao poeta João Penha para exemplificar como é possível examiná-las. Parte de aspectos levantados por meio da análise do discurso (cabeçalho, conteúdo, destinatário), para alcançar informações relevantes que possam interessar aos estudiosos queirosianos.

OBRAS DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: A correspondência.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Arnoso, conde de; Soveral, marquês de; Sabugosa, conde de; Rosa, conde Thomas de S.; Penha, João; Figueiredo, Antero de; Araújo, Joaquim de; Quental, Antero de; Carvalhal, Álvaro do; Prado, Eduardo; Anuário do Ministério dos Negócios Estrangeiros.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Brasileira, Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora Titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Autora de vasta bibliografia, que publicou, entre outras, algumas obras que dizem respeito especificamente a Eça de Queirós, destacam-se: *Portugal de Eça de Queiroz* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984); *Eça e Pessoa* (A Regra do Jogo, Lisboa, 1985); *O Mundo de Eça de Queiroz* (Bradesco Seguros/Pancrom, São Paulo, 1985); *Cartas Inéditas de Eça de Queiroz, Ramalho*

Ortigão, Batalha Reis e Outros (O Jornal, Lisboa, 1987); *Eça de Queiroz*: Palavra e Imagem — Uma Fotobiografia (Inapa, Lisboa, 1989); *A Arte de Ser Pai* (Verbo, Lisboa, 1992); *Eça de Queiroz*: O Mandarim, volume da edição crítica (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1992) e *Comer e Beber com Eça de Queiroz*, organização geral e introdução (Index, Rio de Janeiro, 1995). Organizou (introdução geral, textos de apresentação de cada romance, notas e comentários...) a edição da obra completa de Eça de Queiroz — em 1997-2000 (Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro).

TÍTULO: **Revista *Colóquio/Letras* (nº 1/1971-nº169/2004) e a crítica literária: Eça de Queirós/seção "Ensaio"**

NÚMERO: 103 **ANO:** 1988 **MÊS:** Maio **FICHA: 25**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Eça e *Os Maias*: pensar-se pensando Portugal

AUTOR: Isabel Pires de Lima

PÁGINAS: 19-27 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) tempo; 2) literatura e sociedade; 3) Portugal; 4) Geração de 70; 5) destino.

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA SOCIOLÓGICA**.** Por meio do próprio título do artigo de Isabel Pires de Lima, "Eça e *Os Maias*: pensar-se pensando Portugal", encontra-se a idéia norteadora do texto: a forte ligação entre o romance *Os Maias* e o Portugal oitocentista. Para a professora da Faculdade de Letras do Porto, é possível entender a obra *Os Maias* como reflexo do Portugal finissecular. Para desenvolver sua proposta de leitura, a articulista lança mão da análise da categoria narrativa tempo. O tempo serve como motivo central, segundo Isabel Pires de Lima, na tentativa de pensar Portugal como problema.

O tempo do romance é visto como um tempo coletivo, no qual a família Maia se move, abrangendo desde 1820 até 1887. Além de ser categorizado como romântico, uma vez que o subtítulo do romance é: "Episódios da Vida Romântica". Assim, a autora de « *As Máscaras do Desengano:*para uma leitura sociológica de *Os Maias* de Eça de Queiroz, utiliza como chave de leitura o Romantismo na busca de analisar o Portugal contemporâneo.

O aspecto temporal do romance atrelasse ao imobilismo demonstrado pela sociedade portuguesa. O tempo não avança o que colabora para um sentimento de pessimismo nacional. Assim como o tempo, tudo o se liga a Lisboa é estático.

Outro aspecto analisado por Isabel Pires de Lima é a presença em *Os Maias* de noções de como Eça, entendido como autor pertencente a geração de 70, percebia sua condição de intelectual.

OBRA(S) DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *Os Maias*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Coelho, Jacinto do Prado — «Para a Compreensão d"Os Maias'…»; Queirós, Eça de — A Catástrofe; Queirós, Eça de — Uma Campanha Alegre; Queirós, Eça de — A Cidade e as Serras; Queirós, Eça de — A Ilustre Casa de Ramires; Queirós, Eça de — As Farpas; Ortigão, Ramalho — As Farpas; Ferreira, Vergílio — «Eça, Pessoa e Nós»; Martins, Oliveira; Quental, Antero de; Pessoa, Fernando; Queirós, Eça de — Correspondência; Queirós, Eça de — Advertência in «Uma Campanha Alegre»; Queirós, Eça de — «O Primitivo Prólogo das 'Farpas'»; Lima, Isabel Pires de — As Máscaras do Desengano; Coelho, Jacinto do Prado — Ao contrário de Penélope.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Maria Isabel da Silva Pires de Lima (1957-). Licenciatura em Filologia Românica pela FLUP; Doutoramento em Letras, especialidade de Literatura Portuguesa, pela UP; Agregação em Línguas e Literaturas Românicas pela UP. Ministra da Cultura. Professora associada, com agregação, na Faculdade de Letras do Porto, especializada em Literatura Portuguesa.

TÍTULO: **Revista *Colóquio/Letras* (nº 1/1971-nº169/2004) e a crítica literária: Eça de Queirós/seção "Ensaio"**

NÚMERO:104/105 **ANO:** 1988 **MÊS:** Julho **FICHA: 26**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: No limiar de *Uma Campanha Alegre*: a declaração de guerra

AUTOR: Annabela Rita

PÁGINAS: 46-51 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) leitor; 2) autor; 3) pacto de leitura; 4) crônica; 5) luta e leitura.

CORRENTE CRÍTICA: ANÁLISE DO DISCURSO. O artigo de Annabela Rita é sobre a obra *Uma Campanha Alegre*. O estudo gira em torno da dimensão comunicativa, vista logo no início desse livro, que é composto por crônicas publicadas nas *Farpas*. Em outras palavras, em "No limiar de *Uma Campanha Alegre*: a declaração de guerra" são traçados os mecanismos utilizados por Eça de Queirós para alcançar uma aliança entre autor e leitor.

A professora da Universidade de Lisboa mostra a maneira como o pacto de leitura entre o cronista e seu leitor foi sendo estabelecido. Enfatiza a justificativa apresentada por Eça para a decisão de lançar a obra - uma atitude bélica repleta de caráter lúdico -, o modo como o autor saúda o leitor, o uso dos verbos no Imperativo e, principalmente, a forma como o cronista queirosiano se auto-representa. Essa auto-representação, no entender de Annabela Rita, se dá em três níveis: do ser, do estar e do fazer. Analisando tais níveis expressos no começo de *Uma Campanha Alegre*, a articulista quer descrever as cumplicidades e o sentido de luta compartilhado entre cronista e leitor. A doutora em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea observa a linguagem utilizada por Eça, tendo em vista conceitos retirados da Análise do Discurso, com o intuito de sublinhar o caráter comunicativo encontrado em *Uma Campanha Alegre*.

OBRA(S) DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *Uma Campanha Alegre*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Queirós, Eça de — Prosas Esquecidas V; Ortigão, Ramalho; Rita, Annabela — «Conduzindo o Leitor»; Eibl-Eibesfeldt, Irenäus — Amor e Ódio.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Annabela Rita (1958 -). Doutorada em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea pela Universidade de Lisboa. Professora da Universidade de Lisboa. Diretora do Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa, pesquisadora do Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira (Universidade Católica Portuguesa) da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, coordenadora de projeto do Centro de Estudos de Culturas Lusófonas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, membro da Direção da Associação Portuguesa de Tradutores, do P.E.N. As suas principais publicações são: *Eça de Queirós Cronista*. Do "Distrito de Évora" (1867) às "Farpas" (1871-72), Lisboa, Cosmos, 1998; *No Fundo dos Espelhos*. Incursões na Cena Literária (vol. I), Porto, Edições Caixotim, 2003; *Labirinto Sensível* (em co-autoria com Casimiro de Brito), Lisboa, Roma Editora, 2003; *Breves & Longas no País das Maravilhas*, Lisboa, Roma Editora, 2004; *O Mito do Marquês de Pombal* (em co-autoria com José Eduardo Franco), Lisboa, Prefácio, 2004; *Emergências Estéticas*, Lisboa, Roma Editora, 2005; *No Fundo dos Espelhos*. Em Visita, Porto, Edições Caixotim, 2005. Tem a direção de três colecções literárias: "Obras de Almeida Garrett" (Edições Caixotim), "Faces de Vénus" e "Faces de Penélope" (Roma Editora).

TÍTULO: **Revista *Colóquio/Letras* (nº 1/1971-nº169/2004) e a crítica literária: Eça de Queirós/seção "Ensaio"**

NÚMERO:121/122 **ANO:** 1991 **MÊS:** Julho **FICHA: 27**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: A cena idílica de género em *Os Maias* ou o encontro de Carlos com Maria Eduarda

AUTOR: Ângela Varela

PÁGINAS: 103-112 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) personagem; 2) *leitmotiv*; 3) seqüência; 4) romantismo; 5) retrato.

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA FEMINISTA – A IMAGEM DA MULHER NA LITERATURA. Ângela Varela mostra interesse em analisar o retrato romanescamente traçado da personagem Maria Eduarda do romance *Os Maias*. Aproximando-se da crítica feminista, aquela cuja vertente se preocupa em estudar a imagem da mulher na literatura, Ângela Varela se atém à cena que mostra o primeiro encontro de Carlos Eduardo com sua amada.

A autora da dissertação "O Poema em Prosa na Literatura Portuguesa" comenta os mais diversos recursos lançados pelo narrador (acumulação de palavras de nível sensorial; imagens filtradas pelo olhar de Carlos; a visão cinematográfica realizada pelo narrador; a imagem física representada pelos objetos; o uso de substantivos, adjetivos e superlativos; os símbolos empregados; as cores; as atitudes de Rosa, Carlos, Maria e da cadelinha) para representar a seqüência idílica onde prevalecem à sedução erótica e a espiritualização do amor. Por meio do estudo da caracterização da personagem Maria Eduarda, Ângela Varela deseja demonstrar, o que para ela é uma qualidade comum entre as mulheres, o sentimento natural de sedução.

OBRA(S) DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *Os Maias*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Ortigão, Ramalho; Garrett, Almeida; Queirós, Eça de — A Correspondência de Fradique Mendes; Baudelaire, Charles.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Ângela Maria Varela Miranda Rodrigues. Licenciada em Filologia Românica pela Faculdade de Letras de Lisboa, com a

dissertação “O Poema em Prosa na Literatura Portuguesa”. Lecionou no Ensino Secundário em Paris, no Funchal, em Oeiras e na Escola de S.João do Estoril. Tem publicação dispersa de ensaio e (ou) poesia nas revistas *Colóquio/Letras* e *Sílex*, de Lisboa, *Nova Renascença*, do Porto, *Atlântico*, da Madeira e *Nordès*, de Vigo, bem como em jornais da Madeira e Lisboa. Publica crônicas no *Diário de Notícias* do Funchal.

NÚMERO:121/122 **ANO:** 1991 **MÊS:** Julho **FICHA: 28**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: De como Eça foi assassinado em Espanha: as primeiras traduções queirosinas

AUTOR: Eduardo Mayone Dias

PÁGINAS: 131-141 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) tradução; 2) recepção; 3) Espanha; 4) tradutor literário; 5) público leitor.

CORRENTE CRÍTICA: ESTUDOS DE TRADUÇÃO. Duas idéias governam o presente artigo, a recepção e a tradução de Eça em Espanha. Eduardo Alberto Mayone escolhe como *corpus* para seu estudo, as traduções de Eça surgidas em Espanha durante os primeiros vinte anos do século XX. Faz um levantamento nas bibliotecas nacionais de Madri e Lisboa, com o objetivo de responder a algumas perguntas: A que deveria o interesse dos editores e também do público pela obra de Eça? Quais as motivações que levaram que as obras queirosianas chegassem à Espanha?

O Ph.D. em Literaturas Hispânicas investiga alguns exemplos de traduções de obras de Eça (*A Relíquia; Queirós, Eça de — O Crime do Padre Amaro; A Cidade e as Serras; Os Maias; O Primo Basílio; A Correspondência de Fradique Mendes; A Ilustre Casa de Ramires; Cartas de Inglaterra; O Mandarim; A Capital*) com a preocupação de apontar as deficiências desses trabalhos. Problemas que vão desde a ignorância da Língua Portuguesa, chegando até dificuldades em se fazer o trabalho gráfico das obras. O Professor de Língua e Literatura Portuguesas conclui que os tradutores não realizavam verdadeiras traduções, mas adaptações das obras queirosianas, mesmo assim os textos de Eça conseguiram sobreviver e resistir em Espanha.

OBRAS DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *A Relíquia; Queirós, Eça de — O Crime do Padre Amaro; A Cidade e as Serras; Os Maias; O Primo Basílio; A Correspondência de Fradique Mendes; A Ilustre Casa de Ramires; Cartas de Inglaterra; O Mandarim; A Capital*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Queirós, Eça de — A Relíquia; Queirós, Eça de — O Crime do Padre Amaro; Queirós, Eça de — A Cidade e as Serras; Queirós, Eça de — Os Maias; Queirós, Eça de — O Primo Basílio; Queirós, Eça de — A Correspondência de Fradique Mendes; Queirós, Eça de — O Mistério da Estrada de Sintra; Ortigão, Ramalho — O Mistério da Estrada de Sintra · Queirós, Eça de — A Ilustre Casa de Ramires; Queirós, Eça de — Ecos de Paris; Queirós, Eça de — Prosas Bárbaras; Queirós, Eça de — Cartas de Inglaterra; Queirós, Eça de — Uma Campanha Alegre; Queirós, Eça de — O Mandarim; Queirós, Eça de — A Capital; Queirós, Eça de — O Conde de Abranhos; Queirós, Eça de — Obras Completas; Cidade, Helena — Linguagem e Estilo de Eça de Queiroz (trad.); Guerra da Cal, Ernesto — Bibliografia queirosiana; Velasco, C. de — Cartas y billetes de Paris (trad.); Segura, Enrique — Vida de Eça de Queiroz; Fernández Flórez, Wenceslao — A Capital (trad.); Fernández Flórez, Wenceslao — O Conde de Abranhos (trad.); Guerra da Cal, Ernesto — Linguagem e estilo de Eça de Queiroz; Bargiela, Camilo — La reliquia (trad.); Villaespesa, F. Francisco — La reliquia (trad.); González-Blanco, Andrés — Ecos de París (trad.); Valle-Inclán, Ramón del — El crimen del padre Amaro, de Eça de Queirós (trad.); Valle-Inclán, Ramón del — La reliquia, de Eça de Queirós (trad.); Marquina, Eduardo — La ciudad y las sierras (trad.); Riera, Augusto — Los Maias (trad.); Valle-Inclán, Ramón del — El primo Basilio, de Eça de Queirós (trad.); Morato, Juan José — Epistolario de Fradique Mendes (trad.); Amado, Enrique — El misterio de la carretera de Sintra (trad.); González-Blanco, Pedro — La ilustre casa de Ramires (trad.); González-Blanco, Andrés — La decadencia de la risa (trad.); González-Blanco, Andrés — Prosas bárbaras y otros ensayos (trad.); González-Blanco, Andrés — El señor diablo (trad.); Viñas, Aurelio — Cartas de Inglaterra (trad.); González-Blanco, Andrés — Ecos de París (trad.); González-Blanco, Andrés — Obras escogidas de Eça de Queiroz (Santo Onofre) (trad.); González-Blanco, Andrés — San Cristobal (trad.); Fernández Flórez, Wenceslao — Una campaña alegre (trad.); González-Blanco, Andrés — Últimos ensayos (trad.); Amado, Enrique — Adán y Eva en el paraíso (trad.); Amado, Enrique — Leyendas de santos (trad.); Ribera i Rovira, Ignasi — Eça de Queiroz. In Memoriam; Ribera i Rovira, Ignasi — Contistes portugueses (trad.); Segura, Enrique; Guerra da Cal, Ernesto; Miró, Gabriel; Clarín · Unamuno, Miguel de; Pardo Bazán, Emilia; Menéndez Pelayo; Curros Enríquez, Manuel; Pérez Galdós, Benito; Valera, Juan;

Maucci; Gómez de la Serna, Julio; Morato, Juan José; Cruz, Manuel de la; Valle-Inclán, Ramón del — Tirano Banderas; Fernández Almagro, Melchor — Vida y Literatura de Valle-Inclán.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Eduardo Alberto Mayone Dias (1927 -). Licenciatura em Filologia Germânica Universidade de Lisboa, 1949. Doutoramento (Ph.D.) em Literaturas Hispânicas.

TÍTULO: **Revista *Colóquio/Letras* (nº 1/1971-nº169/2004) e a crítica literária: Eça de Queirós/seção "Ensaio"**

NÚMERO:121/122 **ANO:** 1991 **MÊS:** Julho **FICHA: 29**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Gonçalo Mendes Ramires: amigo íntimo de todos nós

AUTOR: Beatriz Berrini

PÁGINAS: 123-130 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) personagem; 2) diálogo; 3) narrador; 4) descrição; 5) sonho.

CORRENTE CRÍTICA: ESTRUTURALISMO. Beatriz Berrini volta-se para a obra *A Ilustre Casa de Ramires*, com a finalidade de analisar a personagem principal, Gonçalo Mendes Ramires. O questionamento que move a realização do trabalho é buscar entender o motivo pelo qual a personagem Gonçalo exerce tanto fascínio nos leitores. Segundo a articulista, esse deslumbre pode ser explicado pela intimidade que o leitor consegue estabelecer com o protagonista.

Berrini comenta os diversos recursos e técnicas empregados pelo narrador para que o leitor seja capaz de penetrar no íntimo de Gonçalo Mendes Ramires, conhecendo-o por dentro e por fora. Ao enfatizar os procedimentos que levam ao mundo interior da personagem, destacando o sonho, afasta-se um pouco do objetivo inicial do estudo. O ato de sonhar, entendido como uma função literária, é analisado como ferramenta útil para desvendar os sentimentos e pensamentos do protagonista.

A organizadora da edição completa da obra de Eça de Queirós lançada pela editora Nova Aguilar em 1997 faz uma análise estrutural, ou seja, preocupada com aspectos imanentes da obra para comentar sobre um objeto – o sonho – tão ao gosto da crítica psicanalítica.

OBRA(S) DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *A Ilustre Casa de Ramires*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Luzes, Pedro et al. — Dicionário de Eça de Queirós; Rosa, Alberto Machado da — Eça, Discípulo de Machado?; Berrini, Beatriz — Livros de Portugal: ontem e hoje.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Brasileira, Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora Titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Autora de vasta bibliografia, que publicou, entre outras, algumas obras que dizem respeito especificamente a Eça de Queirós, destacam-se: *Portugal de Eça de Queiroz* (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1984); *Eça e Pessoa* (A Regra do Jogo, Lisboa, 1985); *O Mundo de Eça de Queiroz* (Bradesco Seguros/Pancrom, São Paulo, 1985); *Cartas Inéditas de Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão, Batalha Reis e Outros* (O Jornal, Lisboa, 1987); *Eça de Queiroz*: Palavra e Imagem — Uma Fotobiografia (Inapa, Lisboa, 1989); *A Arte de Ser Pai* (Verbo, Lisboa, 1992); *Eça de Queiroz*: O Mandarim, volume da edição crítica (Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1992) e *Comer e Beber com Eça de Queiroz*, organização geral e intodução (Index, Rio de Janeiro, 1995). Organizou (introdução geral, textos de apresentação de cada romance, notas e comentários...) a edição da obra completa de Eça de Queiroz — em 1997-2000 (Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro).

TÍTULO: **Revista *Colóquio/Letras* (nº 1/1971-nº169/2004) e a crítica literária: Eça de Queirós/seção "Ensaio"**

NÚMERO:121/122 **ANO:** 1991 **MÊS:** Julho **FICHA: 30**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Ce que le nom dit: Jacinto dans *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós

AUTOR: Maria-Helène Piwnik

PÁGINAS: 115-120 **IDIOMA:** Francês

PALAVRAS-CHAVE: 1) narrador; 2) símbolo; 3) nome próprio; 4) herói; 5) hagiografia.

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA TEMÁTICA. O artigo tem como foco o romance *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós. Maria-Helène Piwnik tem como objetivo analisar a função simbólica da onomástica em *A Cidade e as Serras*, mais especificamente comentar sobre o nome Jacinto. A estudiosa francesa levanta uma série de hipóteses acerca do nome Jacinto, ao começar pela realidade vegetal vista nesse nome. A articulista recorre às lendas mitológicas procurando visualizar relações com o nome do protagonista. Também liga a trajetória feita por Jacinto às diferentes etapas do exercício místico para se tornar um santo.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Cardoso, Jorge — *Agiológio Lusitano*; *Medina, João — Eça Político*; Pessoa, Fernando; *Caeiro, Alberto — Poemas de Alberto Caeiro. Obras Completas de Fernando Pessoa*; *Enciclopédia Luso-Brasileira*; *Colloque Eça de Queirós et la Culture de son temps;* Schopenhauer, Arthur; Platão; Voltaire; Homero — Ilíada; Virgílio — *Geórgicas* ; Cervantes, Miguel de — Dom Quixote; *Eclesiastes*.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Professora da Universidade de Paris.

NÚMERO:147/148 **ANO:** 1998 **MÊS:** Janeiro **FICHA: 31**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Teu amor fez de mim um lago triste : (d)enunciar a mãe em Eça de Queirós

AUTOR: Maria Manuel Lisboa

PÁGINAS: 51-66 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) mulher; 2) Eva e virgem Maria; 3) tragédia; 4) mãe; 5) incesto.

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA FEMINISTA. Baseando-se nos conceitos da teórica Julia Kristeva, Maria Manuel Lisboa compõe o artigo: "Teu amor fez de mim um lago triste: (d)enunciar a mãe em Eça de Queirós". A docente de Literatura Portuguesa e Brasileira na Universidade de Cambridge investiga o romance *Os Maias*, tendo como meta analisar o que ela classifica como "uma dimensão mais profunda" da obra. A partir da figura da mãe – entendida dubiamente como a pecaminosa Eva e a virginal Maria - Maria Manuel Lisboa procede a uma análise dos temas da maternidade e do incesto.

Não se esquece de comentar sobre a tragédia, a fatalidade e o destino presentes no romance. Mas seu foco é comprovar o predomínio da matrilidade sobre a patrilidade. Recorre ao estudo dos símbolos, das coincidências e avisos para comprovar sua tese.

OBRA(S) DE EÇA DE QUEIRÓS ESTUDADAS: *Os Maias*.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Camões, Luís de; Monteiro, Agostinho dos Reis — Ideologia Pequeno-Burguesa de Eça de Queirós; Queirós, Eça de — O Crime do Padre Amaro; Moura, Helena Cidade — O Crime do Padre Amaro (ed.); Moura, Helena Cidade — Os Maias (ed.); Branco, Camilo Castelo — A Brasileira de Prazins; Mendes, João — Eça de Queirós: Tipos, Estilo, Moralidade; Garrett, Almeida — Frei Luís de Sousa; Branco, Camilo Castelo — Cenas da Foz; Freud, Sigmund; Ésquilo; Sófocles; Kristeva, Julia — Powers of Horror: An Essay on Abjection; Moi, Toril — The Kristeva Reader (ed.); Kristeva, Julia — Histoires d'amour; Kristeva, Julia — «Stabat Mater»; Bakhtine, Mikhail — «From the Pre-history of Novelistic Discourse»;

Holquist, Michael — The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtine (ed.); Chodorow, Nancy — The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender; Dinnerstein, Dorothy — The Rocking of Cradle and the Ruling of the World; Lacan, Jacques — Écrits: A Selection; Evangelhos.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Maria Manuel Lisboa (1963 -) é docente de Literatura Portuguesa e Brasileira na Universidade de Cambridge, tendo em Eça de Queirós um dos seus objetos. A obra publicada inclui dois livros - Machado de Assis and Feminism: Re-reading the Heart of the Companion (Lewiston, Queenston and Lampeter: Edwin Mellen Press, 1996) e Teu Amor Fez de Mim um Lago Triste: Ensaios sobre Os Maias (Porto: Campo das Letras, 2000) - bem como artigos vários sobre temas de literatura portuguesa e brasileira dos séculos XIX e XX.

TÍTULO: **Revista *Colóquio/Letras* (nº 1/1971-nº169/2004) e a crítica literária: Eça de Queirós/seção "Ensaio"**

NÚMERO:161/162 **ANO:** 2002 **MÊS:** Julho **FICHA: 32**

1.Seção Ensaio

TÍTULO: Eça de Queirós e o romance de bordel

AUTOR: Américo António Lindeza Diogo

PÁGINAS: 125-148 **IDIOMA:** Português

PALAVRAS-CHAVE: 1) "Missa in Albi"; 2) Maria Velho da Costa; 3) personagem feminina ; 4) patriarcado; 5) personagens queirosianas.

CORRENTE CRÍTICA: CRÍTICA FEMINISTA. Trata-se de um estudo intertextual entre a linguagem a respeito das relações sexuais nos romances de Eça presente na obra "Missa in Albis", de Maria Velho da Costa. Américo António Lindeza Diogo destaca a diferença entre a linguagem das relações sexuais mostrada nos romances de Eça, caracterizada como "asseada", "doméstica" e "decorosa" e a vista no texto de de Maria Velho de Costa. A autora de "Missa in Albis" demonstra se opor ao romance queirosiano no que se refere aos conceitos de patrimônio, propriedade e patriarcado. Seguindo o pensamento de Bakhtin a respeito da noção de diálogo, Américo António Lindeza Diogo vê a linguagem do romance, como parte ativa do contexto social, aberto aos diversos discursos, ideologicamente situados, de caráter religioso, político e buscando representá-los criticamente, pondo-os em interação, diálogo e conflito. O presente estudo tem como objetivo, a partir do conceito de diálogo, de Mikhail Bakhtin, estudar como se apresenta o jogo de vozes das personagens queirosianas no romance de Maria Velho de Costa, com a finalidade de se compreender o processo de construção das personagens de "Missa in Albi" nos aspectos de gênero.

OBRAS E ESCRITORES REFERIDOS: Leme, Carlos Câmara; Sardinha, António; Assis, Machado de; O'Neill, Alexandre; Fortes, Corsino; Coelho, Eduardo Prado; Dinis, Júlio; Ferro, António; Costa, Maria Velho da — *Maina Mendes*; Costa, Maria Velho da — *Irene ou O Contrato Social*; Costa, Maria Velho da — *Casas Pardas*; Costa, Maria Velho da — «São Duas Ratas»; *Queirós, Eça de — A Cidade e as Serras*; Queirós, Eça de — *A Correspondência de Fradique Mendes* (Memórias e Notas); Queirós, Eça de —

Contos; Queirós, Eça de — A Ilustre Casa de Ramires; *Losada Soler, Elena — A Ilustre Casa de Ramires* (ed. crít.); Queirós, Eça de — *O Primo Basílio*; Queirós, Eça de — *O Crime do Padre Amaro*; Baptista, Abel Barros — *Em nome do Apelo do Nome*: *Duas Interrogações sobre Machado de Assis*; Baptista, Abel Barros — *Autobibliografias*; Lopes, Adília — *Obra*; Lopes, Adília — *Maria Cristina Martins*; Lopes, Adília — Sete Rios Entre Campos; Seixo, Maria Alzira — «Desencaminhadas - Essa e os Outros (Falências Feministas em Contexto Pós-Colonial)»; Seixo, Maria Alzira — *Outros Erros: Ensaios de Literatura*; Diogo, Américo António Lindeza — «Massa És. Missa Serás. 'Maina Mendes'»Maurras, Charles; Balzac; Musset, Alfred de; Verne, Júlio; Jung, Carl Gustav; Freud, Sigmund; Valéry, Paul; Armstrong, Nancy — *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*; Bakhtine, Mikhail — *The Dialogic Imagination*; *Holquist, Michael — The Dialogic Imagination* (ed.) · Bhabba, Homi — The Location of Culture; Bourdieu, Pierre — *A Dominação Masculina*; Calinescu, Matei — *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post-Modernism*; Christin, Pierre — *O Sarcófago*; Bilal, Enki — *O Sarcófago*; Eagleton, Terry — *The Ideology of the Aesthetic*; Eisenstein, Sergei — «El género policíaco»; Gubern, Román — *La novela criminal* (ed.); Frye, Northrop — *Anatomy of Criticism*; Greenblatt, Stephen — «Improvisation and Power»; Said, Edward — Literature and Society. Selected Papers from the English Institute 1978 (ed.); Said, Edward — *Beginnings: Intention and Method*; Habermas, Jürgen — *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry on the Public Sphere*; Jameson, Fredric — «Third World Literature in the Era of Multi-national Capitalism»; Luhmann, Niklas — Social Systems; Ortega y Gasset — «Ideas sobre la novela»; Ortega y Gasset — *Obras completas*; Pratt, Marie Louise — *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*; Schorske, Carl — *De Vienne et d'ailleurs: Figures culturelles de la modernité*; Zizek, Slavoj — «Beyond Discourse-Analysis»; Laclau, Ernesto — *New Reflections on the Revolutions of Our Time* (ed.); Austen, Jane — *Sense and Sensibility*; Austen, Jane — *Pride and Prejudice*; Bernage, Berthe — *O Romance de Isabel*; Musil, Robert — *O Homem sem Qualidades*.

INFORMAÇÕES SOBRE O AUTOR: Américo António Lindeza Diogo.Nasceu no Fundão, Beira Baixa, Portugal em 1952. Leciona Literatura Medieval na Universidade do Minho. Escreveu entre outras obras *Literatura e Heteronímia. Sobre Fernando*

Pessoa (prêmio de ensaio APE/IPLB); *Les Tours du Monde de Fradique Mendes. A roda da história e a volta da manivela*, em co-autoria com Osvaldo Manuel Silvestre (Prémio de Ensaio Ferreira de Castro); *Literatura Infantil. História, Teoria, Interpretações* (Prémio de Ensaio João de Deus); *Modernismo Readymade. Notícias das Trincheiras* (Prémio PEN de ensaio), *Política e Polidez. A Estética em* "As Viagens na Minha Terra"; *Os Caminhos do Patriarca. Tempo, Romance e Representação no* "último Eça", *Maria Velho da Costa e o Romance* (2006).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como objetivo central acompanhar o desenvolvimento do pensamento crítico dos anos 70 até a contemporaneidade por meio dos comentários dos artigos publicados na seção "Ensaio" da revista *Colóquio/Letras* que tenham como tema o escritor Eça de Queirós. Antes de entrarmos mais especificamente na discussão dos artigos, tivemos a intenção de levar os leitores a um maior conhecimento sobre a história da *Colóquio/Letras*, assunto pouco explorado pelos estudiosos da área.

Não pudemos deixar de tratar aqui, também, da variedade de correntes críticas empregadas pelos pesquisadores da literatura. Comprovamos aqui que, muitas vezes, a crítica literária se alia a outras disciplinas como lingüística, sociologia e psicanálise para exercer sua tarefa.

Face ao recorte aqui apresentado sobre a crítica literária feita nas páginas da revista *Colóquio/Letras*, podemos chegar a algumas conclusões da pesquisa a respeito do papel desse periódico português no contexto dos estudos literários, no contexto da obra de Eça de Queirós e também no das correntes críticas vistas nas últimas décadas.

A *Colóquio/Letras*, especificamente através da seção fixa "Ensaio", vem desempenhando nesses seus trinta e sete anos de existência uma importante função no que se refere à publicação de artigos de crítica literária. Os estudos ali publicados são reconhecidos pela qualidade e diversidade de temas, além de terem se tornado uma fonte de pesquisa para aqueles que desejam compreender a literatura como fenômeno capaz de atualizar-se sempre frente aos novos desafios impostos pelo desenvolvimento da sociedade.

Como foi visto nesta dissertação, os colaboradores convidados a escrever a respeito de suas específicas áreas de estudos (na maioria professores de universidades portuguesas) possuem currículos que atestam sua competência no universo das letras. Percebe-se a necessidade de se ter um renomado currículo e uma estreita relação com importantes nomes da literatura portuguesa para que se tenha um artigo publicado.

Ao se analisar a história da revista *Colóquio/Letras*, conclui-se que várias mudanças ocorreram na revista no decorrer de sua história, seja do ponto de vista editorial (conformação dos conteúdos nas seções), seja gráfico, seja do ponto de vista da periodicidade. Entretanto, quer-se dar a idéia de que as diretrizes expostas no número 1 ainda são seguidas. Há um desejo de neutralizar as diferenças marcadas por cada

direção da revista no decorrer das décadas. Além disso, nota-se um grande apreço entre os diretores, concretizado através dos editoriais escritos por ocasião da morte de cada uma dessas ilustres figuras – Hernâni Cidade, Jacinto do Prado Coelho e David Mourão-Ferreira.

Um sinal do interesse da *Colóquio/Letras* em manter-se atualizada e ativada foi a criação do seu site em 2007: http://www.coloquio.gulbenkian.pt/. Este site possibilita diversas formas de exploração do conteúdo da revista, que está integralmente na Internet com textos e imagens (com exceção dos números mais recentes. Não se pode prever o futuro da publicação, mas com a descaracterização das tradicionais seções e com a falta de números inéditos, talvez ocorram mais alterações.

Nesse estudo embrionário – Revista *Colóquio/Letras* (nº 1/1971- nº 169/2004) e a crítica literária: Eça de Queirós/Seção "Ensaio" – da produção crítica vista na *Colóquio* nas décadas de 70, 80, 90 e início dos anos 2000, pôde-se verificar que a revista confirma o pensamento de que a leitura de um texto depende do olhar lançado pelo leitor e das condições variáveis de sua recepção, confirma também que o subjetivismo da apreciação pessoal não é o único determinante para o estabelecimento de sentido no texto. Assim, não restam dúvidas de que os novos meios de compreensão vindos da História, da Sociologia, da Psicanálise e da Lingüística contribuem para o processo de leitura.

Como vimos, na década de 70 há o predomínio da corrente crítica de ênfase sociológica na abordagem da obra queirosiana (na seção "Ensaio") com 4 artigos, seguida pela crítica estruturalista – 3 artigos – e crítica genética – 1 artigo. Os anos 70 caracterizam-se pelo apogeu do movimento estruturalista, cujo grande opositor era a corrente sociológica. Como vemos, no caso da *Colóquio*, ocorre algo interessante, um certo equilíbrio entre essas duas correntes críticas tão díspares. Talvez esse fato demonstre a ideologia da revista em abarcar a diversidade de opiniões.

Já na década de 80, temos um empate entre o número de textos que são exemplos da crítica temática e da estrutural, ambas somando 5 artigos cada uma. A corrente sociológica também tem seu espaço nos anos 80 – 3 artigos –, acompanhada pela crítica genética – 2 artigos. A crítica biográfica, a crítica psicanalítica e a análise do discurso contam 1 artigo cada. Os textos da seção "Ensaio" sobre Eça de Queirós na década de 80 refletem o caráter heterogêneo no modo da revista analisar o fenômeno literário, apesar ainda da forte presença da corrente estrutural.

Na década de 90, temos uma maior diversidade de correntes críticas utilizadas, em um total de 5 artigos publicados sobre a obra queirosiana. Quatro correntes críticas diferentes são escolhidas para comentar o texto de Eça de Queirós: crítica feminista, estruturalismo, crítica temática e estudos da tradução, sendo que a primeira soma dois artigos. Por sua vez, o início dos anos 2000 assiste à publicação de um único artigo, que se assenta sobre os moldes da crítica feminista.

O comentário dos artigos cujo tema é a obra do escritor Eça de Queirós (1845-1900) comprovou o inegável caráter plurissignificativo da produção queirosiana, uma vez que esta é capaz de ser analisada pelas mais variadas abordagens críticas. A obra queirosiana, passados mais de cem anos da morte de Eça, continua a atrair a atenção dos estudiosos da literatura. Os textos a respeito de Eça de Queirós que fazem parte da seção "Ensaio" da *Colóquio/Letras* demonstram a historicidade dessa produção artística, pois afirmam a idéia de que a obra literária não possui um sentido fixo e atemporal.

Ao final da presente dissertação, ambiciona-se que os pesquisadores da Literatura entendam a dimensão da importância da revista portuguesa *Colóquio/Letras* para o contexto dos estudos literários, tendo a seção "Ensaio" como uma grande depositária do pensamento crítico dos anos 70 até a contemporaneidade. Além disso, espera-se que se evidencie o movimento de mudança sofrido pelo pensamento crítico no desenrolar dos anos.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO Acadêmica da Universidade Aberta. Apresenta as atividades desempenhadas pela associação. Disponível em: <http://www.aauab.pt/>. Acesso em: 11 dez. 2007.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: _____. **Questões de literatura e de estética.** Tradução Aurora Fornoni Bernadini e outros. São Paulo: FUNDUNESP, HUCITEC, 1988. p. 397-428.

BASE nacional de dados bibliográficos de Portugal. Permite a pesquisa nas bases de dados de bibliotecas portuguesas. Disponível em: <http://opac.porbase.org/#focus>. Acesso em 05 jan. 2008.

BERGEZ, Daniel. **Métodos críticos para a análise literária.** Tradução Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BIBLIOTECA Digital da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Apresenta a edição, em formato digital, das publicações da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em: http://ler.letras.up.pt/. Acesso em 12 ago. 2008.

BUENO, Silveira. **Minidicionário da língua portuguesa.** São Paulo: FTD, 1996.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 2 ed.Maringá: Eduem, 2005.

CENTRO de Literatura Portuguesa. Divulga as atividades desenvolvidas pela instituição. Disponível em: http:<//clp.regiaocentro.net/paginas/index.php?nIDPagina=1>. Acesso em 12 jun. 2008.

COELHO, Eduardo Prado. Dupla inscrição e escrita. In: **Cadernos da *Colóquio/Letras*: Teoria da Literatura e da critica**. Lisboa: Calouste Gulbenkan, 1982. p. 29-46.

COLÓQUIO/Letras. Permite explorar a revista desde o primeiro número. Disponível em: http:// <www.coloquio.gulbenkian.pt>. Acesso em: 20 set. 2008.

COMUNIDADE Lusófona - Portugal em Linha. Apresenta um espaço interativo para a divulgação da arte lusófona. Disponível em: <http://www.portugal-linha.pt/>. Acesso em 24 jun. 2008.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FACULDADE de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa. Apresenta informações institucionais sobre o estabelcimento de ensino. Disponível em: < http://www.fcsh.unl.pt/>. Acesso em: 15 dez. 2008.

FACULDADE de Línguas da Universidade de Cambridge. Apresenta informações sobre o estabelecimento de ensino. Disponível em: <http://www.mml.cam.ac.uk/>. Acesso em 09 jan. 2008.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

FUNDAÇÃO Calouste Gulbenkian. Apresenta informações sobre o trabalho desenvolvido pela instituição portuguesa. Disponível em: http://<www.gulbenkian.pt>. Acesso em: 14 jun. 2008.

INFOPÉDIA. Apresenta uma base de conteúdos de referência. Disponível em: http://<www.infopedia.pt>. Acesso em: 12 fev. 2008.

JOSÉ António Gonçalves. Apresenta poemas de escritores da língua portuguesa recolhidos por José António Gonçalves. Disponível em: < http://members.netmadeira.com/jagoncalves/default.htm>. Acesso em: 12 jan. 2008.

JORNAL Notícias do Douro. Versão *online* do periódico. Disponível em: <http://www.dodouro.com/>. Acesso em 20 jan. 2008.

JORNAL Público. Versão *online* do periódico. Disponível em: <http://ultimahora.publico.clix.pt/>. Acesso em 10 out. 2008.

KOVADLOFF, Santiago. Da objectividade ao impressionismo na crítica literária. In: **Cadernos da *Colóquio/Letras*: Teoria da Literatura e da critica**. Lisboa: Calouste Gulbenkan, 1982. p. 137-147.

LOSA, Margarida. A desumanização da arte e da crítica: extrapolações a partir de Ortega, Lukács, Barthes e Marcuse. In: **Cadernos da *Colóquio/Letras*: Teoria da Literatura e da critica**. Lisboa: Calouste Gulbenkan, 1982. p. 121-136.

MACEDO, José Marcos Mariani de. Posfácio a Teoria do romance. In: **A teoria do romance.** Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MARQUES, A. H. de Oliveira. **Breve história de Portugal.** Lisboa: Editorial Presença, 2006.

MAXWELL, Kenneth. **O império derrotado**. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MELO, José Marques de. **Jornalismo opinativo:** gêneros opinativos no jornalismo brasileiro. 3. ed. Campos de Jordão: Mantiqueira, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. Sobre alguns problemas da crítica estrutural. In: **Cadernos da *Colóquio/Letras*: Teoria da Literatura e da critica**. Lisboa: Calouste Gulbenkan, 1982. p.149-158.

PLATAFORMA Lattes. Apresenta uma base de dados de currículos e instituições das áreas de Ciência e Tecnologia. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/>. Acesso em: 10 dez. 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Escolher e/é julgar. In: **Cadernos da *Colóquio/Letras*: Teoria da Literatura e da critica**. Lisboa: Calouste Gulbenkan, 1982. p.159-171.

PORTAL do governo português. Apresenta informações sobre a oorganização política do país. Disponível em: <http://www.portugal.gov.pt/Portal/PT>. Acesso em 16 out. 2008.

PROJECTO Vercial. Apresenta uma base de dados sobre a literatura portuguesa. Disponível em: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/>. Acesso em 22 abr. 2008.

RABAÇA, C. A.; BARBOSA, G. **Dicionário de Comunicação**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.

RAVOUX-RALLO, Élisabeth. **Métodos de crítica literária**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

REIS, Carlos. **Eça de Queirós: a escrita do mundo**. Lisboa: Biblioteca Nacional, Inapa, 2000.
REVISTA COLÓQUIO/LETRAS. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1971-

REVISTA Semear. Apresenta matéria apresentada nos Seminários promovidos pela Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: http: <//www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/index.html>. Acesso em 06 jun. 2008.

SAID, Edward. **Orientalismo**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SAMUEL, Rogel. **Novo manual de teoria literária.** 4ed. revista e ampliada. Petrópolis: Vozes, 2007.

SARAIVA, José Hermano; GUERRA, Maria Luisa. **Diário da história de Portugal.** Lisboa: Difusão cultural, 1998.

SARAIVA, José Hermano. **História concisa de Portugal.** Lisboa: Publicações Europa-América, 1987.

SECCO, Lincoln. **A revolução dos cravos e a crise do império colonial português.** São Paulo: Alameda, 2004.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina. 1973.

TADIÉ, Jean-Yves. **A crítica literária no século XX.** Tradução Wilma Freitas Ronald de Carvalho. São Paulo: Editora Betrand Brasil, 1992.

TRIPLO V. Apresenta um acervo de material artístico e ensaístico. Disponível em: <http://www.triplov.com/>. Acesso em: 23 abr. 2008.

UNIVERSIDADE de Granada – Espanha. Apresenta informações sobre a instituição de ensino. Disponível em: <http://www.ugr.es/ugr/index.php>. Acesso em 08 jul. 2008.

UNIVERSIDADE de Kent. Apresenta informações sobre a instituição de ensino. Disponível em: < http://www.kent.edu./index.cfm>. Acesso em 01 fev. 2008.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura.** São Paulo: Ática, 2004.
UNIVERSIDADE do Minho. Apresenta informações institucionais sobre o estabelecimento de ensino. Disponível em: <http://www.uminho.pt/>. Acesso em: 10 nov. 2008.

WELLEK, René. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários.** Tradução Luís Carlos Borges Siqueira. São Paulo: Martim Fontes, 2003.

ANEXO

- **Editoriais publicados na revista *Colóquio/Letras* (Nº 1/1971 Nº169/2004)**
- **Artigos publicados na seção "Ensaio" sobre Eça de Queirós**

DUAS PALAVRAS
de apresentação

Durante doze anos, desde Janeiro de 1959, a Fundação Calouste Gulbenkian publicou, sob a direcção de Reynaldo dos Santos e Hernâni Cidade (a quem vieram recentemente juntar-se José-Augusto França e Jacinto do Prado Coelho) a «revista de artes e letras» Colóquio. *Agora, no limiar de 1971, essa revista cinde-se em duas:* Colóquio/Artes, *bimestral, dedicada às artes audiovisuais; e* Colóquio/Letras, *por enquanto trimestral, dedicada exclusivamente à literatura. As razões do desdobramento são óbvias: por um lado, a necessidade de consagrar maior atenção a artes que a Fundação tem fomentado num ritmo crescente, como o teatro, o cinema, a música e o bailado; por outro, o desejo de acompanhar e estimular o dinamismo da nossa vida literária, a traduzir-se pela existência dum público cada vez mais numeroso e exigente.*

Colóquio/Letras *vem, com efeito, preencher uma lacuna que se tornava sensível: será, em Portugal, a única revista especìficamente literária — com textos de poesia e de ficção, mas, na maior parte, destinada ao estudo da literatura de modo não puramente erudito, não polémico, não meramente divulgativo, antes serenamente reflexivo, problemático, ensaístico. Naturalmente vinculada ao* Colóquio *dos últimos doze anos, cuja acção se propõe prolongar, obedecerá às mesmas directrizes gerais: «sem dependência de escolas, de sectarismos ou de proselitismos», apenas fará uma discriminação: a de* qualidade; *apenas imporá uma norma: a da* tolerância, *do* respeito mútuo. *Aberta assim a todos, procurará no entanto ser uma revista* viva, *em que o passado, como o presente, seja encarado à luz duma problemática de hoje, em que a literatura seja analisada e interpretada segundo perspectivas* actuais, *com métodos* actuais. *O pensamento dos seus directores busca os mais novos, aqueles onde germina o futuro, no estudo e na criação.*

O programa de Colóquio/Letras *decorre das linhas de rumo enunciadas. Em cada número, incluiremos* ensaios *(pela ordem seguinte: filosofia e teoria da literatura; literaturas estrangeiras; literatura brasileira; literatura portuguesa, seriados os artigos pela ordem cronológica dos temas tratados),* documentos *(inéditos de escritores notáveis ou documentos ignorados para o estudo da sua vida ou obra),* ficção, poesia, crónicas de teatro *(considerado não tanto do ponto de vista espectáculo como do ponto de vista literário), eventualmente* notas e comentários *e* inquéritos; *e ainda:* cartas *do Ultramar, do Brasil e do estrangeiro;* crítica de livros *(inclusive brasileiros e galegos); sempre que possível,* informação literária *(a literatura portuguesa além-fronteiras, etc.) e uma* revista de revistas.

Dirigida ao leitor português, Colóquio/Letras *abrangerá a escala de interesses que, em princípio, o definem: dos valores e problemas nacionais a tudo quanto no mundo, a começar pela vizinha Espanha, é expressão da cultura do nosso tempo. Melhor diríamos: dirigida ao leitor de língua portuguesa. Por todos os motivos, ambicionamos que* Colóquio/Letras *constitua um elo cada vez mais forte a unir quantos pensam, falam e escrevem na língua de Camões e de Machado de Assis.*

A revista será o que dela fizerem os seus colaboradores — portugueses, brasileiros, lusófilos estrangeiros—, a quem desde já agradecemos cada pedra que trouxerem para a construção da obra comum.

Hernâni Cidade
Jacinto do Prado Coelho

A criação literária depende da liberdade de expressão e dinamiza-se ou estiola segundo as possibilidades de comunicação entre o escritor e o povo. E também o exercício da crítica literária é gravemente prejudicado pela abusiva intervenção de censuras. Tem, além disso, o escritor responsabilidades ético-sociais que não pode enjeitar; como clerc, *trai-se ao iludir as exigências da dignidade humana; escrever é para ele não só revelar-se como encher de sentido o mundo, denunciá-lo, transformá-lo. Testemunha privilegiada da história do seu país, dá-nos deste a imagem destinada a perdurar; trabalhando, reinventando a língua, coloca-se no cerne do espírito e da cultura nacionais.*

Deste modo, os acontecimentos memoráveis ocorridos em Portugal desde 25 de Abril têm que ver, e muito, com a literatura e os estudos literários. Trazem-nos decerto horizontes novos à criação, prometem um enriquecimento do homem na sua ampla dimensão humana, uma vida mais plena — e uma nova linguagem. A revista Colóquio/Letras *manifesta o seu júbilo pelo movimento libertador, fruto da bravura e da generosidade dos soldados identificados com o povo. Integrada na revolução em curso (a que nem faltam o alor e a força da poesia...), propõe-se contribuir, com redobrada confiança, para a renovação mental da sociedade portuguesa, continuando a valorizar, numa pluralidade de vozes e perspectivas, o património da nossa literatura.*

Hernâni Cidade
Jacinto do Prado Coelho

Estava quase pronto para impressão este número de *Colóquio/Letras* quando me feriu brutalmente a notícia da morte do nosso querido Director.

Neste momento doloroso, pouco posso dizer do muito que tumultuosamente me ocorre. Hernâni Cidade não era só o Mestre lúcido e experimentado, mas o companheiro exemplar, cordial, generoso, humaníssimo, com uma nobreza de carácter, um amor da vida e uma curiosidade mental que foram seu timbre até ao fim. Trabalhador duma espantosa tenacidade, queria dar sempre o melhor de si próprio, comandado pelo senso da responsabilidade. Dos anos remotos em que fui seu aluno, no velho Convento de Jesus onde então funcionava a Faculdade de Letras, recordo sobretudo a impressão que me causaram as aulas sobre o ideal humanístico do Renascimento, de Rabelais a Camões, aulas em que o entusiasmo docente denunciava a íntima adesão, e aquele dia em que, dez ou quinze minutos após o começo da lição, o Mestre bruscamente se retirou com estas palavras emotivas: «Meus senhores, peço desculpa, não posso continuar. Não me preparei convenientemente.» Já com oitenta e tantos anos, o mesmo brio de professor o levava a observar: «A cada passo, a dar uma aula ou a intervir num exame, nos pomos à prova»; e desabafava comigo, apreensivo quanto ao nível das suas lições camonianas no Curso de Férias. Entretanto, ninguém o terá superado na capacidade de admirar os outros: era com transparente alegria que descobria talento em alguém; não regateava nunca o elogio que julgava merecido. Profundamente tolerante, nesses juízos de valor abstraía de concordâncias ou diferendos ideológicos. Se injustamente tratado (e algumas vezes o foi, não obstante o seu poder de simpatia), calava possíveis ressentimentos, não lhe vinha aos lábios uma palavra de azedume.

Hernâni Cidade: um nome ajustado à pessoa. *Hernâni* a simbolizar a faceta romântica do Mestre, o seu culto da intensidade vital, da sinceridade, do rasgo heróico; *Cidade* a indicar o lado convivente, a construtividade, o civismo, a vocação pedagógica.

Da obra de Hernâni Cidade — obra imensa, de várias dezenas de volumes e muitas centenas, porventura milhares de conferências e artigos — se tratará no próximo número de *Colóquio/Letras*. Para já, acentue-se que ela é o espelho fiel do homem, graças a uma autenticidade unificante; que constitui, a um tempo, indesmentível testemunho de patriotismo e de aspiração ao universal; que a percorre o anseio de liberdade e de progresso. Numa perspectiva diacrónica, marca em relação a Teófilo um passo em frente, pois Hernâni Cidade imprimiu aos estudos literários uma orientação nova, histórico-cultural e até, actualizando-se, estético-estilística, diferençando-se também do seu contemporâneo Fidelino de Figueiredo. Com inteira razão, parece-me, escreveu Vitorino Nemésio: «Na hora da revisão sistemática da obra histórica e crítica de Hernâni Cidade ver-se-á que o seu nome representa uma das mais fecundas e decisivas *étapes* da historiografia e do ensino em nossa língua.»

Por tudo obrigado, querido Mestre e amigo! E que sejas sempre uma presença viva nas páginas desta revista, onde procurarei cingir-me às directrizes que traçámos juntos.

J. do Prado Coelho

Celebrar Camões

*Em todos os países civilizados há modernamente um amplo consenso, inclusive da parte dos governantes, quanto ao dever de celebrar os pensadores e artistas que foram casos excepcionais de superação do homem pelo homem. Não se trata de simples formalidade académica ou de hábito vazio. Porventura cada vez sentimos mais a necessidade de, periodicamente, tomando certas efemérides como pretexto, nos distanciarmos dos problemas alienantes dum tortuoso dia-a-dia — aquilo a que o autor d'*Os Lusíadas *chamava «o baxo trato humano embaraçado» —, e de respirarmos ar mais puro, de reavivarmos a consciência dos grandes valores do espírito, de nos retemperarmos na contemplação da beleza, reatando o diálogo com as obras-primas enformadas por esses valores. Dando primazia à liberdade criadora e à plena liberdade crítica.*

*Camões, tema problemático e até polémico, solicita-nos por múltiplas razões. Um centenário permite, por exemplo, mostrar como se têm servido do poeta empobrecendo ou falseando a sua imagem, fazendo d'*Os Lusíadas *o breviário eterno de todos os «bons portugueses» e convertendo o poema, no fim de contas, em estandarte duma corrente ideológica. E, no entanto, com outra profundidade e outra largueza, Camões foi de facto expressão e intérprete incomparável da portugalidade, escreveu com o próprio sangue a mais nacional das epopeias e, embora com uma visão das coisas dependente, como não podia deixar de ser, das estruturas mentais do seu tempo (aliás um tempo de incerteza, de crise) e modelada pela condição de gentil-homem pobre, ainda hoje nos ensina em termos lapidares o civismo e o amor da pátria, exercendo o seu magistério de* clerc, *de humanista empenhado na acção, com um desassombro que não poupa ninguém. De tal modo que celebrar Camões, relendo-o, estudando-o, discutindo-o, difundindo-o, continua a ser imperativo da nossa consciência de portugueses.*

Quanto mais longe do pragmatismo político e da oratória oficial, melhor. Não esquecendo que a pátria é, essencialmente, um espaço cultural, e a cultura uma pátria de homens livres. Benedetto Croce enganou-se quando considerou Os Lusíadas *mero «panegírico político dum povo e da sua história». Pelo contrário: um dos invulgares*

méritos do poema está na sua originalidade de epopeia crítica, patente na fala do Velho do Restelo. Camões, perante a História, não se limita a exaltar: interroga-se e interroga-nos.

De há muito os comentadores têm salientado, a par do portuguesismo do épico, o carácter universal da sua obra. E têm justamente posto em relevo que os dois aspectos não são incompatíveis. A gesta dos portugueses na devassa do mundo e nos contactos com povos longínquos, de outras raças e crenças e costumes, assume vários sentidos: animados pelo desejo de riqueza e de domínio, movidos também por um espírito de cruzada (conquanto, no Portugal do século XV, muitas dúvidas se formulassem sobre se era justa a guerra levada aos infiéis para lhes impor o cristianismo), os portugueses agiram como europeus do Renascimento e como expoentes dos indefinidos poderes do Homem, «bicho da terra tão pequeno» capaz, por uma virtù *heróica, de escalar o Olimpo merecendo «glória e fama» para sempre. Mas ainda aqui* Os Lusíadas *se singularizam pelo sentimento de humanidade (a «piedosa humanidade» que repassa as palavras de mães, esposas, irmãs que vieram à praia do Restelo quando ia partir a armada do Gama) e pela adopção de perspectivas complementares: coragem e medo, euforia heróica e tragédia ou elegia. Para o conhecimento de Camões, quer das suas virtualidades estéticas quer da complexidade, contrastes e grandeza da sua alma, da sua inteligência sensível e da sua lúcida sensibilidade,* Os Lusíadas *não importam menos que as* Rimas, *e até o teatro e as cartas parecem indispensáveis para uma exacta, não mutiladora compreensão. Apenas se poderá observar que na lírica a linguagem poética mantém qualidade mais homogénea, porque na épica se tornam, por vezes, evidentes os sinais dum longo, árduo trabalho. Não falando já no peso duma retórica recamada de alusões mitológicas. Seja como for, atenção: Camões elegeu-se como poeta, e em poesia não é lícito desligar o pensamento do que nela é específico: a forma.*

Poeta que continua fascinante, perturbante, em leituras actuais. Comemoram-no este ano na Califórnia e em Budapeste, em São Paulo e em Tóquio, em Madrid e em Bruxelas. Prova de que não pertence só a nós, portugueses — disso nos orgulhamos. No reino sem fronteiras da cultura, onde, respeitando as diferenças, se fomenta o diálogo, Camões pode ser uma das pedras para a construção da sociedade universal. A geografia das comemorações sanciona este projecto, «utópico» mas na zona do atingível.

Jacinto do Prado Coelho

Dez anos depois

A Colóquio/Letras *iniciou a sua trajectória em Março de 1971, como resultado da cisão da* Colóquio, *«revista de artes e letras», em duas revistas especializadas. Trabalhei, como director, ao lado de Hernâni Cidade até ao fim de 1974. É a imagem do mestre e amigo — mestre não só de letras mas de humanidade em corpo inteiro — que volto a lembrar aqui, com saudade que o tempo não consegue esbater. Outro admirável companheiro ficou pelo caminho: Manuel Correia, responsável pela orientação gráfica. Tanto um como outro nos ensinaram, pelo exemplo, a encarar de frente a vida. O plural* nos *refere-se, em primeiro lugar, a mim e ao Luís Amaro, «meu tão certo secretário»; ambos, ao reflectir sobre os anos transcorridos, é no futuro que continuamos a pensar.*

Todas as publicações periódicas consagradas ao fenómeno literário têm a sua vocação e a sua função no campo da cultura. A questão é que cumpram a finalidade que se propuseram alcançar, dentro do condicionalismo que as situa. Porque os jornais diários se destinam a um vasto público, as páginas de cultura que inserem — e neles não deviam faltar — parecem vocacionadas para a boa vulgarização, a informação orientadora, a captação para a leitura literária; não será nessas páginas pertinente o artigo especializado, e menos desejável ainda o artigo de pretensiosa ostentação de saber ou motivado por questões que só interessam a pequenos grupos do chamado «meio literário». As revistas distribuem-se, por seu turno, por vários níveis e padrões; umas são especializadas (caso da Colóquio/Letras, *onde a literatura constitui o centro de atenção, o que envolve múltiplas perspectivas e diversos modos de estabelecer nexos entre o texto e o contexto), outras abrem-se a vários ramos da cultura. Todas podem contribuir validamente para um enriquecimento do espírito, uma consciência mais lúcida. Por isso temos assinalado com simpatia aquelas que vão surgindo, como, há poucas semanas, o* JL (Jornal de Letras, Artes e Ideias), *que vem preencher uma lacuna há muito penosamente sentida na vida cultural portuguesa. O problema das relações entre qualidade e acessibilidade põe-se, claro, em termos diferentes, segundo a natureza das publicações periódicas. Ao recusar «os códigos das linguagens cifradas e os exercícios herméticos para pretensos iluminados», proclamando, ao mesmo tempo, um ideal de qualidade, José Carlos de Vasconcelos deve prever que o* JL *não será legível por toda a gente, porque a delicadeza, a complexidade dos problemas e o oportuno aproveitamento das aquisições das ciências humanas obrigam à adopção de linguagens cuja inteligibilidade varia com o grau de cultura do leitor. Só é condenável o hermetismo (sempre, aliás, relativo) provadamente desnecessário.*

Revista especializada de literatura, porque não? Porque estaria a literatura condenada a andar em miscelânea? Ela não é fenómeno menos sério, complexo, que os estudados pela Geografia ou pela Linguística. Alguns leitores, por falta de cultura, confundindo literatura com leitura amena, têm dificuldade em classificar uma revista especializada de estudos literários e à toa lhe chamam «elitista» ou «académica». Ora nenhuma publicação responsável pretenderá reduzir a sua audiência escorraçando dela o profanum vulgus; *nenhuma vedará por snobismo o direito de a ler. Essencialmente, a cultura é una; se se desdobra e organiza em sectores e níveis, cumpre facultar o acesso de um a outro sector, de um a outro nível. Revistas há que, francamente especializadas, publicam estudos em várias línguas, servindo assim de ponto de encontro entre estudiosos de muitos países; citarei a húngara* Neohelicon *e a romena* Synthesis, *ambas de Literatura Comparada. A* Colóquio/Letras, *porém, é doutro tipo. Ao longo dos últimos dez anos, quis manter-se fiel às directrizes traçadas no primeiro número: «com textos de poesia e de ficção [o que logo a afasta do modelo universitário] mas, na maior parte, destinada ao estudo da literatura de modo não puramente erudito [outro distanciamento significativo], não polémico, não puramente divulgativo, antes serenamente reflexivo, problemático, ensaístico. [...] Aberta assim a todos, procurará no entanto ser uma revista* viva, *em que o passado, como o presente, seja encarado à luz duma problemática de hoje, em que a literatura seja analisada e interpretada segundo perspectivas* actuais, *com métodos* actuais. *O pensamento dos seus directores busca os mais novos, aqueles onde germina o futuro, no estudo e na criação».*

Será que nos desviámos destes propósitos? No caso afirmativo, até que ponto? E porquê? Na verdade, nem sempre qualquer de nós faz aquilo que planeia fazer. Temos não poucas vezes sacrificado a colaboração solicitada à colaboração espontânea, porque também reconhecemos nessa espontaneidade um valor, conquanto por si mesmo insuficiente; muitos jovens viram textos seus impressos nesta revista, lado a lado com os dum Torga, dum Drummond, dum Vergílio Ferreira, dum João Cabral, duma Agustina, dum Eduardo Lourenço, dum Merquior; muitos outros consideraram entrar nela uma decisiva consagração. Vamos, pois, singrando entre Cila e Caribdis, entre os que se queixam do nosso hermetismo e os que lamentam as nossas excessivas concessões. Entretanto, em 10 de Novembro último, quase todos os números publicados (quarenta e oito em cinquenta e sete) se encontravam esgotados, numa tiragem de quatro mil exemplares; e as dezenas de cartas que mensalmente recebemos são encorajantes; apenas desejaríamos que mais amiúde contivessem críticas precisas e sugestões realistas. E doutro facto nos orgulhamos: a Colóquio/Letras *tornou-se efectivamente um espaço de convergência, de convívio, não só de gerações, tendências e concepções diferentes mas também de culturas de países diferentes; primordialmente, as culturas de países de língua portuguesa, representados, tanto quanto possível, nas nossas várias secções. O mundo de língua portuguesa, incluindo a Galiza, está reproduzido no microcosmo ou pequena família dos nossos companheiros e amigos, a quem devemos quase tudo e aos quais dirigimos um afectuoso* obrigado! *Outra palavra de agradecimento vai para os administradores da Fundação Gulbenkian, designadamente os Drs. Azeredo Perdigão e Pedro Tamen, que, além de compreensão e estímulo, concederam à direcção da revista uma completa autonomia.*

J. do Prado Coelho

Criada em 20 de Julho de 1956
por disposição testamentária do financeiro
Calouste Sarkis Gulbenkian,
que passou os últimos treze anos da sua vida
em Portugal, onde falecera em 1955,
a Fundação Calouste Gulbenkian
completa vinte e cinco anos de actividade
no próximo mês de Julho.
Presidida desde então
pelo Doutor José de Azeredo Perdigão,
a quem ficou devida a organização desta instituição
logo reconhecida de utilidade pública,
a ele se devendo também em grande parte a iniciativa
tomada pelo seu instituidor,
a Fundação Calouste Gulbenkian
tem desenvolvido notável acção nos domínios
da ciência, da educação, da assistência social,
das belas-artes e da cultura literária
— que a Colóquio/Letras *especialmente interessa.*

Assim nestas páginas sucintamente se regista a efeméride,
que terá comemoração condigna
ao nível da Administração e será marcada
por uma exposição-modelo que anunciará
o Centro de Arte Contemporânea em formação
e ainda por outras manifestações em estudo.
Tal registo é acompanhado por uma saudação
a todos os Serviços que contribuem
para o importante papel
que a Fundação Calouste Gulbenkian representa
na vida portuguesa,
ao seu actual Conselho de Administração e,
em particular,
ao seu Presidente — a quem foi devida, também,
em 1959, a ideia
da publicação da revista Colóquio,
em 1971 cindida em duas revistas paralelas,
Colóquio/Artes *e* Colóquio/Letras.

COLÓQUIO/LETRAS

Com a morte de Jacinto do Prado Coelho, ocorrida a 19 de Maio, quando se ultimava a impressão do presente número da Colóquio/Letras, *é uma sensação de perda irreparável e de insuportável vazio a que se abate sobre os corações de quantos aqui trabalham, de quantos aqui têm colaborado. E até de muitos e muitos leitores que vêm seguindo, desde a sua origem, o já estirado percurso desta revista que tanto lhe deve e que para sempre tanto lhe ficará devendo.*

Sensação semelhante apenas hão-de experimentá-la, além e em torno dos seus familiares, os que algum dia o tiveram como Professor; os que não mais deixaram, por esse facto, de considerar-se seus amigos e seus discípulos; os que dentro ou fora da Universidade sob a sua égide participaram de relevantes iniciativas que traziam a garantia do seu nome, o selo da sua responsabilidade; os que enfim dele receberam, nas mais variadas circunstâncias, o solar influxo da sua orientação, o calor do seu estímulo e da sua camaradagem, o ensinamento da sua crítica, o exemplo do seu civismo, a equilibrada lição do seu ponderado entusiasmo.

Romanista de prestígio internacional e mestre de sucessivas gerações de romanistas, Jacinto do Prado Coelho atingiu muito cedo o que para outros seria tão-só o auge de uma brilhantíssima carreira universitária — doutorado aos vinte e sete anos, catedrático aos trinta e três —, mas que para ele representou antes um permanente desafio a renovar-se e a inovar, não tendo havido praticamente domínio algum na vasta área da sua especialidade — desde a estilística à literatura comparada e da investigação histórico-cultural à estética da recepção — em que não soubesse deixar as marcas inconfundíveis da sua sensibilidade, da sua inteligência, da sua vocação de grande hermeneuta, do seu espírito de grande humanista, da sua rara capacidade como privilegiado intérprete de textos e de figuras, de obras e de géneros, de motivos e de movimentos, de estruturas e de épocas.

Os monumentais estudos que consagrou a Camilo e a Pessoa logo se impuseram, respectivamente, como fecho de abóbada de toda a exegese camiliana e como pórtico, fundamento e contorno dos verdadeiros estudos pessoanos. O Dicionário de Literatura, *que organizou, dirigiu e para o qual escreveu uma impressionante soma de artigos, continua a constituir, desde há mais de um quarto de século, marco decisivo e até hoje sem paralelo em trabalhos de tal índole. As dezenas de ensaios, que deixa compilados ou dispersos, atestam do modo mais diversificado a clarividência das suas intuições, o rigor das suas análises, a justeza das suas sínteses, o escrúpulo dos seus juízos. E não têm conta, ao longo de quatro décadas de docência, as dissertações de licenciatura e de doutoramento que orientou, os espíritos jovens que soube formar, as almas em que acendeu e manteve a chama do amor pela literatura.*

A revista Colóquio/Letras *— que nos primeiros quatro anos dirigiu com Mestre Hernâni Cidade e que há quase dez anos isoladamente dirigia — constitui, sob inúmeros aspectos,* mais uma *das grandes obras de Jacinto do Prado Coelho. O carácter a um tempo específico e «aberto», a um tempo exigente e tolerante, que desde sempre a tem singularizado como lugar de encontro, de diálogo, de convívio espiritual — de «colóquio», em suma — entre criadores e críticos, entre portugueses e estrangeiros, entre representantes das mais diversas correntes e gerações, foi Jacinto do Prado Coelho quem sobretudo lho imprimiu — e foi ele, também, quem sempre melhor tratou de o respeitar.*

Em próximos números se registarão, nas páginas desta revista, depoimentos sobre o perfil e a obra do grande Mestre agora desaparecido. Por hoje, apenas estas palavras de saudade. E de fidelidade. E de extrema desolação diante do vazio em que a sua morte nos deixa imersos.

número 100

ATINGE *agora a revista* Colóquio/Letras *o seu centésimo número. O facto — de tão raro, ao menos em Portugal, no respeitante a qualquer publicação literária — merece, que mais não seja, uma breve pausa de reflexão. A outros, no imediato ou mais tarde, caberá porventura o balanço do que estes cem números significam. Pela nossa parte, só por instantes sucumbiremos à natural tentação do retrospecto a fim de melhor se firmarem os olhos no caminho que ainda importa percorrer, ou que ainda nos seja dado prosseguir.*

Em perto de dezassete anos, ao longo dos cem números hoje completados, supomos que a revista Colóquio/Letras *tem sempre procurado cumprir todos aqueles desideratos que logo foram lapidarmente expressos no seu primeiro número pelos seus dois primeiros directores — Hernâni Cidade e Jacinto do Prado Coelho —, tanto no sentido de ser uma «revista especificamente literária» («com textos de poesia e de ficção, mas, na maior parte, destinada ao estudo da literatura de modo não puramente erudito, não polémico, não meramente divulgativo, antes serenamente reflexivo, problemático, ensaístico») quanto no propósito, também referido nessas «directrizes gerais», de intransigentemente se manter «sem dependência de escolas, de sectarismos ou de proselitismos», na senda aliás da primitiva* Colóquio *que durante doze anos a precedeu e cuja acção veio a ramificar-se, a partir dos alvores dos anos 70, na* Colóquio/Artes *e na* Colóquio/Letras.

Cremos, por outro lado (reportando-nos ainda ao texto de abertura do n.º 1 de Colóquio/Letras, *em Março de 1971), que apenas «uma discriminação» se tem feito — «a de* qualidade» — *e que apenas «uma norma» se tem imposto — «a da* tolerância, *do* respeito mútuo» —, *de tal modo que, nas muito mais de dez mil páginas até agora publicadas, sempre os colaboradores têm sido escolhidos ou aceites em rigorosa obediência a estes princípios exigentes e àqueles critérios generosos.*

Pensamos ainda que será decerto indispensável a consulta de tais milhares de páginas para doravante se compreender ou historiar não só a literatura portuguesa destas duas últimas décadas mas também a de boa parte das demais literaturas que em português igualmente se exprimem; e, nesse espaço de tempo, nesses vários quadrantes, não haverá autor mais ou menos representativo que não tenha encontrado aqui, uma vez que seja, ou a recensão a algum de seus livros, ou o registo da repercussão que eles foram alcançando, ou até a mais desenvolvida abordagem crítica deste ou daquele aspecto da globalidade da sua obra. De idêntico modo urgirá sem dúvida recorrer àqueles mesmos milhares de páginas para se entender

ou avaliar, no mencionado período e nos aludidos domínios, ora a coexistência de diversificadas linguagens críticas, ora a reveladora evolução de perspectivas e métodos preponderantes.

Por outra parte — e ainda que possa considerar-se Colóquio/Letras, *como sempre de resto se tem sublinhado, mais uma revista* sobre *literatura que revista* de *literatura —, tão-pouco têm deixado de em suas páginas continuamente comparecer — sem distinção de tendências, de gerações, de ideologias, e desde os mais consagrados vultos a recentíssimas «revelações» — inúmeros e contrastados exemplos da narrativa contemporânea, e sobretudo da poesia contemporânea, sem todavia se negligenciar a incessante publicação de textos inéditos de muitos autores já desaparecidos.*

Tudo isto, aliás, já fazia parte do «programa» traçado pelos Professores Hernâni Cidade e Jacinto do Prado Coelho; e, se ao primeiro destes grandes Mestres essencialmente se deveu a entusiástica «abertura» de tais linhas programáticas, ao segundo coube a suprema tarefa de vigilantemente as redefinir e sistematizar, de a cada passo e com o maior escrúpulo as pôr em prática, de com extrema sensibilidade as ir enfim renovando ou, sempre que necessário, tratando mesmo de adaptá-las a novas circunstâncias. Hoje, aqueles que lhes sucederam, tentando manter-se fiéis aos límpidos ensinamentos de um e de outro, continuam também a considerar que conservam flagrante actualidade as lúcidas palavras com que o Prof. Prado Coelho, no número 60 — de Março de 1981 —, reflectiu sobre o caminho até aí percorrido ao longo dos primeiros dez anos. Para a totalidade desse texto, justamente intitulado «Dez Anos Depois», remeteremos a atenção dos leitores interessados. Mas não resistimos à tentação de para aqui pelo menos trasladar o seguinte passo: «Vamos, pois, singrando entre Cila e Caríbdis, entre os que se queixam do nosso hermetismo e os que lamentam as nossas excessivas concessões.» E mais este também: «Alguns leitores, por falta de cultura, confundindo literatura com leitura amena, têm dificuldade em classificar uma revista especializada de estudos literários e à toa lhe chamam 'elitista' ou 'académica'.» Só à toa, de facto, e só por falta de cultura, semelhantes juízos poderão ser proferidos.

Conveniente será ainda acrescentar que o prestígio sempre crescente de Colóquio/Letras *muito se deve também ao facto de ser uma revista sem fins lucrativos, impermeável a todos e quaisquer grupos de pressão, inteiramente descomprometida e distanciada em relação aos complexos e nem sempre límpidos mecanismos da chamada indústria cultural. Mas a afortunada existência de semelhantes circunstâncias haverá principalmente que agradecê-la à própria instituição proprietária da revista. E, igualmente a este respeito, mais a seguinte transcrição se impõe das palavras aqui publicadas por Jacinto do Prado Coelho em 1981, e que, sendo precisamente aquelas com que o seu texto rematava, nada entretanto perderam, antes pelo contrário, quanto à sua justeza e quanto à sua justiça: «Outra palavra de agradecimento vai para os administradores da Fundação Gulbenkian, designadamente os Drs. Azeredo Perdigão e Pedro Tamen, que, além de compreensão e estímulo, concederam à direcção da revista uma completa autonomia.»*

Assim era. Assim foi sempre. Assim continua sendo.

David Mourão-Ferreira
Luís Amaro

ELOGIO DO POETA

Para abrir o n.º 108 da *Colóquio/Letras*, número que dedica especial atenção à poesia portuguesa, escolhemos, à revelia do próprio autor, uma «Dádiva» de Luís Amaro. Nunca nas páginas desta revista quis o poeta de *Diário Íntimo* inserir colaboração sua em verso; mas todos os que o conhecem sabem a que ponto os 107 volumes já publicados são, no integral sentido destas palavras, criação autenticamente poética. A sensibilidade, a gentileza, a discrição, a harmonia, a tímida perfeição do seu trato pessoal, a mágoa cantada e contida na sua voz lírica, foi Luís Amaro capaz de metamorfoseá-las, no plano profissional, em permanente disponibilidade, em quase obsessivo auto-apagamento, em constante apoio e incessante estímulo a centenas de colaboradores na feitura desta publicação.

Primeiro enquanto Secretário, depois enquanto Director-Adjunto, sempre Luís Amaro, ao serviço da *Colóquio/Letras*, soube continuamente realizar uma contínua «dádiva» de si mesmo, através de um imenso rigor na supervisão dos textos, de uma erudição única no campo da bibliografia e da crítica da literatura portuguesa — especialmente a do último século —, de um raro equilíbrio na composição entre o novo e a tradição, entre a extensão dos saberes e a intensidade da descoberta, e, sobretudo, de uma excepcional capacidade de trabalho, tão minucioso e apaixonado nas tarefas mais humildes como na investigação mais especializada.

Por tudo isto, apesar de aposentado a partir de Fevereiro de 1989, não pode esta revista, desde o início intrinsecamente a ele ligada, dispensar a luminosidade e o escrúpulo dos seus conselhos, o alcance e a penetração do seu espírito crítico; e é, assim, com muito júbilo que anunciamos aqui a anuência de Luís Amaro ao convite que lhe foi dirigido no sentido de continuar a acompanhar-nos enquanto consultor editorial.

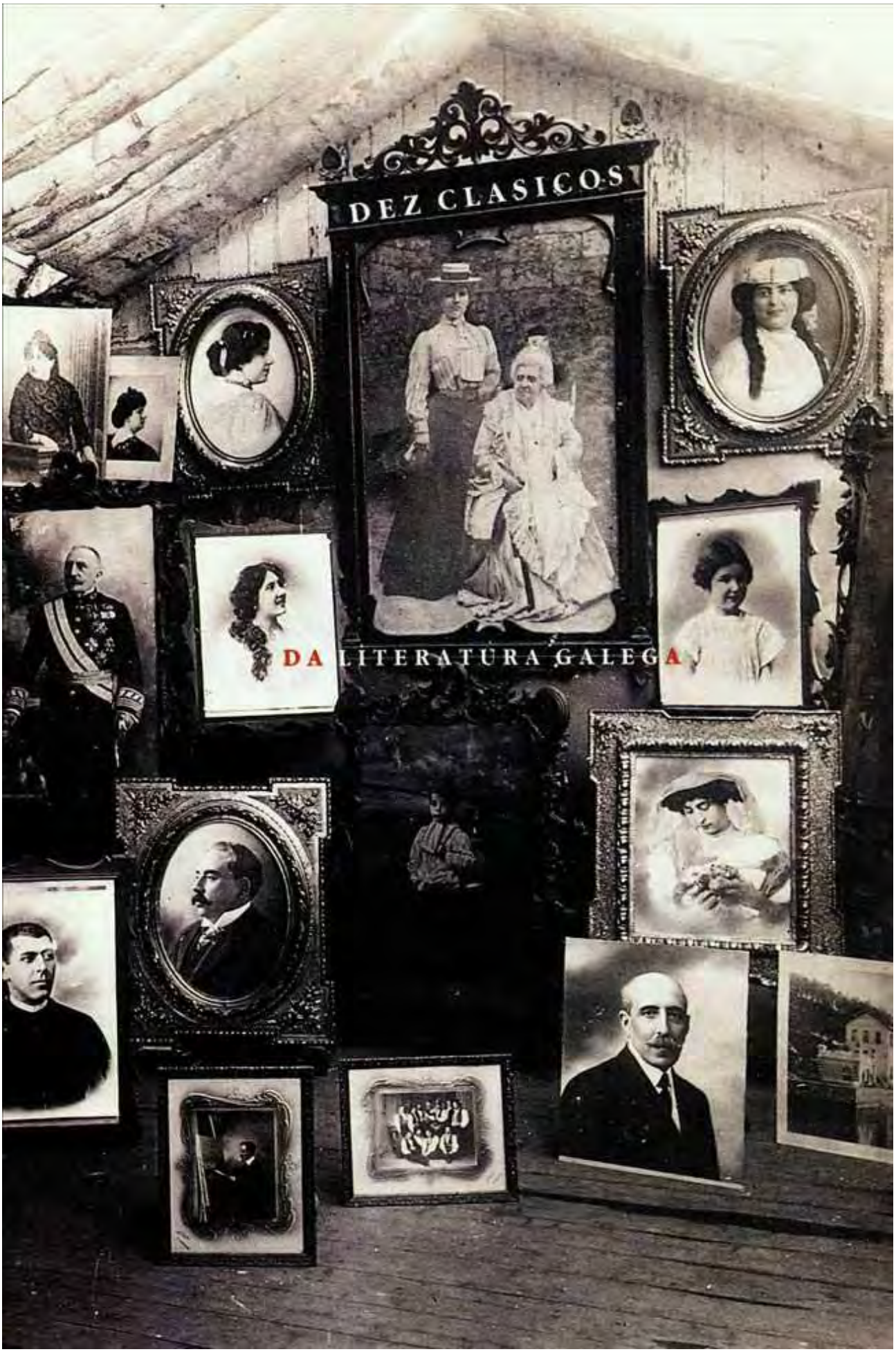
J. M. V.
D. M.-F.

A. FERRER CORREIA
PRESIDENTE DO CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

A revista *Colóquio/Letras* tem o gosto de saudar o novo Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, Senhor Professor Doutor António de Arruda Ferrer Correia, eminente figura da Cultura Portuguesa, Reitor Honorário da Universidade de Coimbra e, em diversas áreas do Direito, grande Mestre de renome internacional, cuja atenção e cujo interesse por variados domínios da criação artística — nomeadamente a Literatura, a Música e as Artes Visuais — são bem conhecidos de quantos trabalham nesta Casa, do mesmo modo que têm sido determinantes para muitas das relevantes acções por ela realizadas, quer no país quer no estrangeiro.

Administrador da Fundação desde 1959, à superior orientação do Professor Doutor A. Ferrer Correia se tem devido, não só a global política da instituição em matéria educacional, mas também a importantíssima iniciativa do respectivo Plano de Edições, cujas centenas de volumes publicados constituem doravante referências incontornáveis e de incalculável alcance nos mais diferenciados ramos do saber, bem como a prossecução de um projecto coerente de leitura pública, através de uma larga rede de bibliotecas populares. E, sob qualquer destes aspectos, é também todo o nosso património literário que assim se tem visto prestigiado, apoiado e difundido.

Tudo razões, em suma, para que uma revista como *Colóquio/Letras*, além de ter o gosto de saudar o Professor Doutor A. Ferrer Correia como novo Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, igualmente lhe enderece os melhores votos para o feliz desempenho da sua alta missão.


DEZ CLASICOS
DA LITERATURA GALEGA

NOTA PRELIMINAR

ESTE pequeno florilexio de textos poéticos e narrativos galegos pretende dous obxectivos: servir como unha especie de tarxeta de presentación das nosas letras para lusófonos e lusitanistas que en xeral tan pouco as coñecen, e tornar a uns e outros conscientes do grao de comprensión da nosa lingua escrita que espontaneamente atinxen. Por iso preferimos ofrecer nun caderniño aparte informacións lingüísticas e referentes culturais que posibiliten unha correcta interpretación prosódica e semántica dos textos elixidos a pôr notas a pé de páxina que perturbarían a súa limpeza tipográfica e privarían ós lectores da apaixonante aventura que é dar renda solta á imaxinación ó enfrontármonos con textos literarios nunha lingua que non dominamos de cheo.

Por obvias razóns de espacio e prudencia, limitamo-la mostra a uns poucos poemas e anacos de prosa de autores xa desaparecidos a quen ninguén discute hoxe a condición de «clásicos» da nosa literatura, pero iso non significa que non existan outros — finados ou vivos — dignos tamén dese título. En canto á escolma dos textos, non nos deixamos levar unicamente polo noso gusto persoal nin polo convencemento do importante papel que desempeñaron dentro do discurso literario galego. Tivemos así mesmo en conta o interese engadido que para xentes descoñecedoras da nosa Cultura poderían representar a orixinalidade e enxebreza da visión do mundo que reflecten, e para os irmáns do outro lado da raia a constatación do presentes que sempre os tiveron os nosos escritores nas súas obras.

Pilar Vázquez Cuesta

SOB O NOSSO TECTO

COM a morte, a 16 de Junho, de David Mourão-Ferreira, o mundo perdeu um lugar de acolhimento e irradiação, como quando se destrói um quadro, uma biblioteca é incendiada, uma cidade destruída. Não que não haja criaturas humanas semelhantes (e David caprichava em ser extraordinariamente semelhante aos outros homens) às vezes a atender-nos numa loja, a entoar uma velha canção ou no simples acto de existir com intensidade — e cuja perda constitui sempre uma catástrofe para o mundo. São concentrados ontológicos privilegiados com uma fortíssima densidade de matéria viva, capaz de atrair mais e mais matéria viva e de a pôr em vibração. Talvez fosse este um dos segredos do encanto de David enquanto nosso semelhante — mais afectuoso, mais inteligente, mais rico, também mais secreto e surpreendente, mas sempre nosso semelhante: alguém que inevitavelmente nos melhorava e cuja ausência dói como um mal insanável.

Tinha muito de sábio e de criança, e essa fusão fazia dele não se sabe bem se um menino entre os doutores se um doutor entre os meninos... Aliás, alimentava continuamente esta ambiguidade, desembaraçando-se com um notável desprendimento do jogo das múltiplas imagens que de si ia deixando. Mas a vida era, sem dúvida, para ele, uma aventura empolgante e de uma intocável dignidade. Sabia-se tão exactamente único como qualquer outro, e por isso mesmo se empenhou em cultivar as qualidades específicas da criatura humana: a liberdade, a bondade, a generosidade, a alegria — e de que alegria era ele capaz!

A felicidade pela e através da literatura que irradiava ou que acolhia era outro dos seus segredos vitais. Nesse sentido, a *Colóquio/Letras*, como lugar de diálogo, enquanto esfera de actualização de múltiplos possíveis, tecto comum, e não constrangedor, a autores de diversos tempos, bosque votivo do plural, agradava-lhe profundamente. Sempre manteve com ela uma afectuosa e estreita ligação, talvez também porque nela visse uma implícita continuidade, dada por Hernâni Cidade e

Jacinto do Prado Coelho, ao projecto da *Revista de Portugal* de Vitorino Nemésio. O facto é que à *Colóquio/Letras* ofereceu o seu melhor, tanto em termos poéticos como ensaísticos, desde os tempos de colaborador aos de seu director. A relação de David com a literatura era um caso vital — nunca é de mais repeti-lo —, e só numa revista a literatura se encontra de certa forma impregnada do sabor único do momento que passa...

Assim, não podem nem querem estas palavras evitar o homem e a nossa infinita pena de o perder como director e o mais fiel dos amigos; mas não podem nem querem também estas palavras deixar de vincar a natural coerência entre a vida do homem e a singular obra literária que construiu sem esforço aparente, só por prazer, e exactamente caracterizada pelas mesmas qualidades da sua alma: o gosto pelo múltiplo, pela alegria da diversidade, a inteligência, que é a bondade do espírito, a atenção, que é a generosidade do abundante. A essa obra — território que compensa e ampara, passo a passo, variados mapas de leitura — dedicaremos em breve um número monográfico, esperando que ele possa contribuir para o justo conhecimento de um dos maiores autores de língua portuguesa da segunda metade do século.

Entretanto, o presente número foi ainda feito *com* David, já sob a ameaça do seu desaparecimento. Testemunha uma espécie de reconciliação final com o adolescente deslumbrado por José Régio (o último seminário que orientou na Faculdade de Letras foi sobre o *Jogo da Cabra Cega*, romance que várias vezes abordara mas ao qual nunca dedicara um estudo), a fidelidade a um poeta, Carlos Queiroz, cuja obra retirou do limbo, a permanente atenção a Fernando Pessoa e seus avatares, inclusivamente o de Íbis... Portanto, é também enquanto irrepetível marca de um entusiasmado e entusiasmante, sereno e buliçoso amor às letras portuguesas, enquanto derradeiro acto de «escreviver» na *sua* revista, que deixamos aqui estas *Presenças*.

NOTA DE APRESENTAÇÃO

DAVID MOURÃO-FERREIRA projectou, escreveu e apresentou o programa *Imagens da Poesia Europeia*, que a RTP transmitiu entre 1969 e 1974. O presente e o próximo volume da *Colóquio/Letras* editam o respectivo guião, cujo manuscrito se conservou no espólio do escritor.

Imagens da Poesia Europeia foi e aliás continua um caso absolutamente singular: a televisão portuguesa não voltou a conhecer nenhuma experiência de divulgação literária — já para não dizer poética — que sequer se aproximasse em regularidade, coerência e ambição. Ao longo do primeiro ano, David assegurou a periodicidade semanal rigorosa, inclusive nos meses de Verão, como ele próprio o sublinhou, no programa n.° 53, com estas esclarecedoras palavras: «Em 52 semanas, percorremos 22 séculos de poesia europeia — desde Homero a Dante, desde o século VIII antes de Cristo ao século XIV da nossa era. Apresentámos 169 textos de 79 diferentes poetas — o que vem a dar uma média geral de 3,25 textos por cada emissão e a referência média a três poetas por cada conjunto de duas emissões. Por outro lado, desses 169 textos apresentados, houve 90 — ou seja 53,29% — de cuja tradução ou adaptação eu próprio tive de me encarregar. Quanto aos restantes — os restantes 46,71% —, socorri-me, sempre que possível, de traduções ou adaptações já existentes, tendo tido sempre o cuidado de indicar os respectivos autores.»

O balanço é singular, até pelo predomínio de cálculos e percentagens, que podem parecer avessos ao espírito do programa e ao que se presumiria perfil do próprio autor, que, no entanto, enquanto crítico, os utilizava com alguma frequência. À parte esses dados respeitantes ao primeiro ano de emissões — e ainda assim importantes, porque indicadores da persistência, da grandeza e do volume de trabalho, sobretudo de tradução, envol-

vido —, aquelas palavras valem para o conjunto, e nelas se surpreende com clareza o sentido que David assinalava ao esforço envolvido na preparação e apresentação de *Imagens da Poesia Europeia*: divulgar a poesia europeia, apresentada nos seus melhores exemplos, quer dizer, os grandes poetas através dos próprios poemas, enquadrados por comentários informativos, nunca excessivamente analíticos, mas também nunca excessivamente simplificadores. David conseguiu assim organizar, para a televisão, uma imensa antologia comentada do património poético europeu, de Homero a Byron, que os quarenta anos entretanto decorridos de forma alguma danificaram significativamente.

No conjunto, são 135 programas (apenas um incompleto), restando ainda, no espólio do poeta, o manuscrito de mais três, que se supõe terem sido gravados, não sendo hoje possível apurar se chegaram a ser emitidos. *Imagens da Poesia Europeia* foi suspenso em 1974, depois do 25 de Abril, mas a regularidade vinha já a ser afectada: entre Setembro de 1973 e Abril de 1974 foram para o ar apenas cinco programas. Entretanto, a emissão tinha passado a quinzenal, a pedido do próprio David, que justificou a mudança com, além do natural cansaço, a necessidade de acorrer a outras tarefas e, em particular, o trabalho de reformulação do texto dos programas para edição em livro (o qual vinha a ser publicado em fascículos que deram origem a um volume, em 1972 — com o mesmo título do programa, *Imagens da Poesia Europeia*, abrangendo Grécia, Roma e parte da Idade Média —; foram ainda impressos três fascículos destinados ao segundo tomo).

O leitor familiarizado com as traduções de poesia de David Mourão-Ferreira — compiladas recentemente pela *Colóquio/Letras* em três números que formam o conjunto *Vozes da Poesia Europeia* — já sabe que o trabalho de tradução, que acompanhou sempre a obra poética do autor, se intensificou muitíssimo durante os anos que o programa televisivo durou. Mas esse leitor sabe sobretudo que a própria configuração do conjunto é decisivamente marcada pela natureza do programa, onde David sempre procurou, na selecção dos poetas e dos poemas, algum equilíbrio entre uma escolha própria, ditada pelos seus critérios e interesses de poeta e crítico, e a determinada por essas formas de reconhecimento alheio e herdado a que por vezes se chama tradição, ou história, ou cânone. Em larga medida, a natureza e também o sucesso do trabalho de divulgação assim empreendido assenta na procura desse equilíbrio: apresentação de um património, como

se existisse por si, independentemente de qualquer escolha, e ao mesmo tempo o subtil relevo da escolha, ao sublinhar-lhe o princípio e realçar-lhe a precariedade, do mesmo passo manifestando a individualidade, o estilo e o gesto do tradutor.

Daí que, se o primeiro fruto do programa *Imagens da Poesia Europeia* foi essa valiosa antologia de traduções, os textos de apresentação do próprio David constituam dela um complemento em larga medida necessário, oferecendo ao leitor interessado como que um longo comentário de explicação tanto das traduções como do tradutor.

Por outro lado, a publicação desses textos justifica-se por si mesma. Sem nunca substituírem os poemas — preocupação várias vezes reiterada —, são comentários informados e informativos, atentos tanto ao contexto como a particularidades de estilo ou dicção, ora referindo o quadro histórico geral ora delimitando as balizas da específica história literária, ricos em sugestões de leitura e em conexões comparativas entre poesias, poetas, épocas e domínios linguísticos.

Acresce ainda o espaço privilegiado concedido à poesia portuguesa, dos cancioneiros medievais a Bocage, compondo um roteiro de leitura que a situa no quadro da poesia europeia, gesto crítico ainda hoje raro e com ilações não poucas vezes surpreendentes.

São três razões, e o leitor as confirmará por si, que justificam a decisão e sustentam a pertinência desta publicação. Decerto decorreu muito tempo desde o programa original. Os estudos literários tornaram-se mais sofisticados e, em vários domínios, o estado do conhecimento difere muito do que era nos finais dos anos 60. Por outro lado, o próprio autor retomou os textos do guião original, reformulando-o de cabo a rabo e desenvolvendo-o extensamente no volume *Imagens da Poesia Europeia* acima referido, sendo notórias várias reavaliações, em particular a da poesia latina.

É precisamente a especificidade do projecto do programa que coloca os textos só agora editados ao abrigo do risco de desactualização e lhes dá um interesse bem mais do que arqueológico. São o vestígio que ficou dum trabalho enorme de divulgação, sem dúvida: mas justamente por terem sido concebidos como via de acesso à poesia europeia, persistem válidos e actuais, ou seja, apesar de apenas na forma escrita, apenas vestígio da voz do próprio poeta, sem o apoio dos actores que com ele colaboraram, sem a imagem e os recursos da televisão, continuam o mesmo esforço, prosseguem no mesmo sentido: dar a ler a poesia europeia, de Homero a Byron.

A transcrição dos manuscritos procedeu apenas à correcção de lapsos evidentes e à actualização ortográfica nos poucos casos requeridos. Foram obviamente mantidos todos os traços característicos de um texto destinado a servir de apoio à exposição oral. No caso das traduções de David, sempre que vieram a ser por ele retomadas e rescritas, substituímos a primeira versão pela definitiva, aplicando aqui o critério utilizado nos volumes de *Vozes da Poesia Europeia*. Fornecemos em anexo de cada volume as referências bibliográficas completas das traduções alheias, remetendo, em regra, para a edição mais acessível ao leitor contemporâneo.

Queremos ainda expressar o nosso agradecimento à família do poeta, em particular a Maria do Pilar Mourão-Ferreira, que nos facilitou o acesso permanente ao espólio e à biblioteca do marido; a Teresa Martins Marques, a quem se deve a conservação e organização de todos estes materiais bem como a indicação de algumas lacunas; a Cristina Cruz e a Clara Rowland, que pacientemente transcreveram o texto; por último, a Luis Manuel Gaspar e a Sara Afonso Ferreira pela minuciosa revisão.

Roteiro dos Programas

NOTA DE APRESENTAÇÃO

ESTE é o primeiro de uma série de três números de *Colóquio/Letras* inteiramente preenchidos com uma componente essencial do trabalho literário de David Mourão-Ferreira: a tradução de poesia. Intitulámo-los *Vozes da Poesia Europeia*, uma das denominações ponderadas pelo autor, por nos parecer a mais adequada ao vasto conjunto que apresentamos e à forma adoptada na sua exposição: a falta de artigo exclui a exaustividade, as *vozes* dispensam os rostos e convocam os ecos, sugerindo o plural a variedade e multiplicidade requeridas, mas delimitadas e ordenadas pelo espaço cultural evocado.

Enquanto decorria o processo de recolha e revisão das composições, apercebemo-nos de que o nosso projecto teria de corresponder — mas nunca exaustivamente — a uma tripla ambição: em primeiro lugar, a de constituir o repositório, o mais completo possível, do trabalho de tradução e divulgação de poesia levado a cabo por David quer através de livros ou da imprensa escrita, quer através da rádio ou da televisão, sem no entanto deixar de fora muitos e muitos textos, com toda a probabilidade ainda inéditos, alguns dos quais já dactilografados e preparados para publicação, outros ainda em manuscrito, insertos, por vezes, entre páginas de livros; em segundo lugar, abandonada a primitiva intenção do autor de dar à estampa uma história da poesia europeia, a de fazer surgir aos olhos do leitor, como uma espécie de livro virtual, o projecto de edição esboçado e de várias formas anunciado por David mas nunca concretizado; em terceiro lugar, a ambição, efeito das outras duas, de permitir ler a obra poética do autor a esta nova luz dos poemas que escolheu traduzir.

Não obstante ter-se iniciado em finais da década de 40 e ter prosseguido ao longo da década de 50 e da primeira metade da de 60 — com

a versão dos poemas de Boris Pasternak para a edição portuguesa de *O Doutor Jivago* (1958) e uma antologia de Guillevic (1965), além de intervenções pontuais na rádio e na imprensa (aqui com a curiosa inserção no suplemento cultural do *Diário de Notícias*, em duas semanas consecutivas, e sem qualquer comentário, das traduções da «Ode a Leucónoe» de Horácio e de «Carpe Diem...», de Valery Larbaud), e da feitura de traduções ou seu esboço no âmbito de um curso ministrado em 1966 na Sociedade Nacional de Belas Artes sob o título «Problemática da Literatura Contemporânea» e do qual constavam nomes como os de Valéry, Rilke, Apollinaire, Saint-John Perse, T. S. Eliot, Cocteau, Pasternak, Breton, Auden ou Senghor, de cujas obras se inserem excertos nesta nossa recolha —, a actividade de tradutor de David Mourão-Ferreira intensificou-se particularmente entre 1969 e 1974, quando apresentou na Radiotelevisão Portuguesa o programa *Imagens da Poesia Europeia*, que refundiu para edição em livro com o mesmo título (1972), primeiro de uma série interrompida no terceiro fascículo do segundo volume.

Entretanto, tendo-se conservado os manuscritos de todos os 135 programas preparados para as emissões televisivas (apenas um, dos dois dedicados a Racine, se encontra incompleto), foi-nos possível não só perceber até que ponto os respectivos textos foram revistos para a edição impressa como também dar-nos conta do elevado número de novas traduções nela contidas (98 para um total de 174). Infelizmente, o volume publicado circunscreve-se à poesia grega, à latina, àquela produzida na Alta Idade Média e à arábico-andaluza, contendo os fascículos os primórdios da poesia trovadoresca e outra sua contemporânea, ao passo que a matéria desenvolvida nos manuscritos dos programas se prolonga até ao romantismo inglês. Assim, e apesar de algumas publicações na imprensa periódica, um avultado número de traduções mantinha-se inédito e nunca reunido em livro. O resultado do nosso trabalho de pesquisa e recolha, seguindo muito de perto as versões feitas para os programas, aqui e além acrescidas de textos de autores não traduzidos expressamente para esse fim (como Petrarca e Goethe, que David apresentou recorrendo a versões alheias, ou Folgore da San Gimignano e o Conde de Villamediana, não abordados nas emissões da televisão), e ainda de outros poemas de autores já representados (como Clément Marot, John Donne ou Blake), devolve-nos um panorama histórico mais lacunar (nele não constam, só para dar dois exemplos, os nomes de Dante e de Shakespeare) e temporalmente menos sistemático do que o já referido conjunto preparado para a edição das *Imagens da Poesia Europeia*. Assim, para não forçar a unidade de um material, por diversas

contingências, dela desprovido, decidimos reparti-lo por dois números, aliás, curiosamente, bastante equilibrados na sua extensão: no primeiro reúnem-se as traduções preparadas pelo autor para a edição em livro e, no segundo, para além do trabalho levado a cabo para os três fascículos, as traduções destinadas a serem lidas na televisão bem como aquelas que cabem nas balizas temporais das emissões.

Subsistiam, no entanto, no espólio de David, quer em versões dactilografadas, quer em livros publicados e cópias de jornais, quer entre os textos destinados ao programa de rádio *Música e Poesia*, quer ainda em manuscrito, largas dezenas de traduções de poesia moderna e contemporânea. De Baudelaire a Guillevic ou Alain Bosquet, de d'Annunzio a Montale ou Sandro Penna, de Wallace Stevens a Dylan Thomas, de Manuel Machado a Tomás Segovia, o conjunto revelou-se suficientemente rico e variado para preencher um terceiro número, mais lasso nas malhas temporais, um tanto irregular no número de poemas por autor (lembremos as traduções em livro de Pasternak e Guillevic), mas ainda revelador do interesse de David pelo conhecimento e divulgação da poesia estrangeira, em particular da francesa e da italiana, e de especial importância para a leitura e entendimento da própria evolução da obra poética do escritor.

A organização destes três números tenta satisfazer dois desideratos: o de revelar o trabalho de David em quase toda a sua extensão — de forma a realçar a sua faceta de divulgador — e o de dar ao leitor a possibilidade, até onde nos tenham sido facultadas indicações, de «montar» o livro de traduções que David tinha em mente e só em parte delineou. Segundo a sua vontade, que nos transmitiu oralmente e transparece do material por ele preparado, os poemas apresentam-se por ordem cronológica de autores (subvertida nalguns casos por proximidade linguística, temática ou de «escola»), sem quaisquer considerações ou comentários prévios. A disposição das composições de cada poeta obedece à ordem em que foram deixadas: por um lado, na colecção de fotocópias (algumas delas contendo emendas manuscritas) de uma selecção de poesias insertas em *Imagens da Poesia Europeia*, com títulos escritos pelo próprio punho do tradutor; por outro lado, nos dactiloscritos ou fotocópias preparados para publicação (assim consideramos aqueles com o nome do autor anotado, em baixo, à esquerda), podendo ou não ter títulos dados por David; considerámos ainda ordenação propositada aquela sob a qual vão aparecendo os poemas do mesmo autor transcritos nos textos dos programas.

O primeiro número contém, por consequência, para além da selecção feita por David a partir da totalidade dos poemas editados em *Imagens*, as

traduções insertas no livro mas não escolhidas nessa fase de escrutínio, sendo os títulos destas de nossa autoria, inspirados na respectiva apresentação, e sempre dados entre parêntesis rectos; o segundo, a totalidade das traduções impressas nos fascículos, aquelas que, a partir do roteiro dos programas, foram revistas e redactilografadas, as restantes, que apenas constam do texto das emissões e aquelas outras, dactilografadas, publicadas em jornais e livros ou em manuscrito respeitantes a autores já representados ou a outros da faixa temporal abrangida (séculos X-XIX). Aqui, nem sempre nos textos seleccionados por David figuram títulos escritos pelo seu punho: alguns fomos buscá-los às versões impressas, e consideramo-los da autoria do poeta. Os títulos dados pela revista, respeitando sempre o texto dos programas, vêm também entre parêntesis rectos.

O terceiro número abre com a tradução de dois poemas de Baudelaire e recolhe dactiloscritos preparados para edição — nem sempre concretizada —, poemas inscritos em livros ou publicações periódicas, dactiloscritos do programa de rádio *Música e Poesia* e manuscritos.

Conforme ele próprio nos transmitiu e também segundo a forma como se delineia a apresentação dos trabalhos de selecção e revisão que levou a cabo nos últimos tempos de vida, David aspirava à publicação de um livro de traduções cujas páginas fossem quase exclusivamente ocupadas pelos textos, aparecendo, por assim dizer, o poema a nu — recorde-se que o autor manteve durante algum tempo no *Jornal de Letras, Artes & Ideias* uma rubrica intitulada «O Amador de Poemas», denominação tomada de empréstimo a Paul Valéry. Tentámos cumprir essa vontade, dando em rodapé a localização mínima do poema na obra do autor traduzido, e remetendo para o final um conjunto de referências bibliográficas contendo, na coluna da esquerda, para cada uma das poesias, a indicação das fontes das traduções (abstemo-nos de as esmiuçar aqui, mas não sem indicar, desde já, que os poemas preparados para publicação pelo autor vêm sempre assinalados com a sigla «Vozes», nalguns poucos casos seguida de ponto de interrogação, quando os dactiloscritos, de aspecto semelhante, não contêm o nome do autor traduzido). Na coluna da direita o leitor pode encontrar a indicação bibliográfica da edição ou edições provavelmente utilizadas para as traduções — constam da biblioteca do autor e muitas delas encontram-se anotadas —, bem como a edição hoje considerada de referência para as mesmas obras, trabalho que ocupou diversos especialistas, a quem se deve também a localização exacta dos poemas ou excertos. Estas indicações, que provavelmente David dispensaria, pelo menos a um nível tão pormenorizado, têm a intenção de, por um lado, fixar a bibliografia à sua

disposição (evidentemente, datada) e, por outro, abrir perspectivas a quem queira obter informação mais detalhada e actualizada a respeito da obra dos autores traduzidos. Julgámos indispensável incluí-las numa recolha desta natureza, seguindo aquela tendência de abertura para outras literaturas que o trabalho de David sempre conteve, enquanto professor, crítico, estudioso e... tradutor.

Simplesmente observada na sua sucessão cronológica, a presente recolha, para além de fornecer muitos elementos sobre o nascimento e evolução das diversas poesias nacionais, evidencia desde logo algumas manchas preferenciais, alguns autores a que David prestou especial atenção: não se pretendendo uma enumeração exaustiva, poderemos nomear a poesia satírica romana, a poesia latina medieval, com especial gosto pelo «tom» blasfemo e irreverente dos Goliardos, Miguel Ângelo, John Donne; a grande mancha barroca: espanhola, francesa e nórdica; Blake; Valery Larbaud, Saba, Montale ou Penna. Mas deve salientar-se que esta disposição cronológica não se torna nem monocórdica nem monotemática: se cada poema pode dialogar com outros seus contemporâneos, de temas muito diversos, também o pode fazer com textos dele muito afastados no tempo. Depreende-se assim que, para David, o que deveria sustentar o conjunto enquanto livro seria uma espécie de unidade tendencial, feita de tensões entre linhas de força temáticas que por vezes se entrecruzam, que podem conter o seu reverso ou a sua paródia, com «bolsas» de subtemas, e que permitem inúmeros percursos de circulação, que lhe vão dando consistência. Uma unidade em teia, assente no próprio movimento da sua busca e da sua construção.

Se há espectros temáticos de uma só cor — como a série de composições contra o poder do dinheiro, de Arquíloco a Antonio Machado —, faixas há em diálogo com os seus contrapontos — é o caso, por exemplo, das poesias contra a guerra, de Aristófanes a Auden (a propósito deste, note-se que, já no século IV, Ausónio escreveu contra a xenofobia...) e Dylan Thomas, contrastáveis com a temática da guerra santa (*A Canção de Rolando*, o *Poema do Cid*...), e até com uma espécie de erótica da guerra cristalizada nalgumas das imagens presentes em autores arábico-andaluzes. Este é também o caso, embora mais complexo, dos inúmeros poemas sobre a relação do homem com a passagem do tempo (*carpe diem*/crença na superioridade num tempo-outro), sendo este tema um dos mais ricos — de que os textos sobre Roma cadenciam, aqui, sim, uma progressão — quer pela variedade de «subtemas» (lamentação dos tempos de outrora, condenação do presente, luto pela velhice, ou então, adesão plena ao vivido, adequação total ao fluir dos dias), quer enquanto passagem para outros: o

da morte ou o do renascimento cíclico da vida. E, no entanto, «Meio-Dia», de Gabriele d'Annunzio, que pode ser considerado um dos elos desta última cadeia, surge-nos como momento paroxístico, com o eu plasmado na natureza a identificar-se com a Morte; tal como paroxística, na linha temática da Morte, se afigura a poesia de Yveteaux, na qual o sujeito só se compraz na contemplação de uma paisagem tétrica.

Cabe ainda referir, como denso e complexo feixe temático, aquele a que podemos chamar canto do movimento, indo da flagrante captação do instantâneo (como o canto da efemeridade da beleza) à grande composição barroca de Jacques Davy du Perron, que pretende levantar um paradoxal templo à Inconstância. Nesta linha se poderiam ainda incluir os muitos poemas de louvor à variabilidade amorosa, outros descrevendo as contradições do amor ou a leviandade feminina... mas tendo por igual presentes as poesias de elogio à fidelidade, ao amor único, aquelas que têm como objecto a santidade da mulher — incluindo as dedicadas a Nossa Senhora —, o desgosto pela morte ou desaparecimento do ser amado.

Com tudo isto, como é evidente, não se pretende nem traçar percursos obrigatórios nem esgotar a possibilidade de, por diversíssimas formas, *antologiar* as traduções de David. Quisemos apenas esboçar um dos modos de as ler, que nos parece permitido pela congeminação arquitectónica subjacente à publicação de qualquer das obras do autor, por ele próprio explicitada numa entrevista de 1966 ao jornal *República*, a propósito da saída do livro *Do Tempo ao Coração*: «Quando falo de estrutura, não aludo apenas a um conceito de 'forma'[...]; refiro-me antes à estrutura 'temática' — à forma em que os temas se moldam, e como se organizam, se desenvolvem, se atraem, se repelem, se excluem, ou como, perto ou longe, se respondem uns aos outros. Todo este trabalho [...] somente se realiza *a posteriori*, sobre os dados imediatos... do inconsciente. E tanto se verifica em relação a cada poema (por vezes a cada verso) como, depois, em relação ao conjunto dos poemas — em relação ao 'livro'. Um livro, para mim, não é nunca uma simples colectânea: terá de ser, pelo contrário, um organismo estruturado.»

Da leitura destes três números pode também inferir-se o sentido de liberdade com que David encarava a tarefa do tradutor: recortando, retalhando, rematando a seu modo os poemas. Este trabalho, frequentemente de recriação, parece-nos bem sucedido porque a poesia do autor sempre se pautou por normas métricas e prosódicas relativamente clássicas, sendo elas que lhe permitiram a adesão à poesia alheia temporalmente próxima ou distante, depois transfigurada pela sua fábrica poética.

Até que ponto a leitura e o trabalho de tradução de todos estes autores marcam a própria obra de David, ou com ela dialogam, são assuntos que gostaríamos de ver tratados noutro local. Aqui limitamo-nos a remeter o leitor para a bibliografia aposta no final de cada número e daí desde já tirar algumas ilações. Por exemplo, da proximidade temporal entre a tradução de «Zona» de Apollinaire e aquela espécie de revolução surrealizante de que são testemunho, em poesia, *Do Tempo ao Coração*, e, na ficção, *Os Amantes*. Ou entre a tradução de algumas das *Cem Frases para Leques*, de Paul Claudel e o aparecimento de «Os Sinais» em *Matura Idade*. Ou, noutra linha de pensamento, a frequentação de Rilke, Joyce e Saba e a escrita do «Romance de Trieste» de *Órfico Ofício*, a leitura e tradução de poetas italianos contemporâneos e uma certa rarefacção na última escrita poética de David. Ou ainda — e porque não? — algumas respostas dadas por interposto Penna...

Por último, a nossa gratidão a todos os que connosco colaboraram nesta empresa: à família do poeta, em particular a Maria do Pilar Mourão-Ferreira, que acompanhou permanentemente o trabalho, dando sugestões, apontando pistas e, sobretudo, abrindo-nos, com o sentido da verdadeira hospitalidade, as portas da sua casa e assim nos facultando o libérrimo acesso ao espólio e à biblioteca do marido; a Teresa Martins Marques, a quem se deve a organização de todos os materiais bem como o carreamento de novos elementos; a Cristina Cruz e a Clara Rowland, que pacientemente transcreveram as poesias, anotando e estudando as suas versões; a Frederico Lourenço, Paulo Farmhouse Alberto, Adalberto Alves, Ana Paiva de Morais, Pedro Serra e Instituto Cervantes de Lisboa, Roberto Vecchi, António M. Feijó, João Barrento e Gonçalo Vilas-Boas — a quem se deve a localização exacta dos poemas e a indicação das obras de referência, respectivamente para o domínio grego, latino, arábico-andaluz, francês, espanhol, italiano, inglês, alemão, sueco e norueguês; a José Manuel de Vasconcelos e a João Nuno Alçada, pela prontidão e eficácia com que responderam a pedidos nossos; a Luís Amaro, a quem devemos o fundamental da bibliografia de David, complementada por Sara Ludovico; e ainda a Gustavo Rubim e, sobretudo, a Luis Manuel Gaspar, revisores minuciosos do trabalho final.

Para uma análise estrutural da obra de Eça de Queirós

por **Cleonice Berardinelli**

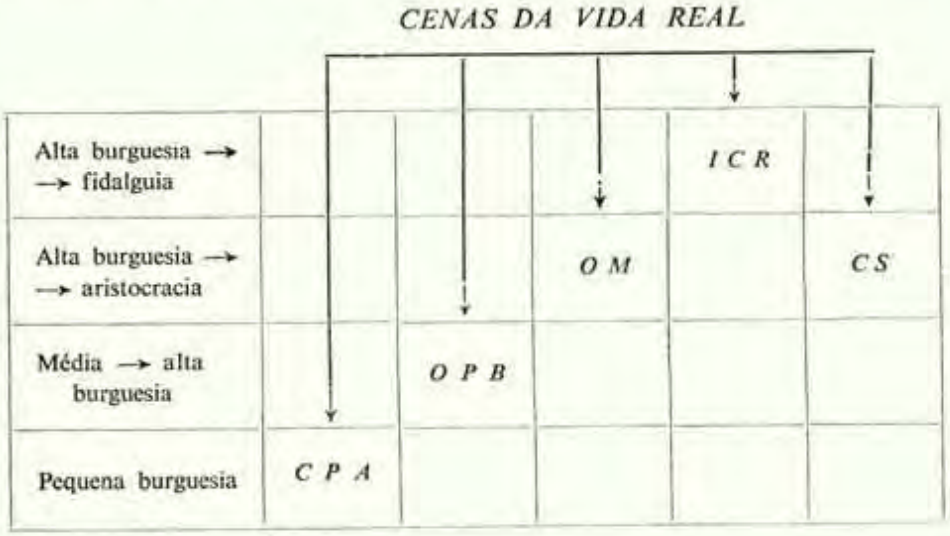
De *O Crime do Padre Amaro* a *A Cidade e as Serras* decorreram vinte anos: vinte anos de produção literária constante, em que se podem apontar como marcos principais *O Crime do Padre Amaro* (escrito de 1871 a 1874 e publicado em três versões, datadas de: 1875, 1876 e 1880); *O Primo Basílio* (concluído em 1876 e publicado em 1878), *Os Maias* (escrito entre 1880 e 1887, editado em 1888), *A Ilustre Casa de Ramires* (escrito em 1894 e publicado pòstumamente) e *A Cidade e as Serras* [1]. O considerá-los marcos principais não implica um julgamento de valor (que pode coexistir), mas o relacionamento estreito que entre eles se estabelece na estrutura geral da obra eciana. Não se entenda, porém, que desligamos os outros contos e romances, ou mesmo a sua não-ficção, da linha mestra que dá unidade à obra total. Seria negar o que tantas vezes se tem afirmado a respeito de ser um conto ou um ensaio a raiz de um romance (o conto «A Civilização» ter gerado *CS*, um ensaio das *Farpas* estar desenvolvido em *OPB)*, de certos personagens ou situações serem retomados e mais definidos (a Julinha, d'*O Conde d'Abranhos*, «amarelinha, esguia, de membrozinhos moles e olheiras fundas», de cuja «boquinha» saía uma vozinha trémula que recitava «A Lua de Londres», «apertando as mãos contra o peitinho», é a primeira versão do Eusèbiozinho, de *OM;* antes dela, o Artur Corvelo já recitava o poema de João de Lemos; São Cristóvão, que será o herói da mais bela das lendas de *Últimas Páginas*, surge no mesmo *Conde de Abranhos* como o «bom gigante»; os projectos de Corvelo, de «pôr cortinas de repes vermelho e um sofá» na futura redacção do apenas sonhado jornal *A Nova Era*, se realizarão no consultório do Carlos Eduardo, em *OM;* o Melchior, d'*A Capital*, tem muito do Dâmasozinho, etc.).

Que essa unidade era intencional nos informa o próprio Eça, quando, em 1877, comunica a seu editor o projecto de escrever uma colecção de novelas ou pequenos romances que se chamaria *Cenas da Vida Real* «ou qualquer outro título genérico mais pitoresco» e que formaria um todo e seria «a pintura da vida contemporânea em Portugal». O projecto excluia

[1] Citaremos estes livros pelas abreviaturas: *CPA*, *OPB*, *OM*, *ICR* e *CS*.

da série os romances já escritos, *CPA* e *OPB* (que fugiam às dimensões propostas pelo autor); o primeiro deveria ser *A Capital*. O nome da série sofreu mudanças, mas o espírito permaneceu: «A obra é uma espécie de 'Galeria de Portugal' no século XIX», escrevia ele a Chardron, e explicava que os livros abordariam, separadamente, a prostituição, o jogo, a educação e as escolas, o incesto, a monomania religiosa, o fanatismo das aldeias, a agiotagem. O plano, tal como o elaborara o autor, felizmente falhou e a sua obra pôde prosseguir, não como um conjunto de pequenas peças unívocas — cada uma a enfocar um problema social, cuja pluralidade só apareceria na montagem do todo —, mas como uma estrutura de obras plurívocas, em que a amplitude da zona apresentada é crescente e em que o autor passa da pura agressão à sociedade à busca de uma solução ou, pelo menos, de uma interpretação em que a sátira permaneça, contrabalançada por uma certa compreensão — aceitação, seria melhor — que lhe chega com os anos.

Do que ficou dito, parece-nos lícito, se não aconselhável, considerar a obra de Eça como uma grande narrativa, cujo tema seria — para empregar um termo científico, do agrado do naturalista que ele era à altura em que concebia o projecto — a biopsia da sociedade portuguesa. Nesse exame da matéria viva cujo diagnóstico persegue, vai colhendo amostras sempre mais extensas, em cortes que se fazem de baixo para cima na escala social, até *ICR*. Usando a terminologia barthiana da análise estrutural das narrativas, poderíamos dizer que cada um dos cinco romances atrás citados seria uma das macro-sequências da narrativa global. Sendo a sequência um agrupamento de funções cardinais, consecutivas e consequentes no fluxo da narrativa, só a esses cinco romances damos este nome; as outras obras funcionarão como catálises, informações ou índices. O esquema estrutural das funções cardinais (ou núcleos) da obra de Eça seria, pois, estabelecidos os níveis sociais atingidos em cada uma:



Entre a segunda e a terceira sequências, *A Capital, Alves & C.ª* e *O Conde de Abranhos* funcionariam como informações sobre os dois níveis já focados da sociedade portuguesa, enquanto que *O Mandarim* seria mera catálise levemente indicial e *A Relíquia* uma catálise rica em informações, como a *Correspondência de Fradique Mendes*, que começa a ser publicada no mesmo ano em que vêm à luz *OM*. As *Últimas Páginas*, escritas antes da *ICR*, indicam sobretudo a visão que o narrador terá no seu último livro, *CS* (só estamos incluindo as obras de ficção, excluídos os *Contos*, por terem tal individualidade que seria preciso encará-los um a um, o que não seria possível num estudo sumário como o que ora fazemos).

Do nosso gráfico ressalta a posição climática da *ICR* na hierarquia social, ficando a *CS* um pouco abaixo de *OM*. É fácil verificá-lo, con-

	C P A	*O P B*
LUGAR GEOGRÁFICO	Leiria (Lisboa) [1]	Lisboa (Paris)
AMBIENTE	Modesto: a casa da São Joaneira, etc.	Confortável: a casa de Luísa teatros; a casa de Acácio, etc
PERSONAGENS	Padres, beatas, pequenos funcionários, etc.	Mulheres da sociedade, ho mens de profissões liberais; conselheiro; as criadas: Ju liana.
PERSONAGEM-TÍTULO [2]: CARACTERIZAÇÃO GERAL	Amaro Vieira: filho de criados; sacerdote por imposição alheia, sem escrúpulos e quase sem sentimentos.	Basílio de Brito: sem profissã definida, gasta uma fortun refeita (não se sabe como) n Brasil; sem escrúpulos, ser sentimentos.
PERSONAGEM-TÍTULO: FALTA(S) COMETIDA(S)	Une-se ilicitamente a uma jovem, até então honesta, engravidando-a. Entrega o filho a uma «tecedeira de anjos», arrependendo-se depois e tentando, em vão, reparar sua falta.	Com muita habilidade condu ao adultério a prima Luísa deixando-a, sem remorso nem saudade.

[1] Pusemos entre parênteses as cidades que, bem menos presentes no discurso, têm, todavia, grande importância no nível da «estória».

[2] Personagens-título são, na verdade, o P.e Amaro e o Primo Basílio; Carlos Eduardo e Gonçalo estão incluídos na família-título dos outros dois romances. Para facilitar nosso esquema, demos-lhes a mesma designação.

frontando esquemàticamente essas obras, do conhecimento de todos, apenas para salientar os pontos essenciais que justifiquem nosso ponto de vista. Uma vez que consideramos que a *ICR* é o clímax da narrativa total, vamos estabelecer em primeiro lugar o confronto entre as quatro sequências ascendentes — o que nos levará a uma conclusão-síntese dessa primeira parte — e, depois, entre esta conclusão e a sequência final.

Na impossibilidade de estender o confronto aos outros personagens das obras focalizadas, concentramo-nos no personagem-título, por motivos que se depreendem do nosso próprio enfoque, lembrando, contudo, que ele se movimenta em espaços cada vez mais largos, o que permite ao narrador alargar o âmbito da sua crítica social. Vão aparecendo, no entanto, a par do lado negativo da vida, da gente e das instituições portuguesas, um ou

O M	*I C R*
Quinta de Santa Olávia Lisboa → Paris	Santa Irineia Vila Clara (Lisboa)
equintado: a quinta, o *Ramalhete*, a *Toca*, c. eatros, hotéis, etc.	Grandeza decadente (Santa Irineia), conforto em outros lugares.
	Alta burguesia e nobreza provinciana; homens do Governo, da política; fidalgos; criados, trabalhadores rurais.
arlos Eduardo da Maia, médico, vive a pensas do avô uma vida de largueza e re-uinte. Finamente educado, de bons sentimen-os, falta-lhe a garra para ser mais que um *lettante*.	Gonçalo Mendes Ramires, «o mais genuíno e antigo fidalgo de Portugal», é o último representante de uma estirpe arruinada. Personalidade instável, capaz de acções nobres e mesquinhas.
evado por uma atracção especial, de sintomas omânticos, apaixona-se por uma senhora, cujo uposto marido se ausentara, e a ela se une por ços fortes e duradouros. Ao sabê-la sua irmã, ão tem a força suficiente para deixá-la e omete conscientemente o incesto.	Desejoso de uma carreira política que lhe permitisse redourar o brasão, propicia a aproximação de sua irmã Gracinha, casada com um homem bom e simples, e André Cavaleiro, governador civil, de quem Gonçalo se dizia inimigo, mas que podia fazê-lo deputado.

mais elementos positivos que, ao mesmo tempo que funcionam como *repoussoir*, vão insinuando uma solução menos pessimista. Para comprovar o que dizemos vamos buscar nessas mesmas obras o julgamento de Portugal feito directamente ou através de descrições, da caracterização de personagens, etc.

No *OPB*, além de uma ou outra descrição de ruas e pessoas de aspecto miserável ou idiota, há, nas últimas páginas, o julgamento do Visconde Reinaldo: «Abjecto país!» e o seu desejo ardente de que Deus mandasse outro terremoto. Na última versão do *CPA*, de 1880 (e aqui ressaltamos

PERSONAGEM-TÍTULO: EXTENSÃO DA FALTA e RESPONSABILIDADE	A primeira falta de Amaro, a conquista de Amélia, só o é diante de um código ético-religioso. A sua responsabilidade é atenuada pela falta de vocação ao sacerdócio e ao celibato forçado, pela sua infância de órfão criado por caridade, num ambiente de mulheres beatas. A segunda falta, muito grave (a morte do filho), é planejada mas não realizada por ele, que se arrepende.	Basílio busca em Luísa apen uma aventura a mais. Indu- ao adultério conscientement sem nada que o justifique. Su falta contra a instituição básic da sociedade, a família, é agr vada pelo seu cinismo [1].
PERSONAGEM-TÍTULO: REACÇÃO POSTERIOR	Ao saber que Amélia morrera de parto, desmaia e ao voltar a si dá mostras de sofrimento. Lamenta a morte do filho.	Tempos depois, ao voltar Lisboa, sabe da morte de Luís e apenas lamenta não ter tr zido a amante francesa.
PERSONAGEM-TÍTULO: CASTIGO PELA(S) FALTA(S) COMETIDA(S)	Nenhum.	Nenhum.
PERSONAGEM-TÍTULO: DESTINO SOBREVINDO OU SOLUÇÃO BUSCADA	Esquecido de tudo, pároco de Santo Tirso, está arranjando transferência para Vila Franca.	Continua na mesma vida d sempre.

que *OPB* é de 1876 e, portanto, as alterações da terceira versão do *CPA* são bem posteriores à feitura de *OPB)*, encontramos em tintas carregadas o retrato de Lisboa, ao fim da tarde (e ao fim do volume): «senhoras [...] com os movimentos derreados, a palidez clorótica duma degeneração de raça»; «faces enfezadas de operários», «indústrias moribundas» [...] «mundo decrépito», «casas de penhores», «quatro entradas de taberna», e «com um tom sujo de esgoto aberto, as vielas de todo um bairro de prostituição

[1] É de notar-se que o adultério era moeda corrente na sociedade que Eça retrata em sua obra. O Ega tem sua ligação ilícita com a Cohen, o próprio Carlos Eduardo com a Gouvarinho, e não lhe imputamos esta falta, porque não lha imputou o narrador. A responsabilidade dos actos é deles e delas, ambos experimentados; no caso de Carlos Eduardo e Gouvarinho, é mesmo ela que toma a iniciativa e oferece as oportunidades. Além disso, o narrador não procura justificá-las, como a Luísa, que é apresentada como um produto do meio em que se formou, das leituras em que se embebeu, da ociosidade em que vivia; seus maridos são focados sobretudo em seus defeitos e ridículos, enquanto que Jorge tem um saldo largamente positivo de dotes físicos, intelectuais e morais.

Carlos Eduardo comete em primeiro lugar uma falta semelhante à de Basílio, unindo-se a uma mulher que julga casada. O abandono em que deixa o falso marido, a sincera afeição que aproxima os amantes, a triste estória de Maria Eduarda, atenuam a falta até quase anulá-la. A grande falta é cometida quando Carlos Eduardo, ciente de que é o amante da própria irmã, continua a procurá-la, sem lhe contar a verdade. Só a morte do avô, causada pelo desgosto de ver o neto cometer uma vileza, faz cessar as suas relações com Maria. Sua falta contra a natureza é agravada pela reiteração. A educação sadia que recebeu, o exemplo do avô, um aristocrata no sentido positivo da palavra, aumentam sua responsabilidade. A justificá-lo há apenas o amor que se recusa em transformar-se em amizade.	A falta máxima de Gonçalo não tem a justificação do desejo carnal urgente, como a de Amaro, nem da irresponsabilidade aventureira, como a de Basílio, nem do amor sincero, como a de Carlos. Por ambição, por covardia, lança a irmã nos braços de um aventureiro e desonra o lar do cunhado. Outra falta imperdoável é a que comete levado pela covardia contra o Casco. Sua origem ilustre, os exemplos dos maiores — que ele faz reviver — não o justificam.
Sofre duramente com a separação de Maria Eduarda e com a morte do avô.	Considera o pouco valor do que conseguira «sabujando» e, avaliando-se desde o tempo de colégio, reconhece que «a encolhida desconfiança de si mesmo» (hoje diríamos complexo de inferioridade) lhe estragara a vida.
A perda da mulher amada. A morte do avô, precipitada pelo desgosto que Carlos lhe causara.	A própria autocrítica.
Profundamente atingido pela desgraça, pensa em matar-se, entrar para a Trapa e, afinal, se decide a viajar pelo mundo, fixando-se em Paris.	Eleito deputado, festejado pelas aldeias que iria representar na Câmara, chega à amarga conclusão de que obteria aquilo sem a ajuda do Cavaleiro, sem o aviltamento da irmã. Antevê a monotonia da vida que o espera, e decide partir para a África.

e de crime». E, diante disso, um estadista e dois sacerdotes gozam a «certeza gloriosa da grandeza de seu país», ao pé da estátua de Camões: «erecto e nobre, com os seus largos ombros de cavaleiro forte, a epopeia sobre o coração, a espada firme, cercado dos cronistas e dos poetas heróicos da antiga pátria — pátria para sempre passada, memória quase perdida!». Eis um daqueles elementos positivos de que falávamos, a contrapor-se à vadiagem e decrepitude: os poetas e os cronistas da antiga pátria.

Mas passemos a *OM:* Carlos Eduardo volta a Portugal (o livro também está no fim) e vê desfilar diante de si «uma gente feiíssima, encardida, molenga, reles, amarelada, acabrunhada»; as reformas feitas na cidade parecem-lhe enfeá-la; só a sua beleza natural conserva o antigo encanto. Admirado com as botas dos cavaleiros, compridas, de «pontas aguçadas e reviradas, como proas de barcos varinos», ouve do Ega que isso também era imitado, e mal imitado, como tudo em Portugal: «É dum reles, dum postiço! Já não há nada genuino neste miserável país...» Carlos, porém, mostra-lhe «os altos da cidade, os velhos outeiros da Graça e da

Penha, com o seu casario...»: aquilo era genuíno; mas o Ega, retorquiu: «...é talvez mais genuíno. Mas tão estúpido, tão sebento! Não sabe a gente para onde se há-de voltar... E se nos voltamos para nós mesmos ainda pior!»

N'*Os Maias,* contudo, há algo genuinamente português e não estúpido nem sebento: Afonso da Maia. Em nenhum outro personagem pôs Eça de Queirós tantas virtudes: filho, esposo, pai e avô perfeito; amigo afectuoso e solícito; patrão justo e generoso; cidadão exemplar, Afonso, quando jovem, é idealista e revolucionário, quando homem maduro é ponderado e firme; a velhice o torna um companheiro disputado de todas as idades. Os anos passam, as dores o atingem e ele reage, sem azedume, sem revolta. O velho avô é a presença do passado, de um passado mais recente mas tão honroso como o que, no *CPA*, é representado pelos poetas e cronistas do Largo de Camões. Carlos Eduardo e João da Ega confessam que falharam a vida; Afonso da Maia de certo modo também falhou: infeliz no casamento, quis rever-se no filho; a mulher furtou o menino à influência paterna e o fez a sua própria imagem; morta a mulher, morto o filho, teve o neto só para si: educou-lhe o corpo e a alma; incutiu-lhe uma sólida noção de honra; cultivou-lhe a inteligência, cercou-o de conforto e mesmo de luxo; afastou os obstáculos do seu caminho: Carlos Eduardo falhou em tudo. Mas a grande figura de Afonso da Maia permanece a figura mais positiva da galeria de Eça, e simboliza, sem dúvida, o velho Portugal.

Na *ICR,* a narrativa se biparte: na primeira, o narrador apresenta a «estória» de Gonçalo Mendes Ramires, fidalgo empobrecido e fraco, dotado de muito bons sentimentos, não bastante fortes para refrear-lhe a covardia. Sem vontade própria (a não ser a ambição política), é forçado por um amigo a escrever a história gloriosa dos Ramires. Nesta segunda narrativa, o narrador é Gonçalo e, desde que a inicia, vemo-lo transitar de personagem de uma a narrador da outra, numa sucessão de situações que em geral se opõem, uma fazendo ressaltar a outra; a cada acto heróico de um ante-passado segue-se uma tibieza ou covardia do seu último descendente.

Ao fim do livro, João Gouveia, amigo de Gonçalo, faz dele um excelente retrato em claro-escuro, a sublinhar a dualidade de carácter do fidalgo, o seu temperamento de contrastes; e — isso é o que mais importa para o nosso raciocínio —, por tudo isso, compara-o a Portugal. Há nessa longa tirada de Gouveia ressonâncias da voz do narrador que ficam em nossos ouvidos ao fechar-se o volume. E o julgamento de Gonçalo e de Portugal, embora clarividente e abrangedor de defeitos e qualidades, é feito em tom complacente, de quem reconhece, mas perdoa por amor. A essa altura da narrativa das *Cenas da Vida Real,* Eça, cuja simpatia pelo passado viera firmando-se ao longo das sequências anteriores, apresenta uma Idade Média cheia de glória e virilidade (embora também de crueldade e violência) e aponta uma esperança e uma solução, que são também de Portugal: um milagre, o velho milagre de Ourique, e o arranque para a África.

Amaro, pequeno-burguês de baixa origem e posses escassas, vive em Portugal e sua ambição é passar de Santo Tirso a Vila Franca; Basílio, burguês endinheirado, vive em Paris e só vem a Portugal a negócios, pois não lhe suporta o atraso; Carlos Eduardo, rico aristocrata, acha que só em Paris pode um homem viver e lá se fixa; Gonçalo Mendes Ramires, fidalgo de solar, parte para a África — que é ainda Portugal — e volta, para ficar. Com este último repasse, damos por terminado o confronto (bastante restrito, reconhecemos) entre as quatro sequências ascendentes da narrativa, e tentamos explicar a conclusão-síntese, que o leitor já tirou por conta própria, acompanhando-nos em conclusões parciais: situado em nível social cada vez mais alto, com antecedentes que o tornam mais consciente e responsável, o personagem-título — que acaba por ser comparado a Portugal — comete faltas cada vez mais graves e menos justificáveis. Girando em sua volta um mundo sempre mais representativo da totalidade, mais válida também será a crítica social. A par deste agravamento de juízo, irá surgindo, repetimos, a sua atenuação por uma espécie de fuga para o passado que, a nosso ver, se realizará plenamente em *CS*. Falemos um pouco desta última sequência das *Cenas da Vida Real*.

Jacinto não é um fidalgo como Gonçalo, mas a velha família agrícola a que pertence e que data dos tempos de D. Dinis lhe permite uma vida de príncipe, num palácio da Avenida dos Campos Elísios, onde nasceu. Culto, de hábitos refinados, recebe em sua casa a nata da sociedade parisiense, inclusive o grão-duque Casimiro. Jovem, rico, elegante, as mulheres o disputam. Supercivilizado, tem a seu serviço os mais modernos inventos da técnica do fim do século XIX. E, no entanto, no meio de tudo isso, o Príncipe da Grã-Ventura (assim o chamava o amigo Zé Fernandes) começa a apresentar os mais nítidos sintomas do tédio: empalidece, corcova e boceja. Parece mais velho. Nada o interessa. É então forçado, muito a contragosto, a ir a Portugal, onde o chama um dever de família. Carrega consigo mil coisas «civilizadas», que se extraviam numa baldeação de comboio. Chega a Tormes, à quinta da família, com a roupa do corpo e um imenso mau humor. Cinco semanas depois, é outro homem: «Jacinto já não corcovava. Sobre a sua arrefecida palidez de supercivilizado, o ar montesino, ou vida mais verdadeira, espalhara um rubor trigueiro e quente de sangue renovado que o virilizava soberbamente. [...] Era um Jacinto novíssimo.»

Da civilização ele só trouxera para a serra o essencial. O tédio desaparecera: não havia tempo para entediar-se, quando tantas providências tinham de ser tomadas: consertar a casa, pintar as paredes, percorrer os campos, projectar reformas e levar auxílio aos necessitados. Os projectos de voltar a Paris são cada vez mais remotos. Jacinto casa com a prima de Zé Fernandes: saudável, bonita, honesta; tem filhos; em sua alma «se estabelecera o equilíbrio da vida, e com ele a Grã-Ventura».

Zé Fernandes, o narrador, ainda volta a Paris, mas não se demora, logo decidido a «abandonar a fastidiosa Cidade», à qual, de uma janela, lança suas despedidas: «— Pois adeusinho, até nunca mais! Na lama do teu vício e na poeira da tua vaidade, outra vez, não me pilhas! O que tens de bom, que é o teu génio elegante e claro, lá o receberei na Serra pelo correio. Adeusinho!» E volta à serra que «se ofertava, na sua beleza eterna e verdadeira».

O livro termina, pois, com um hino à vida sã, em contacto com a natureza, «tão longe de amarguradas ilusões e de falsas delícias, trilhando um solo eterno, e de eterna solidez, com a alma contente, e Deus contente de nós». E, ao terminá-lo, nos damos conta de que, se Paris fora a solução para o vicioso Basílio e o falhado Carlos Eduardo, se a África atraíra um Gonçalo consciente e autocrítico, só a serra portuguesa pudera restituir a Grã-Ventura a Jacinto, exausto de civilização. Na *ICR*, Gonçalo acaba por voltar à pátria, e o narrador insinua a felicidade que o espera, mas na *CS* é da volta a Portugal que resulta a transformação da vida de Jacinto. A Portugal, não ao das cidades ou de Lisboa, mas ao autêntico Portugal do campo, ainda não corrompido, guardador das virtudes do passado. E aqui atamos definitivamente as pontas que fomos deixando meio amarradas ao longo da análise das sequências da grande narrativa eciana: Camões, os velhos cronistas e poetas, os velhos outeiros da Graça e da Penha, o velho Afonso da Maia, e agora o velho Portugal conservado nas serras e nos campos. Unindo-as, temos o lado positivo em que, como dissemos, se insinua uma solução menos pessimista. Ao lado do Portugal perdido, que necessitava de um terremoto, ou da invasão espanhola, que era «piolheira», «choldra ignóbil», há um outro Portugal, que *foi*, mas ainda *é*, em parte, e — quem sabe? — *será*. Depreende-se, pois, da narrativa, a par da imagem nítida, impiedosa e mesmo deformada da sociedade portuguesa, uma outra que, a princípio fora de foco, vai-se tornando mais densa, não chegando, todavia, à plena nitidez. Aquela tem a realidade das visões da vigília; esta, a imprecisão das imagens do sonho. Ambas se tinham personificado nos dois Gonçalos que coexistiam, antagónicos e complementares (o reconhecê-lo sem espanto e até com simpatia faz parte daquela compreensão ou aceitação que chega a Eça com a idade, e de que falámos atrás). A própria duplicidade de Gonçalo-Portugal dá margem à esperança numa solução não muito realista, antes romântica e muito portuguesa, uma solução saudosista, de escapar para o passado, porque, como dizia Zé Fernandes: «[Sebastianistas] todos o somos ainda em Portugal, Jacinto! Na serra ou na cidade cada um espera o seu D. Sebastião.» E João da Ega perguntava a Carlos Eduardo: «E que somos nós? Que temos sido nós desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos: isto é, indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento e não pela razão...»

À margem dum ensaio de EÇA DE QUEIRÓS

NOTULAS SOBRE «O FRANCESISMO», SUA CRONOLOGIA E FONTES

por **João Medina**

Texto capital para compreender o chamado «último Eça» e, dum modo particular, a crítica de cariz sociológico que o romancista d'*Os Maias* (afrancesado sem dúvida, mas afrancesado recalcitrante e, por fim, desgostoso com uma França que não só condenava o inocente Dreyfus mas ainda não hesitava em «ladrar injúrias à sua longa agonia» [1]) dirigiu às influências que reputava deletérias por parte do país de Racine e Homais sobre a mentalidade e as atitudes portuguesas tanto na culinária como nas ideias — o longo ensaio de quase trinta páginas impressas [2], pela primeira vez publicado nas *Últimas Páginas* em 1912, nunca mereceu, porém, por parte dos eçólogos, a atenção devida ao seu extraordinário interesse tanto para a inteligência da obra do escritor como ainda para uma história da cultura no nosso país, marcado desde o séc. XVIII por uma postura quase sempre servil ou subalterna em relação a tudo quanto nos vem do hexágono transpirenaico. Nunca se intentou sequer, pelo menos em nosso conhecimento, situar cronològicamente esse texto, quando uma simples leitura do mesmo bastava, aliás, para o fixar entre duas datas: 1887 e 1888. Por outro lado, cremos que nunca nenhum estudioso queirosiano se lembrou até agora de utilizar esse

---

[1] Eça de Queirós, *Correspondência*, Porto, Lello & Irmão, 1963, p. 283 (carta a Domício da Gama, de 26-IX-1899, por ocasião da nova condenação de Alfred Dreyfus no tribunal militar de Rennes).

[2] Vide Eça de Queirós, «O Francesismo», in *Últimas Páginas — Manuscritos Inéditos*, Porto, Lello & Irmão, s. d., pp. 383-411.

estudo para analisar a crítica ao fenómeno do afrancesamento nacional tal como Eça o veio denunciando com insistente vigor na *Correspondência de Fradique Mendes* e sobremaneira nos *Maias*, na cena alegórica final durante a qual o romancista nos leva por uma Lisboa onde os monumentos — a estátua de Camões, o monumento aos Restauradores [3] — e a geografia urbana encerram um emblema da própria condição portuguesa, aviltada e desnacionalizada segundo uma tradição que já um autor resumia, nos começos do séc. XVII, ao declarar: «Esta nação portuguesa / O nada estrangeiro estima / O muito dos seus despreza.» (Simão Machado).

Também não temos conhecimento do devido aproveitamento daquele texto, aliás de grande desenvoltura cultural e incomparável sentido cómico, nas poucas antologias que da obra de Eça se têm feito, ausência tanto mais de estranhar quanto é certo que, além duma grande perfeição formal, o ensaio constitui uma das súmulas do ideário queirosiano no referente à história da cultura portuguesa [4]. Mas não será todavia este aspecto de fundo que nos vai ocupar agora, uma vez que nos interessa apenas situar cronològicamente o texto incluído nas *Últimas Páginas* e, por outro lado, revelar duas das fontes ali utilizadas, tanto mais que Eça lhes deu um tratamento simbólico significativo.

Datar este ensaio não oferece qualquer dificuldade: o próprio autor quase nos revela a data de redacção de «O Francesismo» quando, ao referir um livro de versos de Jean Richepin [5] — *Les Blasphèmes* —, nos diz que saíra «há dois ou três anos» [6]. Como o volume de poesia em questão aparecera em 1884, temos que o texto queirosiano não podia ser anterior a 1886. Por outro lado, algumas linhas acima, Eça refere um romance de Zola saído justamente em 1887 — *La Terre* [7]. Assim, em poucas linhas, o *terminus a quo* crono-

---

[3] Sobre a simbólica d'*Os Maias* veja-se o nosso artigo «O Pessimismo Nacional de Eça de Queirós», *Seara Nova*, n.º 1514, Dezembro de 1971.

[4] Só a antologia em dois volumes organizada por Agostinho de Campos — *Eça de Queirós. Selecta para Leitura na Família e na Escola*, 2.ª ed., Lisboa, Livraria Aillaud & Bertrand, 1922 — reproduz, por duas vezes, parcialmente, no 2.º vol., o ensaio em questão: nas pp. 15-28 (extracto) e 220-221 (passagem sobre Paul Bourget).

[5] Jean Richepin (1849-1926), franco-atirador na guerra franco-prussiana de 1870, jornalista, viveu a boémia de Paris, publicou *La chanson des gueux* (1876), — poemas que lhe valeram a prisão — e os romances *La Glu* (1881), *Truandailles* (1890), *Flamboche* (1895); foi eleito para a Academia em 1908. O livro de poemas *Les Blasphèmes* saiu em 1884; citamos aqui a 7.ª edição, publicada em Paris por M. Dreyfous, nesse mesmo ano, 343 pp.

[6] Eça de Queirós, «O Francesismo», in *op. cit.*, p. 398.

[7] Emile Zola publica *La Terre*, o vol. XV do ciclo romanesco *Les Rougon-Macquart*, em 1887; citamos a edição em livro de bolso, Paris, Fasquelle, 1971, 501 pp. A tempestade literária provocada e a «apostasia» de cinco pretensos discípulos realistas desgostosos com as «calúnias» e a «indecência»

lógico fica estabelecido com rigor: o ensaio não pode ser anterior a 1887 e deve ter sido escrito em Bristol. Mas um novo elemento vem delimitar a baliza *ad quem* do ensaio, uma vez que, ao lê-lo, se nos deparam ideias que Eça transportou para *Os Maias*. Como este romance foi publicado em Junho de 1888, temos assim que «O Francesismo» deve muito provàvelmente ser de 1887 ou mesmo da primeira metade do ano seguinte. Antes de observarmos como passagens deste estudo transitaram quase que *ipsissimis verbis* para o *opus magnum* eciano, tornemos às duas obras francesas aludidas.

> Há dois ou três anos, esse colossal blagueador e *cabotin* chamado Richepin, publicou um livro, *Les Blasphèmes*, em que se propunha simplesmente a acabar de vez, por meio de algumas rimas brilhantes, com o sentimento religioso na humanidade, descrevendo obscenamente a afeição íntima de seu pai e de sua mãe [8].

Interrompamos aqui a leitura de Eça para nos reportarmos ao livro em causa. Desde as primeiras páginas, Richepin adverte o leitor, no seu «Sonnet liminaire»:

> *Lecteur, si c'est pour rire un brin et te distraire*
> *Que le désir d'avoir ce volume t'a pris,*
> *Crois-moi, cours le revendre, et même à moitié prix,*
> *Car ces vers ne sauraient t'amuser. Au contraire.*

O tom está dado e o antigo franco-atirador dos Vosges lança-se de corpo e alma na guerrilha contra a religião, a sociedade e os valores estabelecidos. Uma simples leitura do índice informa-nos do tom finissecular desta poesia de combate:

> I — La vie; II — Sonnets amers (nos quais se inclui o soneto a que aludia Eça e que adiante leremos); III — Carnaval; IV — La requête aux étoiles; V — La prière de l'athée; VI — Le juif errant; VII — L'apologie du diable; VIII — La mort des Dieux; IX — La chanson du sang

---

do mestre deixaram Zola indiferente: «Tive sempre fome de solidão e de impopularidade» (carta a Bauer). Neste romance, Zola pretendia fazer em relação ao mundo agrícola o que fizera quanto ao operário no *Germinal* (1885). Numa das suas visitas ao consulado de Portugal na rua Berri, António Nobre recolheu de Eça a confidência de que este conhecia mal a obra de Zola: «[...] não tinha lido todo o Zola: nesta época há muito que ler, que *saber*, não se pode ler uma obra inteira. E confessou-me que de Zola só lera completo o *Germinal* e duas vezes. Que era uma obra de gênio.» (carta de A. Nobre a Alberto de Oliveira, de 25-XI-1891, in *Correspondência*, Lisboa, Portugália, 1967, p. 97). Parece legítimo duvidar desta impressão do poeta do *Só*. Recorde-se que o autor d'*Os Maias* visitara Zola, em Paris, em Maio de 1885, por iniciativa de Mariano Pina, então radicado em Paris.

[8] Eça de Queirós, *op. cit.*, pp. 398-399.

(nesta parte há um poema intitulado «Les Jacques», pormenor a que mais adiante aludiremos); X — Les dernières idoles; XI — Les vieux astres. Epilogue: Au Christ futur.

O livro termina efectivamente com uma invocação do novo Cristo que há-de voltar quando «le dernier songe / De notre orgueil infatué, / Vomissant son dernier mensonge, / Sera décidément tué...» [9]. Este Cristo dos evangelhos futuros, assevera Richepin, sofrerá porque um ateu lhe lançará este brado: «Je ne crois pas en toi» [10], padecendo então com essa afirmação todas as agonias do outro Messias. Em resumo, são as «blasfémias» que constituirão a nova paixão do Cristo redivivo.

Os primeiros poemas do livro cantam o *spleen* do século. Depois de constatar que «Donc, ô mes frères, pauvres hommes / En vérité je vous le dis, / La fin de siècle que nous sommes / N'est pas encore le paradis» [11], que «Nous vivons dans une atmosphère / Où tout dit le néant des cieux» porque os corações estão cheios duma «cendre amère» [12], Richepin convida todavia os homens a não desesperarem: «cherchons, espérons de nouveau» [13]. Os poemas que se seguem constituem o inventário das ilusões e das desilusões dessa espera diante das portas da Vida. O título genérico de «Sonetos Amargos» diz-nos porém até que ponto são turvas as bebidas que acendem na imaginação dos homens o furor do ideal. Ora é nesta parte do livro que se inclui precisamente o soneto a que aludia o nosso escritor ao afirmar que Richepin pretendia demolir o sentimento religioso da humanidade flagelando com a sua metralha blasfema a instituição basilar da família, do casal genitor: chama-se «Tes Père et Mère...» o referido soneto, cuja leitura ajuda a compreender o comentário posterior de Eça n'«O Francesismo»:

Voici la chose! C'est un couple de lourdauds
Paysans, ouvriers, au cuir épais, que gerce
Le noir travail; ou bien, des gens dans le commerce
Le monsieur à faux-col et la vierge à bandeaux.

Mais quels qu'ils soient, voici la chose. Les rideaux
Sont tirés. L'homme, sur la femme à la renverse,
Lui bave entre les dents, lui met le ventre en perce.
Leurs corps, de par la foi, font la bête à deux dos.

---

[9] J. Richepin, *op. cit.*, p. 330.
[10] *Idem*, p. 337.
[11] *Idem*, p. 17.
[12] *Idem*, p. 18.
[13] *Idem*, *loc. cit.*

Et c'est ça que le prêtre a béni! Ça, qu'on nomme
Un saint mystère! Et c'est de ça qu'il sort un homme!
Et vous voulez me voir à genoux devant ça!

Des père et mère, *ça! C'est ça que l'on révère!*
Allons donc! On est fils du hasard qui lança
Un spermatozoïde aveugle dans l'ovaire [14].

Compreende-se o escândalo que este poema naturalista poderia ter suscitado na época, o que não impediu aliás que Richepin tivesse sido durante décadas poeta de manuais da instrução primária, embora, bem entendido, com sonetos doutro teor e temática diversa. Mas retomemos a leitura de Eça no ponto em que a tínhamos interrompido:

> ... descrevendo obscenamente a afeição íntima de seu pai e de sua mãe. Era em casa de Oliveira Martins, e todos achámos imensamente divertida esta nova forma de respeito filial. Antero de Quental, porém, não ria.
> — Isto para nós é grave — disse ele. — Porque amanhã vão aparecer aí, por todos esses jornais, estrofes de poetas novos, começando assim:
>
> Meu pai era ladrão, minha mãe meretriz!
>
> E vinte horas não tinham passado sem que todos, no espanto desta profecia, lêssemos, em jornais de Lisboa e do Porto, poesias em que moços de maior honestidade, de famílias honradíssimas, acusavam as suas mães de prostituição e tratavam os pais de *lúbricos machos*. Aí está onde leva a França [15].

No final d'*Os Maias*, que Eça devia nesse momento estar ainda a corrigir — o facto de a cena derradeira se passar precisamente em 1887 prova que trabalhou no seu livro até perto da publicação —, encontramos o eco directo desta história exemplar contada n'«O Francesismo» como exemplo da permanente e exagerada imitação da França pelos Portugueses; depois de referir que a falta de carácter próprio força o Português a adoptar e macaquear todos os modelos que vêm do estrangeiro, desde o feitio das botas até aos estilos literários, o romancista escreve:

> Sòmente, como lhe falta o sentimento da proporção, e ao mesmo tempo o domina a impaciência de parecer muito moderno e muito civilizado — exagera o modelo, deforma-o, estraga-o até à caricatura. O figurino da bota que veio de fora, era levemente estreito na ponta; — imediatamente

[14] *Idem*, p. 38.
[15] Eça de Queirós, *op. cit.*, p. 399.

o janota estica-o e aguça-o, até ao bico de alfinete. Por seu lado, o escritor lê uma página de Goncourt ou de Verlaine, em estilo precioso e cinzelado; — imediatamente retorce, emaranha, desengonça a sua pobre frase, até descambar no delirante e no burlesco [16].

Esta «caricatura» portuguesa do que se faz *lá fora* resume-se numa fórmula que abre precisamente o texto sobre «O Francesismo»: «*Portugal é um país traduzido do francês em vernáculo*» ou, melhor ainda, «*Portugal é um país traduzido do francês em calão*» [17], tomando o calão como deformação exagerada, degradada e vulgar da língua culta. Mas o trânsito das reflexões deste ensaio para *Os Maias* não se limita a este detalhe: observamos que Eça as transfere para o conselheiro Sousa Neto — reencarnação do conselheiro Acácio, como desde logo o notou Fialho num artigo antipático sobre o romance [18] —, o qual, em conversa com Carlos da Maia, formula aquela pergunta delirante: «Lá por Inglaterra também há alguma literatura?»; no

---

[16] Eça, *Os Maias — Episódios da Vida Romântica*, Porto, Lello & Irmão, s. d., vol. II, p. 454.

[17] Eça de Queirós, «O Francesismo», *op. cit.*, p. 383.

[18] Fialho de Almeida, *Pasquinadas — Jornal dum Vagabundo*, 4.ª ed., Porto, Livraria Chardron, de Lello & Irmão, s. d. (artigo «*Os Maias*», saído no jornal *O Repórter* a 20-VII-1888), pp. 265-281. Este artigo constitui mais um exemplo da aliança de inteligência e de miopia crítica de Fialho em relação ao autor do *Crime do Padre Amaro*. Efectivamente, misturando observações justas e às vezes agudas, Fialho torce todo o seu arrazoado crítico e não logra (ou não quer) aperceber-se da grandeza desta obra, que acusa de ser uma repetição de outros romances anteriores («reedição mais ou menos picaresca de tipos dos seus romances anteriores, alambicados pelo esforço de invenção [...]», p. 268), de nos apresentar como um mundo integralmente vil, «com um desprezo de estrangeiro que exagerasse a nossa decadência» (p. 271 — afirmação surpreendente na boca dum escritor que mòrbidamente se comprazia em retratar a degradação nacional!), de constituir um livro falso, alheio afinal a Portugal («[...] um livro de estrangeiro que não conhecendo da vida portuguesa senão exterioridades [...], desandasse a apreciar-nos através de três ou quatro observações mal respigadas», p. 278), de ser por fim um romance fatigante e de frouxa intriga, com um «desfecho à Rocambole» (p. 280). Antecipando-se ao que Fialho ia escrever nas colunas do *Repórter*, não observara já Eça n'«O Francesismo» que, por uma espécie de «erro de salão», repetido depois «naqueles bocados de papel impressos», que em Portugal se chamavam periódicos, passava aos olhos dos seus compatriotas por um «*estrangeirado, afrancesado*, e de concorrer, pela pena e pelo exemplo, para *desportuguesar Portugal*» («O Francesismo»; itálicos do próprio Eça)? E isso, entre outros motivos, porque satirizava o seu país e lhe apontava os vícios e as maleitas, crítica que os Bulhões Patos e os Fialhos interpretavam erradamente como significando antiportuguesismo, desnacionalismo. Quanto ao azedo autor da *Cidade do Vício*, observe-se ter sido ele e não Eça quem redigiu com tanto masoquismo autopunitivo este trecho: «em cima, o País gozado por dez ou doze charlatães, de parceria com dez ou doze bandidos, o todo fazendo permutações d'infâmias e jigajogas de negociatas, que lhes permitem aguentarem-se alguns meses mais no tombadilho; em baixo, a massa avulsa, morrinhenta, sórdida, sem força, desiludida de tudo, irrespeitosa de tudo, insultando-se como os bêbados, sofrendo o azourrague como os cães, vendo passar as afrontas indiferente, e deixando-se cair alfim no próprio vómito, onde a letargia a assovaca, té que uma chicotada nova a faça outra vez estrebuchar!» (*Os Gatos*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, vol. III, 1969, p. 63).

ensaio, Eça atribui esta interrogação a «um personagem, um Político, um Homem de Estado» que lha teria feito «com um ar de suficiência e de superioridade» [19]. No romance, Sousa Neto, depois de definir acacianamente os Ingleses como «povo prático, essencialmente prático» [20], pergunta ao médico: «— E diga-me outra coisa [...]. Encontra-se por lá, em Inglaterra, desta literatura amena, como entre nós, folhetinistas, poetas de pulso?...» [21], ao que Carlos, muito sério, responde com descaro que não. Vê-se que a ideia foi aproveitada para o romance, mas sofrendo uma metamorfose de forma e de conteúdo, ganhando veracidade e exprimindo uma embófia nacional ainda mais tola. «Tudo gente de negócio» — remata Sousa Neto depois de escutar a negação de Carlos [22]. Era improvável que aquela passagem do ensaio fosse escrita *depois* da redacção da cena d'*Os Maias*, antes parece evidente que Eça, depois de definir abstractamente uma ideia e uma atitude mental, a transplantasse em termos de comportamento e de psicologia para uma obra romanesca. O aproveitamento romanesco de diversas ideias expostas em «O Francesismo» parece provar que o ensaio precedeu lògicamente a redacção d'*Os Maias*, o que se coaduna perfeitamente com a data que propomos para a elaboração do ensaio, ou seja, o ano de 1887, altura em que o nosso escritor dava os últimos retoques no seu vasto fresco alegórico que Fialho, desta feita com perspicácia, definiu como a «dança macabra deste final de século português» [23].

Mas voltemos ao ensaio de 1887. No parágrafo que antecede a referência a Richepin, cita Eça o romance *La Terre* de Zola, publicado no ano seguinte à edição de *L'Oeuvre* (romance a que aliás o autor francês aludira em conversa com Eça em 1885, durante a entrevista que Mariano Pina preparou) [24]. Leamos a passagem em que *La Terre* é referida por Eça:

---

19 Eça de Queirós, «O Francesismo», *op. cit.*, p. 400.
20 Eça de Queirós, *Os Maias*, vol. II, p. 71.
21 Eça de Queirós, *op. cit.*, p. 72.
22 *Idem, loc. cit.*
23 Fialho, *Pasquinadas*, p. 276.
24 Cf. Mariano Pina, «Zola e Eça de Queirós», in *A Ilustração*, com data de 5 de Junho de 1885. Numa carta de 7 de Junho desse ano, Eça agradece ao jornalista — do qual parecia no entanto ter péssima opinião («mas esse é um videiro, berrou o Eça», carta de Nobre, *op. cit.*, p. 98. «Oh, esse é um videiro!», repete ainda Eça, transcrito por Nobre, na carta de 1891) — o relato da entrevista com Zola: «Como Você apanhou bem todas as coisas características que ele disse e em que se pintou a si próprio, tal como ele é, largo, fecundo, luminoso e entusiasta!» (*Correspondência*, p. 94). Note-se, porém, que esse encontro não deve ter deixado no nosso romancista qualquer desejo de voltar a procurar o autor de *Germinal*, o que se compreende se atentarmos no facto de que, em toda a entrevista relatada por Pina, o francês nem uma única vez mostrou verdadeiro interesse pela obra do seu confrade lusitano, limitando-se afinal a falar de si próprio...

> Mas é sobretudo na minha especialidade, na literatura, que esta cópia do Francês é desoladora. Como aqueles patos que Zola tão còmicamente descreve na *Terre*, aí vamos todos, em fila, lentos e vagos, através do caminho da poesia e da prosa, atrás do ganso francês. Quando ele embica para a relva, vamos bamboleando, pata aqui, pata acolá, em direitura à relva; se ele pára, com o bico no ar, todos paramos, com o bico no ar. De repente ele abre as asas, saltita pesadamente, e eis a fila grotesca e pesada, e saltitante, correndo confiadamente para o charco! Fomos sucessivamente, em imitação do ganso francês, românticos, góticos, satânicos, parnasianos, realistas. Toda a incoerência, toda a afectação, toda a extravagância duma literatura em decadência, ávida de originalidade, e desengonçando-se no esforço violento de encontrar uma altitude nova que espante o público, — é imediatamente macaqueada a sério, com uma gravidade melancólica, que é o fundo do carácter nacional, por uma infinidade de moços honestos e simples [25].

Note-se que estas alusões à poesia decadentista (a definição do movimento simbolista datava apenas do ano anterior, pois é de 1886 o manifesto de Moréas no *Figaro*) são no fundo as mesmas que encontramos justamente na passagem final d'*Os Maias* sobre a imitação caricatural que entre nós se fazia de todas as modas estrangeiras. Tal como neste ensaio de 1887, o romance de 1888 cita Verlaine entre os cultores duma nova religião estética feita de esforço artesanal e exagerado cinzelar do verso. No termo do ensaio, Eça escrevia que Verlaine «indisputadamente, guarda a coroa da Incoerência» [26], entendendo este termo em sentido estético. Esta alusão à poesia francesa tinha aliás n'«O Francesismo» uma intenção crítica, já que para Eça o génio francês, neutro, positivo e demasiado racional para ser emotivo, era avesso à poesia: «Os Franceses nunca foram poetas e a expressão natural do génio francês é a prosa» [27], porquanto a pátria de Descartes era aquela que, como diria chistosamente numa crónica de 1896, se tivesse leões, «os caçaria para lhes pentear a juba, lhes limar as garras e lhes ensinar a rugir pelos métodos do Conservatório», o que se compreende num país todo em «tons neutros e finos», tanto na sua literatura como nos seus sentimentos [28].

---

[25] Eça de Queirós, «O Francesismo», *op. cit.*, p. 398.
[26] Eça de Queirós, *op. cit.*, p. 411.
[27] *Idem*, p. 406.
[28] Eça de Queirós, *Cartas Familiares e Bilhetes de Paris*, Porto, Lello & Irmão, s. d., pp. 175 e 174, respectivamente; crónica para a *Gazeta de Notícias* do Rio, sobre as «Festas Russas — As Decorações» (saída a 22 de Novembro de 1896), por ocasião da viagem de Nicolau II da Rússia à capital francesa. Eça reconhece que a imagem da França comedida e neutra que descreve é válida «pelo menos do Ródano para cima» (*op. cit.*, p. 174); mas mesmo esse Sul, que excluía do sensato equilíbrio da Gália, não destoa afinal duma certa frieza que é o fundo do carácter francês.

H. Dochy. S.

O simbólico ganso francês de que fala Eça, observando que Zola os descreve còmicamente em *La Terre*, acompanha de facto um personagem deste espesso romance de 1887, uma camponesa cognominada «la Trouille» por ser vítima das constantes sevícias do pai, homem rude, antigo soldado alcunhado de «Jesus Cristo». A camponesa, uma adolescente assexuada, tem uma grande paixão: os seus patos, que algumas vezes Zola nos faz entrever no livro. Logo no começo, vemos a Trouille passar com os seus animais:

> Au bord du chemin herbu, la Trouille, sans hâte, promenait ses oies, sous le roulement de l'averse. En tête du troupeau trempé et ravi, le jars marchait; et, lorsqu'il tournait à droite son grand bec jaune, tous les grandes becs jaunes allaient à droite. Mais la gamine s'effraya, monta en galopant pour la soupe, suivie par la bande de longs cous, qui se tendaient derrière le cou tendu du jars [29].

Muito adiante, o autor dos *Rougon-Macquart* descreve-nos o encontro da fila dos gansos da Trouille com um outro bando de patos:

> Les oies de la Trouille, qu'elle rentrait, se trouvèrent, à l'angle d'un carrefour, en face des oies du père Saucisse, qui redescendaient toutes seules au village. Les deux jars, en tête, s'arrêtèrent brusquement, hanchant sur une patte, leurs grands becs jaunes tournés l'un vers l'autre; et les becs de chaque bande, tous à la fois, suivirent le bec de leur chef, tandis que les corps hanchaient du même côté. Un instant, l'immobilité fut complète, on eût dit une reconnaissance en armes, deux patrouilles échangeant le mot d'ordre. Puis, l'oeil rond et satisfait, l'un des jars continua tout droit, l'autre jars prit à gauche; tandis que chaque troupe filait derrière le sien, allant à ses affaires, d'un déhanchement uniforme [30].

Era decerto esta passagem que Eça tinha presente no espírito quando comparou os literatos portugueses a um bando de patos atrás do pesado e suficiente palmípede gaulês.

As duas obras francesas atrás citadas, a de Richepin e a de Zola, oferecem ainda uma particularidade comum que não deixa de constituir uma curiosa coincidência quanto ao nosso escritor, se pensarmos que precedem de poucos anos o início da composição da lenda de S. Cristóvão, que Eça parece ter redigido entre 1894 e 1897: tanto nos *Blasphèmes* de Richepin como, dum modo especialmente relevante, no 15.º volume dos *Rougon-Macquart*, de Zola, que é *La Terre*, o fenómeno social da *jacquerie*, das revoltas campestres, ocupa um lugar não despiciendo. No livro de poemas, encontramos um inti-

---

[29] E. Zola, *La Terre*, p. 49.
[30] Zola, *op. cit.*, p. 274.

tulado «Les Jacques» e que começa com «Ding! ding! don!...ding! don! / Les Jacques! Les Jacques! / Voici les rouges Pâques! / De trop jeûner nous sommes las. / Prenons faulx pour coutelas. / Tocsin, tocsin, sonne le glas! / Voici les rouges Pâques!», terminando por estes versos: «Nous prendrons, quand nous serons las, / Leurs cadavres pour matelas. / Tocsin, tocsin sonne le glas! / Voici les rouges Pâques! / Ding! ding! don!...ding! don!» [31]. Como que por associação de ideias entre as revoltas campesinas e o fenómeno das rondas infernais nos *sabbats* das feiticeiras, o poema seguinte chama-se precisamente «Le Sorcier». Os poemas desta parte do livro terminam com um expressivo «Hallali» [32] onde se alude ao sangue tourangino que correria nas veias do poeta, «Sang des revoltés, sang des gueux» [33]. Por seu turno, Zola, tratando do mundo rural, não podia deixar de aludir às revoltas camponesas do seu país, tanto mais que, em carta a um amigo, o autor de *Nana* declarava querer ocupar-se aqui da questão social da propriedade, acrescentando que tropeçava no socialismo sempre que iniciava um novo estudo romanesco. O livro provocou, aliás, imediatamente a seguir à sua publicação, um verdadeiro tumulto e mesmo a apostasia de um grupo de cinco literatos que se sentiram obrigados a denunciarem no «mestre» — que aliás os não conhecia — as «calúnias» contra os camponeses e uma exagerada «indecência». Porém, no que nos interessa — já que Eça irá incluir uma *jacquerie* na sua novela filosófica «São Cristóvão» —, salientemos apenas que, no romance de Zola, um dos lavradores, chamado Jean, lê um folheto de propaganda bonapartista, violento ataque ao Antigo Regime, intitulado *Les Malheurs et le Triomphe de Jacques Bonhomme*. Eça, tendo lido aquele romance, não guardaria no espírito a evocação das misérias, dos agravos e das revoltas dos «Jacques» através dos tempos e sobretudo nesse séc. XIV em que a explosão de cólera dos servos da terra alastrou por um território que incluía a Picardia, a Champanha e a Alta Normandia? [34]. A hipótese parece-nos plausível.

---

[31] Richepin, *op. cit.*, pp. 223 e 226.
[32] *Idem*, pp. 262-265.
[33] *Idem*, p. 264.
[34] Cf. *La Terre*, pp. 75-80. O folheto de propaganda à glória de Napoleão I traçava um quadro histórico da condição agrária e campesina desde os Gauleses aos tempos de Bonaparte, apresentava o corso como o verdadeiro filho da Revolução francesa e evocava as revoltas dos Jacques: «Alors, quand il souffrait trop, Jacques Bonhomme se révoltait. Il avait derrière lui des siècles de peur et de résignation, les épaules durcies aux coups, le coeur si écrasé, qu'il ne sentait pas sa bassesse. On pouvait le frapper longtemps, l'affamer, lui voler tout, sans qu'il sortit de sa prudence, de cet abêtissement où il roulait des choses confuses, ignorées de lui-même; et cela jusqu'à une dernière injustice, une souffrance dernière, qui le faisait tout d'un coup sauter à la gorge de ses maîtres, comme un animal domestique, trop battu et enragé. Toujours, de siècle en siècle, la même exaspération éclate, la jacquerie arme les

Cremos assim que entre as fontes literárias e históricas de que se serviu Eça para a elaboração do seu «São Cristóvão» há que contar, além das obras de Jaime de Varazze (ou Voragine), Achille Luchaire, Michelet e outros, este romance de Zola, que teve pelo menos o mérito de fornecer ao nosso maior romancista, além dum ganso simbólico, porventura uma sugestão social que transparece no seu testamento espiritual — a novela «São Cristóvão».

Aix-en-Provence, Abril de 1972.

---

laboureurs de leurs fourches et de leurs faux, quand il ne leur reste qu'à mourir. Ils ont été les Bagaudes chrétiens de la Gaule, les Pastoureaux du temps des Croisades, plus tard les Croquants et les Nu-pieds courant sus aux nobles et aux soldads du roi. Après quatre cents ans, le cri de douleur et de colère des Jacques, passant encore à travers les champs devastés, va faire trembler les maîtres, au fond des châteaux. S'ils se fâchaient une fois de plus, eux qui sont le nombre, s'ils réclamaient enfin leur part de jouissance? Et la vision ancienne galope, de grands diables demi-nus, en guenilles, fous de brutalités et de désirs, ruinant, exterminant, comme on les a ruinés et exterminés, violant à leur tour les femmes des autres! *Calme tes colères, homme des champs* [...], *car l'heure de ton triomphe sonnera bientôt au cadran de l'histoire...*» (pp. 78-79). Ao ouvir esta leitura, um dos rústicos encolhe os ombros: «[...] belle affaire de se révolter! oui, pour que les gendarmes vous ramassent!» (p. 79). A génese da *jacquerie* no «São Cristóvão» e a adesão do santo à causa dos revoltados (cf. «São Cristóvão», in *Últimas Páginas*, pp. 140-149), assim como a integração dos desejos reprimidos no furor dos revoltosos e, em especial, no *sabbat* nocturno (cf. «S. Cristóvão», *op. cit.*, pp. 116-122), tornam possível a presença consciente ou inconsciente da leitura do romance de Zola no espírito de Eça ao intentar transfigurar o mundo do seu tempo na alegoria dum Cristóvão contemporâneo das grandes revoltas campesinas do Outono da Idade Média.

Gonçalo Mendes Ramires personagem hamlético

por **João Medina**

HAMLET: O God! I could be bounded in a nutshell, and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams.
GUILDENSTERN: Which dreams, indeed, are ambition...
SHAKESPEARE, *Hamlet*, acto II.

MIL ANOS DE NOME E DE SOLAR

Obra fortemente vinculada às enormes vicissitudes africanas do Portugal finissecular, *A Ilustre Casa de Ramires* não deve, porém, ser entendida e decifrada num sentido estreitamente político, mas antes encarada como aquilo que o romance fundamentalmente é, ou seja, como uma complexa alegoria baseada na oposição de dois planos antagónicos, cuja dialéctica metafórica e subtil arquitectura literária constituem o segredo deste livro tão mal lido, quando não ignorado pelos melhores queirosólogos. O fulcro da obra, a sua significação mais oculta e forte podem ser resumidos no conflito entre, por um lado, tudo o que representa o Passado heróico, viril e afirmativo dum Portugal medievo, cheio de virtudes caras a Herculano (anterior portanto a D. João II e à mutação da sólida e agrária monarquia afonsina em monarquia absoluta, descaminho que lhe teria acarretado todas as desgraças futuras), e o Portugal contemporâneo de Eça, o Lilliput constitucional, hamlético, decaído, afrancesado, onde vagueia o doido da *Pátria* de Junqueiro, abraçado ao livro exemplar que fundiu a epopeia e o epitáfio nacionais num mesmo canto. Em suma, dum lado o Portugal afonsino, forte e activo, do outro o Portugal bragantino, constitucional,

finissecular, arruinado, sem energias morais nem físicas. A obra desenvolve esta oposição basilar entre duas gerações, dois países no mesmo país, dois momentos da mesma história, ali grande e viril, aqui amesquinhada e morbosa, além simbolizada na rija estirpe dos Ramires de antanho, agora confinada ao hamlético fidalgo de Santa Ireneia, príncipe sem principado numa Dinamarca que é uma prisão, num país onde uma secreta e invisível chaga gangrena a alma dos seus filhos.

Do paralelo entre os «mil anos de nome e solar» que simbolizam as virtudes e as grandezas dum passado resumido na cepa dos Ramires e o rápido abatimento da mesma a partir da vitória do liberalismo capitalista e da instauração dum governo baseado na ideia da representatividade e, portanto, das maiorias, resulta assim um contraste que Eça decidiu sublinhar estabelecendo uma ponte directa entre esse presente de miséria e o pretérito grandioso, ao fazer do próprio Gonçalo o cronista duma saga dos séculos idos, ao mesmo tempo que no-lo apresenta como o exemplar vivo da decadência nacional: escrevendo a aventura afonsina dos seus avoengos, Gonçalo sublinha por si e em si mesmo o estado de decrepitude e abaixamento da sua estirpe, condenada agora a perpetuar-se na mera recordação do fausto de outrora, no que Eça de certo modo prolongava a lição final do *Crime do Padre Amaro*: esta Pátria (no *Crime*) ou esta Raça (na *Ilustre Casa*) só têm o consolo triste de olharem para trás, de verem o que foram nas eras de apogeu, incapazes como estão de projectarem esse passado de glória no presente ou de o prolongarem no futuro; estão condenadas à memória, à simples recordação. No livro de 1880, o Épico no seu pedestal na Praça junto ao Loreto perpetuava a lembrança da prístina grandeza nacional de que o seu poema era, ao mesmo tempo, como o dissera Antero na esteira das meditações catastróficas de Oliveira Martins, o epitáfio e o canto sublime; no romance de 1897, a velha torre em ruínas de Santa Ireneia rememora as glórias duma família cuja história particular sumaria as virtudes da raça; num como noutro, Eça escolhe um símbolo que, em última instância, aponta para a própria realidade portuguesa como destino, colectividade, grei: os *Lusíadas* ou o brasão esboroado dos Mendes Ramires — tanto num caso como noutro o que se pretende salientar é o contraste doloroso entre aquilo que foi, com glória, e aquilo que é, com miséria e tristeza.

Mas se agora a alegoria se compõe basicamente desses dois elementos em confrontação significativa — o esplendor do Passado e a miséria portuguesa do Presente —, a dialéctica do romance transfigura o antagonismo para os erguer a uma síntese que é, a partir do conflito entre Gonçalo e o rapagão de suíças loiras que o provocava sem razão (e depois dum sonho dum profetismo mais do que patente em que os antepassados do personagem se abeiram dele para lhe insuflarem ânimo e lhe darem as armas que outrora os fizeram respeitados e grandes), a autêntica transfiguração do apático e

cobarde fidalgo da Torre em *herói*. O episódio do castigo exemplar do Ernesto de Nacejas constitui como que o lance decisivo deste livro, já que a partir dessa pugna Gonçalo fica outro homem, *se regenera* ou, como ele próprio diz à irmã: «Foi talvez que, depois da desordem, me senti remoçado, com um sangue novo, e me julguei no tempo em que desejávamos uma guerra em Portugal, e nós cercados na Torre, sob o nosso pendão, o *nosso terço*, atirando bombardas aos Espanhóis...» [1].

Há nesta confissão dois elementos fundamentais que explicam a psicologia queirosiana obsessiva desde os anos em que congeminava a *Batalha do Caia* e sonhava com catástrofes e ordálios regeneradores da miséria portuguesa: por um lado, esse desejo, tão nitidamente expresso no fragmento que nos resta da projectada *Batalha do Caia*, dum resgate nacional através da humilhação, do traumatismo duma agressão estrangeira; por outro, a transferência dessa ideia política para um plano psicológico e mítico em que o fundamental estava doravante na metamorfose íntima dos heróis através dum regresso ao Portugal autêntico, dum «reaportuguesamento» que não seria a mera recitação imbecil das glórias passadas mas o reatar com o melhor das tradições e das virtudes antigas, sobretudo aquelas que tinham escapado ao geral abastardamento do País a partir da adopção entre nós dum sistema institucional que teria acabado por se revelar espúrio — o constitucionalismo. Nesta medida, tanto Gonçalo como D. Jacinto operam a mesma mudança íntima: ambos *se convertem*, não aos valores reaccionários que em geral se identificam com o campo e as tradições nacionais mais conservadoras (nobreza, História, feitos dos grandes homens, etc.) mas àquilo que em Portugal subsistia como autêntico, positivo e carregado de esperança futurante. Erram assim os que, com evidente miopia, pretendem ver no «último Eça» o apologista da Nobreza ou da Tradição: Gonçalo não simboliza a Nobreza mas a História portuguesa nos seus valores ao mesmo tempo passados e futurantes, isto é, as forças e virtudes que um povo, em aparência decaído e entregue ao hamletismo masoquista da «apagada e vil tristeza», ainda encerra. O resgate em causa não é o duma classe — os aristocratas que Eça frequentava e com os quais estabelecera aliança familiar ao desposar uma Castro Pamplona (Resende), aparentada aos Palmelas (não trata Eça a duquesa de Palmela por «Minha querida Prima», em carta escrita do Porto, em 11-V-1899, no regresso duma ida a

---

1 Eça de Queirós, *A Ilustre Casa de Ramires*, Porto, Lello & Irmão, s. d., p. 374. E logo a seguir a ter espancado o rufia de Nacejas: «Enfim, era *um homem*! [...] E galopava, galopava, apertando furiosamente o cabo do chicote, como para investidas mais belas.» (*Id.*, p. 364). Ao avistar a Torre sente-a «*mais sua*, e que uma afinidade nova, fundada em glória e força, o tornava mais senhor da sua Torre!» (*Ibid.*; itálicos de Eça). Sente-se nestes passos a grande obsessão queirosiana dum despertar nacional, dum *homem novo* português que, acordando do sonho secular de apatia e decadência, restaurasse o passado vigor.

http://coloquio.gulbenkian.pt/grafica/cl/revistas/14/lg_14_p29.jpg 8/1/2009

«Tormes»?). O que se terá em vista restaurar não é a dominação caduca duma classe, mas os valores heróicos dum passado que, em certa medida, se resume na própria linhagem dos Mendes Ramires. Depois de ouvirem contar a desafronta de Gonçalo e a façanha das chicotadas no latagão de suíças loiras (seria por acaso que Eça escolheu para inimigo de Gonçalo um tipo físico que não corresponde ao da raça portuguesa e que precisamente tem as suíças loiras dos Ingleses?), os vizinhos e amigos do fidalgo «sorriam para a velha Torre, escura e rígida, na doce claridade da tarde de Setembro, como saudando, depois do herói, o secular fundamento do seu heroísmo». Todo o romance se condensa nesta frase simbólica: para Gonçalo, confesso retrato-símbolo do País, a questão é, como para Hamlet no palácio pestilencial de Elsenor, a do resgate da comunidade: como agir? como quebrar o círculo do mal e nele inserir uma acção justa e libertadora? como salvar-se e, ao fazê-lo, *salvar* a Dinamarca inteira? [2]. A resposta parece ser só uma: pelo recurso aos fundamentos mesmos da nacionalidade, ou seja, *reacordando* as forças duma nação prostrada mas ainda capaz de grandeza e vida.

OS CONTRASTES

Nós somos — escrevera Eça no início dum artigo sobre a afronta inglesa a Portugal —, «por nossa máxima culpa, deploravelmente fracos...». E no final do mesmo, depois de mostrar que se tratava de utilizar o entusiasmo doloroso suscitado pelo Ultimatum, não para odiar inutilmente a Inglaterra e o seu «povo duro» mas para reconstruir Portugal, dotá-lo duma alma retemperada pelo sofrimento e pela humilhação, inclinada para o futuro, restaurando o País na ordem interior: «De pouco serviria ter muralhas novas por fora e só velhas ruínas por dentro. A peito doente nada vale couraça de bronze» [3]. Esta observação está subjacente a este livro: trata-se de restaurar a Torre (as virtudes do velho Portugal do apogeu e das glórias perimidas), mas por uma conversão interna, por uma alquimia da alma colectiva, representada aqui através das aventuras e agruras dum fidalgo

---

[2] Se na peça de Shakespeare é o fantasma do pai de Hamlet que o desperta e lhe revela a origem da podridão do reino, apontando os culpados e exigindo justiça («Revenge his foul and must unnatural murder», grita-lhe o fantasma, acrescentando: «If you hast nature in thee, bear it not» — acto I, cena V), no romance de Eça são também os fantasmas de Gonçalo que lhe vêm exigir uma acção resgatadora: «E todos soberbamente gritavam: — Oh, neto, toma as nossas armas e vence a Sorte Inimiga!» (*A Ilustre Casa*, p. 351). Mas logo a diferença ressalta: enquanto Hamlet jura consagrar-se a essa tarefa de redenção e castigo, Gonçalo começa por hesitar, perguntando aos seus antepassados: «— Oh avós, de que me servem as vossas armas — se me falta a vossa alma?...» (*Ibid.*).

[3] Eça de Queirós, artigo «Ultimatum» em *Cartas Inéditas de Fradique Mendes*, in *Obras*, vol. 3, Porto, Lello, pp. 943 e 953.

que busca o caminho duma salvação, primeiro pela literatura histórica, depois no plano da realidade concreta, e que logra redimir-se porque um evento exterior — a provocação insuportável do latagão de suíças loiras — o vem precipitar na acção imediata, acordando-lhe o adormecido heroísmo: «A Desconfiança terrível de si mesmo, que o acobarda, o encolhe, até que um dia se decide, e aparece herói, que tudo arrasa...» *A Ilustre Casa* descreve assim o itinerário dum resgate, o caminho da salvação dum fidalgo que, assumindo, num momento de transe, todo o seu passado de glória, tem um arranque de brio, desembaraça-se da neurastenia e da apatia hamléticas para recuperar a sua verdadeira estatura, que foi a dos seus avoengos afonsinos. Repudiando os compromissos rasteiros, as concessões cobardes, a permanente transigência perante as forças sórdidas do interesse e a busca da gloríola, Gonçalo cura-se graças ao traumatismo da luta com o valentão de suíças e age doravante como um homem, como um português de lei, brioso e recto: repudia a tentação dum casamento de interesse com D. Ana, desfaz-se da amizade do André Cavaleiro e sobretudo afasta-se da senda que lhe parecia mais adequada ao seu nome e valor — a «Política», a politiquice constitucionalista. Fidalgo arruinado, decide ir buscar em África, por um trabalho intenso, o dinheiro que almejara pelas transigências vis da política e dos compadrios. Em suma, a refrega com o rapaz de Nacejas operou nele a transmutação miraculosa que Eça pedira para Portugal ao sonhar com a invasão espanhola na *Batalha do Caia* e nos *Maias*. A «guerra» estava aí, salvadora, dando à estirpe lusíada a última oportunidade para se curar dum lento resvalar para o nada; enfrentando a provocação de Ernesto de Nacejas, Gonçalo redime-se, retempera a alma, erguendo-se a partir daí à estatura formidável dum símbolo nacional pleno: ele é a Torre que redescobre o seu «secular fundamento». D. Jacinto operará aliás uma conversão semelhante: desdenhador de Portugal, medularmente parisiense, terá um dia um verdadeiro *coup-de-foudre* pela sua terra ao passar uns dias em Tormes, lugar mítico cujas virtudes ancestrais reacordam a alma anestesiada e abúlica do nababo do 202 dos Campos Elísios, para o trazer de novo ao aprisco nacional, devolvendo-lhe a saúde que a vida em Paris lhe roubava e a confiança vital que a Super-Civilização lhe não soubera dar.

O romance saído na *Revista Moderna* em 1897 desenvolve-se, portanto, a partir de contrastes cuja dialéctica se resolve numa síntese heróica. Os pares antinómicos multiplicam-se ao longo do livro e podem ser esquematizados do modo seguinte:

a) Contraste fundamental entre a história do Presente (decadência, apatia, aviltamento nacional e pessoal) e história do Passado (séculos XII-XIII, início da nacionalidade anterior aos venenos e fumos do Oriente maléfico); esta contradição basilar marca toda a acção e comanda a psicologia e a economia do romance.

b) Enquanto o contraste básico subsistir — e ele só se desfaz quando

o confronto se resolve pelo acto de bravura de Gonçalo e a sua redenção pessoal a partir daí —, a contradição seguinte reside na disparidade imensa entre a hombridade moral dos antigos Ramires, fortes, rectos e erectos, e a duplicidade do amesquinhado e recurvo fidalgo oitocentista. Se um Ramires dos começos da nacionalidade dizia: «De mal com o Reino e com o Rei, mas de bem com a honra e comigo», o seu descendente constitucionalista não se importava de faltar à palavra dada ao lavrador Casco para receber um arrendamento mais elevado doutro feitor, o Pereira «Brasileiro».

c) Terceiro contraste entre as espadeiradas másculas do rijo antepassado Tructesindo Ramires e a acobardada e anónima alfinetada que Gonçalo publica num jornal, a *Gazeta do Porto,* para denegrir o então seu inimigo André Cavaleiro; sob a assinatura pedante de «Juvenal», o fidalgo da Torre comparava o governador civil de Oliveira de Azemeis a um autêntico Nero, a um «Don Juan» administrativo que cometia abusos de poder e atentava contra a moral das famílias. Quando sai o artigo, Gonçalo, apesar de coberto pelo anonimato, recolhe cautelosamente às suas terras de Santa Ireneia, para não se encontrar em Oliveira quando a gazeta ali chegar.

d) Contraste ainda entre as pelejas das possantes «almas afonsinas» dos Ramires de antanho e os liliputianos Ramires do Portugal contemporâneo; ironicamente, ao descrever-nos as fainas historiográficas de Gonçalo, debruçado sobre o poema romântico do tio Duarte, Eça observa: «[...] uma compreensão tão segura daquelas almas Afonsinas mostrava que a sua alma conservava o mesmo quilate e saíra do mesmo rico bloco de oiro. Porque um coração mole, ou degenerado, não saberia narrar corações tão fortes, de eras tão fortes [...] Sim! eis o que convinha marcar com relevo [...] — que os Ricos Homens de Santa Ireneia reviviam no seu neto, senão pela continuação heróica das mesmas façanhas, pela mesma alevantada compreensão do heroísmo... Que diabo! [...]; dentro do espírito e das expressões do seu século era pois um bom Ramires — um Ramires de nobres energias, não façanhudas, mas intelectuais, como competia numa idade de intelectual descanso. E os jornais, que tanto motejam a decadência dos fidalgos de Portugal, deveriam em justiça afirmar [...]: — *'Eis aí um, e o maior, que, com as formas e os modos do seu tempo, continua e honra a sua raça!'*» Imediatamente a seguir a estas briosas reflexões do fidalgo, este encontra no caminho o Casco, que lhe exprobra a falta de palavra e, por fim, num assomo de cólera, ergue o cajado para Gonçalo, que foge «numa carreira furiosa de lebre acossada» através duma vinha, para se esconder por fim num espigueiro destelhado.

e) Quinto contraste entre a preeminência indiscutível e indiscutida dos fidalgos e ricos senhores afonsinos e a importância real dos homens de extracção burguesa que se ocupavam da política no século de Gonçalo, donde o abismo entre a fidalguia respeitada de antanho e os decadentes patrícios oitocentistas: «Ora vê tu!», diz Gonçalo a Bento quando este

lhe conta que um bêbado não agredira Sanches Lucena porque este em último recurso lhe gritara ser deputado, «Ainda vale ser deputado! Ainda inspira respeito, homem! Pelo menos inspira mais respeito que descender dos reis de Leão!...» E durante o jantar, lembrando-se do cajado ameaçador brandido pouco antes pelo Casco, cogita: «Pela primeira vez, na história de Santa Ireneia, um lavrador daquelas aldeias, crescidas à sombra da Casa ilustre, por tantos séculos senhora em monte e vale, ultrajava um Ramires! E brutalmente, alçando o cajado, diante dos muros da quinta histórica!...» Em contraste com esta desvalia duma casta que perdeu a direcção — e o respeito — do País, Gonçalo recorda que, ao passar pela estrada o seu bisavô Inácio, os homens dobravam o joelho diante do fidalgo da Torre. E nos tempos ainda mais remotos e arcaicos de Tructesindo, vilão que ousasse desafiar um fidalgo seria assado como um porco-montês. A degradação da casta aristocrática atravessa assim todo o romance e leva mesmo Gonçalo a procurar amoldar-se às feições do tempo solicitando um lugar de deputado, vitória que depois desdenhará.

f) O contraste anterior prende-se de perto com a oposição entre a rectidão rígida dos Ramires afonsinos e o oportunismo político e as ambições pessoais de Gonçalo, que, para ser deputado por Vila Clara [4], não se importará de proceder a uma vil reconciliação com o governador Cavaleiro, sabendo aliás que, ao fazê-lo, irá lançar a irmã Gracinha nos braços do «Nero».

g) Contraste ainda entre as desmedidas ambições políticas de Gonçalo e a sua condição de «lacaio» como deputado. Pouco antes da eleição, Titó pergunta-lhe pela farda de deputado e logo emenda para «libré», explicando: «— Pois o que vais tu ser, homem, senão um sujeito às ordens do S. Fulgêncio, do *horrendo careca*? Não lhe serves o chá, quando ele te mandar; mas, quando ele te mandar votar, votas! Ali, direitinho, às ordens! [...] É de escudeiro, homem, é de escudeiro de libré...» Daí a ironia do final do capítulo no qual Gonçalo, sabendo-se enfim proposto para uma eleição praticamente ganha de antemão, escuta o fado composto por Videirinha para a ocasião, canção celebrando a «— Velha Casa de Ramires, / Honra e flor de Portugal!», isto numa altura em que o fidalgo está consciente de ter abdicado de toda a sua dignidade para poder vir a sentar-se em S. Bento.

h) Há nos contrastes anteriores um confronto implícito entre a riqueza dos antepassados de Gonçalo, donos da terra na altura em que a sua posse dava o poder e a glória terrenas, e a penúria do proprietário rural desse

---

[4] Note-se que tanto «Vila Clara» como «Santa Ireneia» são nomes puramente imaginários: nenhuma das freguesias de Oliveira de Azemeis, sede do concelho onde a acção parece decorrer, tem esses nomes, e nenhuma santa do nosso calendário se chama Ireneia. Em contrapartida, a quinta de Treixedo tira o seu nome duma localidade real do concelho de Santa Comba Dão, a dois quilómetros do rio Dão, aliás de riquíssimo passado arqueológico, sobretudo medieval.

séc. XIX em que, apesar dum «capitalismo de curtos voos» compelido «à transferência do atavismo estrutural da renda agrícola para a agiotagem dos juros» [5], os bens imobiliários já não conferiam automaticamente a chefia, as regalias e a autoridade pertencentes à aristocracia do Antigo Regime anterior à revolução liberal. Contraste pois entre a opulência e o correlativo mando dos ricos senhores afonsinos e a pelintrice, portanto a *dependência,* do Ramires constitucionalista: «A eleição era a única fenda por onde ele lograria escapar do seu buraco rural [...]... Desgraçadamente ele era um desses seres vergados que *dependem.* E a triste dependência de onde provinha? Da pobreza — dessa escassa renda de duas quintas, abastança para um simples, mas pobreza para ele, com a sua educação, os seus gostos, os seus deveres de fidalguia, o seu espírito de sociabilidade» [6]. Repudiada a tentação de substituir essa pobreza por uma carreira política supostamente consentânea com os seus gostos e os seus mil anos de nome, Gonçalo decidirá um dia cortar o mal pela raiz e, deixando de ser o fidalgo que «vive silenciosamente da sua renda, passeando a sua égua», hipoteca a quinta histórica de Treixedo e lança-se na colonização, arranjando um prazo em Moçambique que fará prosperar e donde só voltaria quatro anos depois, rico e trigueiro, ou seja, regenerado — *salvo.*

CONCLUSÃO: DO «FINIS PORTUGALIAE» AO «SERVANDA LUSITANIA»

Quando pensa um dia em partir para África, Gonçalo explica aos amigos: «— Vocês não compreendem... Vocês não conhecem a organização de Portugal. Perguntem aí ao Gouveia... Portugal é uma fazenda, uma bela fazenda, possuída por uma parceria. Como vocês sabem há parcerias comerciais e parcerias rurais. Esta de Lisboa é uma *parceria política,* que governa a herdade chamada Portugal... Nós os Portugueses pertencemos todos a duas classes: uns cinco a seis milhões que trabalham na fazenda, ou vivem nela a olhar, como o Barrolo, e que pagam; e uns trinta sujeitos em cima, em Lisboa, que formam a *parceria,* que recebem e que governam. Ora eu, por gosto, por necessidade, por hábito de família, desejo mandar na fazenda. Mas, para entrar na *parceria política,* o cidadão português precisa uma habilitação — ser deputado. Exactamente como, quando pretende entrar na magistratura, necessita uma habilitação — ser bacharel. Por isso procuro começar como deputado, para acabar como parceiro e governar...» (sublinhados do próprio Eça). Entre estes dois desejos contraditórios — o de

---

[5] Joel Serrão, artigo «Regeneração», in *Dicionário de História de Portugal,* vol. 2, 1968, p. 553.

[6] Eça de Queirós, *A Ilustre Casa,* p 322 (sublinhado do próprio Eça).

pertencer por um lado ao grupo dos «trinta sujeitos em cima, em Lisboa» que mandam no País e o fruem como uma herdade própria, e o de partir para África, «com um entusiasmo de fundador de Império» (como se dirá perto do fim do romance) para aí fazer fortuna pelo trabalho, pela exploração agrícola duma propriedade aforada e pela venda dos produtos cultivados (ante o espanto de João Gouveia acerca dos projectos africanistas de Ramires, o cunhado Barrolo explica que partir para o continente negro significava para Gonçalo «plantar cocos! plantar cacau! plantar café!», ideia logo apoiada por Titó, que, se fosse mais novo, também gostaria de para lá ir «traficar com o preto») — entre estas duas vias cava-se assim um fosso que o herói da *Ilustre Casa* há-de superar quando (curado primeiro do seu hamletismo neurastenizante e paralisante pelo trauma da pugna com o latagão dos campos, definitivamente desembaraçado do sonho de pertencer à cómoda parceria política dos tais trinta sujeitos que tudo mandam e usufruem a herdade nacional), passados apenas quatro meses como deputado em Lisboa, tiver o segundo grande momento de heroísmo e, rompendo com amigos, família, meio, clique política, sair do clube dos «trinta» e, em arremetida súbita, trocar o *high-life* lisboeta por um lugar de fazendeiro num prazo que obterá em Macheque, na Zambézia, partindo com o Bento num paquete que se chamará — *Portugal*...

Que significa exactamente, no contexto alegórico deste livro, o arranque africano de Gonçalo? O elogio evidente duma política colonial desenvolvida pelo governo de Franco-Hintze, particularmente oportuno no momento em que as nossas tropas se batiam em Marracuene, Coelela, Magul, Chaimite, e Mouzinho aprisionava Gungunhana? Um libelo a favor da presença portuguesa numa parte de África cobiçada pelos Ingleses e por outras potências europeias? Seria assim a *Ilustre Casa* um simples e mal disfarçado manifesto em prol da política africanista portuguesa? Supomos que nenhuma destas hipóteses merece inteiro crédito. A África funciona neste livro como um *meio*, um elemento dinamizador do carácter (pessoal e nacional) paralisado, entorpecido, que é preciso despertar, dando-lhe uma finalidade e um propósito; ora, à semelhança do chicote de que se serve Gonçalo para punir o insolente rapazelho de suíças loiras, a fazenda em Moçambique não é uma finalidade em si mesma, mas um simples expediente, um pretexto, um instrumento, um *meio*: um instrumento de resgate, um meio para ir mais além. Mais além de quê? No caso da tunda no rapaz de Nacejas, tratava-se de dar a Gonçalo a perdida confiança em si mesmo, o brio pessoal, a crença nas suas possibilidades: a tareia no valentão que o andava provocando suscita energias de cuja existência Gonçalo apaticamente duvidara. Graças ao chicote, Gonçalo cura-se desse complexo e ganha brio próprio: está agora outro homem. Mas estas virtudes brutalmente suscitadas precisam de ser utilizadas — em quê? Em envergar a «libré» de deputado, mergulhar nas intrigas politiqueiras de Lisboa, pisando as alcatifas

dos Gouvarinhos, dos Acácios, dos Abranhos e dos S. Fulgências que Eça desprezava e que vinha farpeando, embora com decrescente denodo, desde os tempos belicosos das *Farpas*? A ilusão politiqueira desfaz-se e Gonçalo reconhece que todo o seu esforço, tanta cobardia, concessões e torpezas morais gastas na obtenção da investidura como deputado por Vila Clara tinham sido um logro e uma inutilidade: «Deputado! Deputado por Vila Clara, como o Sanches Lucena. E ante esse resultado, tão miúdo, tão trivial, — todo o seu esforço tão desesperado, tão sem escrúpulos, lhe parecia ainda menos imoral que risível. Deputado! Para quê? Para almoçar no Bragança, galgar de tipóia a ladeira de S. Bento, e dentro do sujo convento, escrevinhar na carteira do Estado alguma carta ao seu alfaiate, bocejar com a inanidade ambiente dos homens e das ideias, e distraidamente acompanhar, em silêncio ou balando, o rebanho do S. Fulgêncio, por ter desertado o rebanho idêntico do Brás Vitorino. Sim, talvez um dia, com rasteiras intrigas e sabujices a um chefe e à senhora do chefe, e promessas e risos através de redacções, e algum discurso esbraseadamente berrado — lograsse ser ministro. E então? Seria ainda a tipóia pela calçada de S. Bento, com o correio atrás na pileca branca, e a farda malfeita, nas tardes de assinatura, e os recurvados sorrisos de amanuenses pelos escuros corredores da Secretaria, e a lama escorrendo sobre ele de cada gazeta da oposição... Ah! que peca, desinteressante vida, em comparação de outras cheias e soberbas vidas, que tão magnificamente palpitavam sob o tremeluzir dessas mesmas estrelas!» Recusando entrar para o Lilliput constitucional no qual só os anões como Abranhos eram gigantes à força de duplicidade e sordidez moral, e só os Acácios, porque ignaros e estultos, impunham as suas opiniões, Gonçalo fatiga-se depressa do seu novo destino, tão medíocre afinal, tão nulo ao lado dos que pensam, dos que fazem arte dos que reformam as sociedades, ou ainda dos Santos, dos Fisiologistas, dos Aventureiros...[7]. Estes são, pensa Gonçalo, os «sobre-humanos», cuja acção participa do Génio e dum «forte querer». Ora nem a vida de fidalgote de província nem a de obscuro deputado no meio do rebanho dos eleitos de S. Bento participavam dessa genialidade ou dessa vontade capazes de erguerem de novo um país, tirando-o da apatia e da melancolia decadentista para lhe apontar caminhos de salvação.

Assim, rompendo com a clique política que baixamente cortejara, renunciando à ambição de entrar para o clube dos trinta sujeitos que em cima devoram os frutos da herdade portuguesa, Gonçalo parte, isto é, desliga-se das vias tradicionais do Poder e da Glória nacionais: a Política, o Nome. E fá-lo justamente por sentir em si uma política mais alta, uma tradição mais forte e mais séria do que a simples pertença a uma linhagem

7 Eça, *id.*, pp. 433-434.

antiga e formalmente respeitada: porque, sendo ele próprio o retrato de Portugal (recorde-se o célebre final do romance, a loa de João Gouveia sobre as virtudes e os defeitos paralelos de Ramires e da nação portuguesa)[8], tem o dever de recomeçar, varrendo as miragens fáceis, as vias gastas, trocando-as pela porta estreita do sacrifício, do empenhamento pessoal e heróico, do esforço honesto e regenerador que vem do mais fundo da alma, do mais antigo da raça e da História nacional.

Gonçalo salva-se porque, por um lado, recusa as tentações próprias do «Portugal contemporâneo», isto é, antes de mais, a miragem constitucionalista (ser deputado, pertencer à parceria política dominante) e, por outro, porque decide romper com a sua classe, o seu meio, a sua casta (a nobreza), lançando-se sozinho numa *aventura* pessoal que exige esforço, solidão (a arremetida africana), lance que aliás se mostra rentável e acertado, uma vez que sai dele revigorado, mais viril — e *rico*: «o prazo prospera. Nestes poucos anos — escreve a prima Maria Mendonça à irmã Gracinha — plantou dois mil coqueiros. Tem também muito cacau, muita borracha. Galinhas são aos milhares [...] No prazo já se construiu uma grande casa, próxima do rio, com vinte janelas e pintada de azul. E o primo Gonçalo declara que já não vende o prazo nem por oitenta contos. Para felicidade completa, até achou um excelente administrador. Eu todavia duvido que ele volte para a África. Tenho agora cá a minha linda ideia sobre o futuro do primo Gonçalo.» E a boa senhora casamenteira projecta a seguir o himeneu de Gonçalo e da Rosinha de Rio Manso, que o fidalgo conhecera outrora em Santa Ireneia. Como que para reforçar a ideia de que o intermédio africano estava fechado, que a arrancada em África nunca passara duma prova que manifestou a capacidade de acção do fidalgo da Torre, e que o destino de Gonçalo se iria doravante processar apenas no âmbito europeu, vemos na página seguinte o administrador de Vila Clara declarar que tem horror à África e que não acredita em prazos. Parece assim que o *background* africano neste livro não passa de mero expediente, não constituindo uma finalidade transcendente para os destinos consubstanciados no herói-símbolo que é o fidalgo da Torre de Santa Ireneia. A África serve, no fundo, mais para provar a capacidade de acção e de imaginação de Gonçalo e para fornecer ao herói, hamletizado pela dúvida em si mesmo e na sua pátria, uma escapatória para as contradições e dúvidas que o paralisavam. E se Gonçalo *se salva*, fá-lo porque soube antes de mais romper com a sua casta ociosa e intrigante, porque logrou abandonar a rotina agrária tradicional do seu meio e a via clássica da politiquice constitucional como acesso ao tal clube privilegiado dos trinta maganos que, no poleiro, fruem a herdade lusitana. Esta reflexão bastaria aliás para mostrar a inanidade da argumentação dos

8 *Idem*, pp. 456-457.

que pretendem que alguma vez teria Eça pensado estar na nobreza portuguesa o remédio para os males nacionais: Gonçalo escapa ao círculo estéril dos seus pares porque sabe impor-se pela vontade, pela decisão própria e pelo sentido de aventura e renovação, não porque se amolde ao figurino dos patrícios finisseculares, embora vejamos que estes o aplaudem e acarinham, indo recebê-lo à estação quando o fidalgo da Torre regressa a Lisboa: «toda a flor da nobreza de Portugal, da velha, da boa» está ali para o receber e saudar, sem faltar um tal Conde de Arega, secretário de El-Rei (Bernardo Pindela?), o ministro da Marinha, um primo mordomo-mor da corte e até o ministro das Obras Públicas. Em suma, Eça afagava porventura a ilusão de supor que o seu herói seria acolhido com fervor pelo círculo palaciano dos «Vencidos da Vida»...

Paradoxalmente, o riquíssimo D. Jacinto, grande magnate e igualmente proprietário rural, mas com largas glebas na Estremadura, no Alentejo e nas duas Beiras, um solar também antiquíssimo na margem direita do Douro (Tormes), recebendo cento e nove contos de renda em semeaduras, vinhedos, cortiça e olivais, sem ter portanto de viver na triste dependência do seu par de Santa Ireneia — deixará um dia a França civilizada e industrial para se fixar na sua casa senhorial do Baixo Douro, num meio rústico ainda não contaminado pelos progressos técnicos e científicos do século, lendo velhos livros e entretendo os seus ócios com palestras úteis de *gentleman farmer*; ou seja, procede ao inverso do que faz Gonçalo, que deixa o seu buraco da Beira Litoral para se lançar na Aventura. Enquanto o fidalgo da Torre sai das serras, o nobre milionário dos Campos Elísios mete-se ao invés numa toca rústica para aí fruir a sua existência num ambiente virgiliano, sem aparelhos nem livros frívolos: Ramires salva-se pelo trabalho, pela ruptura com a propriedade rural, pela fuga ao decadente mundo agrícola, D. Jacinto cura-se do pessimismo e da neurastenia mórbida da Civilização convertendo-se às delícias antigas do mundo arcaico, serrano[9]. Estes dois movimentos não são rigorosamente inversos ou contraditórios, já que se processam em planos diferentes e significam rupturas com mundos que estão em pólos opostos: o meio que D. Jacinto recusa é sobretudo o da miragem estrangeira, o Exílio, a Desnacionalização, o Francesismo, o mundo aparentemente progressista da civilização capitalista; o mundo negado por Gonçalo chama-se Rotina, tradição definhadora, meros «mil anos de nome e de

---

[9] Cf. o nosso ensaio «Jacinto em Ítaca», in *Seara Nova*, n.os 1523-1524 (Setembro e Outubro de 1972). *A Cidade e as Serras* seria também um livro sobre a ressurreição dum homem, mas mais próximo do modelo de Ulisses que do de Hamlet; note-se ainda que Eça sublinha a relativa antiguidade da família agrícola de D. Jacinto (que remonta ao séc. XIII, ao reinado de D. Dinis) ao lado da ancestralidade ainda maior da estirpe dos Ramires, anterior à própria fundação da nacionalidade (Casa «dez vezes secular, mãe de dinastias, edificadoras do Reino...»; *A Ilustre Casa*, p. 424).

solar» sem trabalho nem utilidade, simples egoísmo, espírito de casta, ilusão política (constitucionalismo, poder exercido no âmbito do mesquinho Lilliput lusitano). Digamos assim que estes caminhos, aparentemente traçados em sentido inverso, convergem afinal, para se encontrarem numa meta comum, já que os dois viajores têm um mesmo escopo: redescobrir Portugal, reaportuguesar os Portugueses, sair do sonho dogmático em que vivem como sonâmbulos, acordar as energias latentes que neles dormem, reencontrar o País real. Tanto D. Jacinto como Gonçalo Mendes Ramires se movem pois na mesma direcção, procurando ambos o mesmo porto: a «terra formosa de Portugal, tão cheia de graça amorável», como se lê na linha derradeira da *Ilustre Casa de Ramires*. Mas esta busca, esta demanda não se processa do mesmo modo: para Gonçalo ela é uma nova odisseia, uma saída, para D. Jacinto ela reside num regresso, num tornar a Ítaca.

Aix-en-Provence, 17-IX-72.

«Pontos de vista» internos num romance de Eça de Queirós: OS MAIAS

por **Margarida Vieira Mendes**

Em *Os Maias*, a constante presença informadora e enformadora do Autor, manifestada através duma encarnação no Narrador, aparece por vezes camuflada. Não estando este último representado na presença palpável dum Eu ou dum Personagem-Testemunho, uma maior liberdade e uma grande movimentação de pontos de vista, de tomadas de perspectiva, pode ser obtida e manuseada, assim como o cruzamento e sobreposição das vozes ficcionais (discursos dos Personagens) e da voz narrativa (discurso do Autor-Narrador). Sabemos que existe um sujeito de todo o processo enunciativo e, no entanto, esse sujeito não está «lá» como sujeito, lógico e/ou gramatical, embora possamos descobrir um grande número de signos desse Autor-Narrador, quer em enunciados directos, quer na própria montagem narrativa [1]. Dá-se ocasião a uma grande elasticidade na manipulação e regulação dos pontos de vista interiores ao romance, àquilo que E. M. Forster explica como «the power to expand and contract perception». A voz do Narrador nem sempre é a única responsável pela narração romanesca: muitas vezes ele desaparece como

[1] O estudo deste processo significante obriga a um desenvolvimento que não tem aqui lugar.

contador omnisciente e omnipresente e o universo romanesco parece bastar-se a si próprio, tendo como sustentáculo apenas as vozes dos Personagens, condutores da narração. Enumeraremos alguns índices dessa pretensa relutância do Narrador em dar-nos informações que excedam ou ultrapassem o que poderia ver e saber um observador interno ao romance, e que parecem ser limites redutores da omnisciência e omnipresença do principal responsável pela narração — o Autor.

Note-se a frequência de *expressões dubitativas* como «decerto», «parecia», «talvez», «com certeza», integradas nos enunciados do Narrador:

> «A sua natureza de tímido preferiria, decerto, estes humildes recantos [...]»
>
> «E nos olhos do Dâmaso, com efeito, parecia reviver a antiga admiração [...]»

O Narrador evita asserções firmes, como se fosse um simples observador imanente à ficção e as suas declarações sobre o íntimo dos Personagens fossem meramente hipotéticas. E, no entanto, elas permanecem no leitor como absolutas, já que nenhuma outra interpretação se lhes contrapõe, relativizando-as. Existe portanto uma simulação de ignorância em alguns discursos do Autor-Narrador, o detentor de todo o saber e do modo como dele informa os leitores.

Mas o processo mais importante de fuga à presença e responsabilidade declaradas do Autor-Narrador é a distribuição e regulação de informações e *pontos de vista* por alguns Personagens. Este processo atinge uma elevada frequência, admite uma certa dose de variantes e parece destinar-se também a aliviar a tarefa do Narrador, destituindo-o em parte do seu cargo.

Uma das suas realizações é a utilização de AGENTES-NARRADORES: todo o *flash-back* inicial é relatado por um Autor-Narrador que se manifesta dum modo mais pessoal, dado o seu carácter de explicação dada ao leitor, viva e apressada, sobre certos acontecimentos passados. Predomina nesse passo do romance o *telling* sobre o *showing*, a voz do Narrador sobre a dos Personagens, um ponto de vista indefinido e extremamente móvel, exterior à ficção representada. Mas também alguns Personagens, dirigindo-se a outros, informam o leitor acerca dum passado ficcional. Assim Alencar, Vilaça, e mais tarde também Maria Eduarda (no cap. XV) e o Sr. Guimarães (no cap. XVI). No conhecimento dos factos por eles narrados, o leitor fica imediatamente comprometido com os seus pontos de vista, já que mais nenhuma

visão desses acontecimentos lhe é dada. Ora é precisamente isto que o Autor d'*Os Maias* evita: o facto de o leitor se comprometer com a visão relativa de *certos Personagens*. Deste modo, à finalidade narrativa dos enunciados destes últimos acrescentam-se outras funções com predominância, que a amortecem. Veja-se a carta de Alencar que narra vários acontecimentos da vida de Maria Monforte (no final do cap. III) e que está triplamente orientada:

1. dá informações ao leitor e a comparsas, a fim de que possa ser compreendido o desenvolvimento da história (função narrativa);
2. representa-se a si própria como imitação dum estereótipo de linguagem literária (função mimética);
3. funciona também como índice caracterizador do Personagem Alencar (função descritiva).

As funções 2 e 3, sobrepondo-se à 1, encobrem essa carta enquanto informador narrativo, sujeito da narração, transformando-a em objecto de representação, mostrado como um exemplar. Essa carta passa a ser mais uma das unidades descritivas que fazem parte do sistema romanesco, a sua função narrativa é secundária. E, para acentuar ainda mais a sua condição de objecto focalizado, surge, imanente à ficção, o ponto de vista de Afonso da Maia, que comenta a carta, ajudando deste modo o leitor a definir e a classificar criticamente o discurso escrito de Alencar:

> Afonso da Maia deu um repelão à carta, menos enojado das torpezas da história, que daqueles lirismos relambidos.

Aqui temos um ponto de vista interno, o de Afonso, com o qual o leitor entra em compromisso (o que só acontece com alguns Personagens ou certas afirmações suas) [2].

Mais elementos desse passado ficcional nos são contados por outros agentes-narradores: o próprio Carlos da Maia, ou antes, a sua memória (no final do cap. VI), e também Maria Eduarda (no início do cap. XV). Mas o leitor não está perante as vozes directas desses Personagens, apenas lê a sua reprodução inserida no discurso do Narrador, o que é também uma forma de distanciamento: sabemos o que Carlos recorda mas não através

[2] Seria talvez produtiva na análise do romance uma inventariação deste fenómeno de selecção, que é uma das unidades significativas do sistema romanesco.

http://coloquio.gulbenkian.pt/grafica/cl/revistas/21/lg_21_p36.jpg 8/1/2009

das suas palavras, da sua fala ou discurso interior, pois quem o conta é o próprio Autor-Narrador [3].

Por vezes esses agentes são meros INFORMADORES, limitam-se a contar certas «novidades», informando os seus comparsas (e também o leitor) de eventos que vão ter importância para o desenrolar da intriga. Assim, por exemplo, Dâmaso vai fornecendo a Carlos alguns dados sobre os Castro Gomes. Mas a sua fala não é puramente informativa; encontramo-nos com mais um discurso pluri-orientado: ele é meio de transmissão, objecto focalizado, elemento humorístico e índice dum Personagem.

Acontece também que alguns informadores dão uma tonalidade especial àquilo que contam e por isso são escolhidos intencionalmente pelo Autor. É o caso da criada Adélia ao narrar o desenlace do episódio passado entre o casal Cohen, no cap. IX. Só ela lhe poderia conferir a sua conotação de sordidez, a sua configuração de farsa, função que a linguagem de qualquer outro Personagem seria incapaz de desempenhar. A utilização destes narradores internos (relacionados com a acção principal, no caso dos agentes, ou com episódios adjacentes, no caso dos informadores) cria efeitos particulares e específicos e, sobretudo, contribui para que o romance apareça como um sistema autónomo e auto-regulador, já que, prescindindo-se do Autor-Narrador, este parece ausentar-se e é esquecido.

Existem ainda OBSERVADORES, que vêem e reflectem sobre a história e seus constituintes, tornando-se muito mais importantes na medida em que são substitutos do Autor-Narrador, não já no nível meramente informativo, mas apreciativo. O seu olhar crítico sobre outros Personagens, factos e acontecimentos, é o único ponto de vista em que o leitor se pode situar. Os mais frequentes observadores ou reflectores são Carlos da Maia e Ega [4], mas também o ponto de vista de Afonso ou o de Craft têm lugar no romance. Vejamos como os pontos de vista de Carlos e de Craft se podem conjugar numa só cena, transformando os seus constituintes em objectos, sujeitos a uma crítica implícita. Carlos e Craft são as consciências reflectoras que filtram e mediatizam

---

[3] Um estudo cuidado da organização textual dos vários enunciados (do Autor-Narrador e Personagens), na sua inter-relacionação e balização, torna-se indispensável para o entendimento mais profundo d'*O Maias*.

[4] Este modo narrativo, aqui apenas referido, é suficientemente complexo e de tal modo importante na estruturação das significações do romance que só por si exigiria um capítulo especial dentro duma análise da perspectivação narrativa n'*Os Maias*.

http://coloquio.gulbenkian.pt/grafica/cl/revistas/21/lg_21_p37.jpg 8/1/2009

das suas palavras, da sua fala ou discurso interior, pois quem o conta é o próprio Autor-Narrador [3].

Por vezes esses agentes são meros INFORMADORES, limitam-se a contar certas «novidades», informando os seus comparsas (e também o leitor) de eventos que vão ter importância para o desenrolar da intriga. Assim, por exemplo, Dâmaso vai fornecendo a Carlos alguns dados sobre os Castro Gomes. Mas a sua fala não é puramente informativa; encontramo-nos com mais um discurso pluri-orientado: ele é meio de transmissão, objecto focalizado, elemento humorístico e índice dum Personagem.

Acontece também que alguns informadores dão uma tonalidade especial àquilo que contam e por isso são escolhidos intencionalmente pelo Autor. É o caso da criada Adélia ao narrar o desenlace do episódio passado entre o casal Cohen, no cap. IX. Só ela lhe poderia conferir a sua conotação de sordidez, a sua configuração de farsa, função que a linguagem de qualquer outro Personagem seria incapaz de desempenhar. A utilização destes narradores internos (relacionados com a acção principal, no caso dos agentes, ou com episódios adjacentes, no caso dos informadores) cria efeitos particulares e específicos e, sobretudo, contribui para que o romance apareça como um sistema autónomo e auto-regulador, já que, prescindindo-se do Autor-Narrador, este parece ausentar-se e é esquecido.

Existem ainda OBSERVADORES, que vêem e reflectem sobre a história e seus constituintes, tornando-se muito mais importantes na medida em que são substitutos do Autor-Narrador, não já no nível meramente informativo, mas apreciativo. O seu olhar crítico sobre outros Personagens, factos e acontecimentos, é o único ponto de vista em que o leitor se pode situar. Os mais frequentes observadores ou reflectores são Carlos da Maia e Ega [4], mas também o ponto de vista de Afonso ou o de Craft têm lugar no romance. Vejamos como os pontos de vista de Carlos e de Craft se podem conjugar numa só cena, transformando os seus constituintes em objectos, sujeitos a uma crítica implícita. Carlos e Craft são as consciências reflectoras que filtram e mediatizam

---

[3] Um estudo cuidado da organização textual dos vários enunciados (do Autor-Narrador e Personagens), na sua inter-relacionação e balização, torna-se indispensável para o entendimento mais profundo d'*O Maias*.

[4] Este modo narrativo, aqui apenas referido, é suficientemente complexo e de tal modo importante na estruturação das significações do romance que só por si exigiria um capítulo especial dentro duma análise da perspectivação narrativa n'*Os Maias*.

http://coloquio.gulbenkian.pt/grafica/cl/revistas/21/lg_21_p37.jpg 8/1/2009

o *representatum* para o leitor. Trata-se da reacção de Ega ao seu forçado rompimento amoroso, no cap. IX. Toda essa reacção resulta exagerada, descabida, grotesca, não só porque assim é descrita directamente pelo Narrador (que acentua, por exemplo, o facto de Ega estar mascarado, tornando os seus sentimentos semicarnavalescos) mas também, e sobretudo, porque ela se desenrola na presença de Craft e Carlos, e por eles é visionada:

> Tudo aquilo começava a parecer-lhe [a Carlos] pouco sério, pouco digno, as ameaças de pontapés do marido, os furores melodramáticos do Ega: — e mesmo não podia deixar de sorrir diante daquele Mefistófeles esgrouviado, espalhando pelo quarto o brilho escarlate do seu manto de veludo, e a falar furiosamente de honra e de morte, com sobrancelhas postiças, e escarcela de couro à cinta.

O pensamento de Carlos vem corroborar a impressão que o Autor-Narrador pretendeu criar no leitor, o que evita qualquer possibilidade de equívoco na apreciação crítica do facto narrado. Resulta do ponto de vista de Carlos um Ega diminuído e grotesco, envolvido num caso sempre pintado como medíocre, mesquinho, ridículo e burlesco, quer no sentimento quer no vício.

A função do olhar de Craft é diferente mas também transformadora ou actualizadora. Durante toda esta cena, para além dos índices do Personagem (a poltrona, o cachimbo, a sua constante calma, o seu silêncio), existe uma unidade muito reiterada, que, embora seja também um traço desse Personagem, tem a função dominante de converter o episódio sentimental relatado em «um caso», reificando-o e tipificando-o (remetendo-o portanto para o contexto social extra-romanesco que esse caso imita):

> «[...] enquanto Craft, sem perder uma palavra, como quem se instrui, [...]»
>
> «— Muito curioso! — dizia o Craft.»
>
> «Craft, metódico, e como quem se instrui, examinava o toucador [...] Ele achava tudo isto muito curioso.»

Os pontos de vista destes dois Personagens, que actuam no interior deste episódio e ao mesmo tempo o comentam, proporcionam ao leitor uma percepção crítica e uma valoração do fenómeno representado (a mal sucedida paixão do Ega) totalmente definida e unívoca. Do nível apreciativo participam não só o Autor-Narrador mas também certos Personagens, neste caso Carlos e Craft.

Além destes só encontramos mais dois observadores-reflectores: Afonso e Ega. Quando é representada a educação de Pedrinho (cap. I) aponta-se também a reacção de Afonso:

> Pobre Pedrinho! Inimigo da sua alma só havia ali o reverendo Vasques, obeso e sórdido, arrotando do fundo da sua poltrona, com o lenço do rapé sobre o joelho... / Às vezes Afonso, indignado, vinha ao quarto, [...]

E é o olhar condenatório de Afonso que o leitor continua a seguir e a tomar como seu durante todas as sequências centradas no seu filho Pedro, ao longo dos dois primeiros capítulos. Apoiando-se nos pareceres de Afonso, o Autor-Narrador continua a exercer o seu poder crítico, a interpretar e qualificar dum modo subjectivo os dados ficcionais. A visão que o leitor tem de Pedro da Maia é veiculada pelo seu pai, ponto de vista reflector dominante, adoptado nas sequências iniciais. Por isso, o desgosto de Pedro quando morre a mãe é designado «dor exagerada e mórbida» e a sua reacção qualificada de «estroinice banal», «romantismo torpe», acrescentando o Narrador que «Isto penalizava Afonso da Maia».

A utilização romanesca do posto subjectivo de Afonso, embora não se actualize durante todo o resto da obra (Afonso é um Personagem estático, o seu interior e a sua relação com os outros permanecem-nos velados, apenas o reconhecemos na sua actuação ou através do olhar doutros Personagens), mantém-se ao nível da possibilidade, e uma vez mais, pelo menos, vem a realizar-se. Há um momento, no começo do cap. XII, em que o leitor fica a par do juízo de valor que Afonso formula acerca de Carlos (substituindo o Autor-Narrador enquanto comentador):

> O velho escutava com melancolia estas palavras do neto, em que sentia como uma decomposição da vontade, e que lhe pareciam ser apenas a glorificação da sua inércia.

Só neste passo o Narrador directamente opta outra vez pela visão apreciativa de Afonso: antes e depois a sua consciência permanece ausente como foco narrativo. Aliás, é bem significativo o facto de a designação «avô» aparecer com mais frequência que a de «neto» ao longo d'*Os Maias*. Com efeito o ponto de vista dominante na obra é o de Carlos, para quem Afonso é «o avô».

Quanto a João da Ega, só no final do romance o leitor fica mais comprometido com o seu ponto de vista, que se substitui ao do protagonista Carlos e que desempenha várias funções muito importantes para a compreensão da acção em que Carlos está

envolvido [5]. Não cabe aqui analisar essa complexa rede de funcionamento (o ponto de vista de Ega neutraliza o carácter trágico, excessivo e excepcional dos acontecimentos, ao mesmo tempo que lhes garante a verosimilhança, que mantém a piedade, etc., etc.), mas apenas fazer notar que o amor incestuoso de Carlos passa a ser apresentado ao leitor de dois pontos de vista principais: o do protagonista e o do seu amigo. Na última parte do romance abandonamos muitas vezes o primeiro para seguirmos o segundo nas suas reflexões críticas acerca dessa paixão incestuosa (e não só). O nível apreciativo ou valorativo é assumido por Ega, que nessa função substitui o Autor-Narrador. À representação directa dos acontecimentos (*showing*), processo que se utiliza na sequência da ida à Rua de S. Francisco, ou seja no relato da realização do crime (no cap. XVII), e à representação através de Carlos — o processo mais frequente e que é utilizado por exemplo na sequência do remorso (no mesmo capítulo) —, acrescenta-se um terceiro processo, um outro modo, complementar, de representar esses factos: o seu reflexo na consciência de Ega, comentador explícito e principal filtro colocado entre o leitor e esses acontecimentos da ficção.

Note-se que, apesar de esses Personagens serem os reflectores, testemunhas ou observadores e, por conseguinte, os pontos de vista dominantes em determinados momentos romanescos, a voz, o discurso que o leitor segue não é directamente o desses Personagens. Essa voz continua a ser a do Autor-Narrador, existência bem palpável ao longo d'*Os Maias*. Daí que a escolha de certos pontos de vista interiores à ficção não seja senão a simulação duma ausência, a do Autor-Narrador.

No entanto, por vezes, ouvimos as vozes directas dalguns Personagens, funcionando como observadores internos, quer na apresentação de comparsas seus, quer em comentários pessoais acerca dos mesmos, que se acrescentam às apresentações feitas directamente pelo Narrador. Este processo insere-se também na linha de simulação da ausência dum Autor-Narrador pessoalizado e da auto-suficiência narrativa, que começámos a entrever noutros elementos romanescos, acima referidos. De qualquer modo, esse Narrador não é totalmente encoberto por tais Personagens, já que frequentemente irrompe com toda a força das suas informações pessoais, das quais o leitor não pode duvidar. Além disso, os pontos de vista utilizados não destituem as afirmações anteriores ou posteriores do Narrador, antes as corroboram, as con-

[5] V. nota 4.

solidam, tornando-as inequívocas, nem entram em contradição com a actuação ficcional dos Personagens descritos. É do ponto de vista de Carlos, numa fala sua transcrita em discurso directo, que Steinbroken é apresentado, antes mesmo de ser directamente «mostrada», posta em cena, a sua conduta. O Autor-Narrador aproveita assim a caricatura feita por Carlos no primeiro diálogo que ele mantém com o seu amigo Ega (no final do cap. IV). E mais adiante tem mesmo o cuidado de se apoiar nas próprias afirmações do Personagem objecto de descrição, não sem uma certa ironia que dá continuação à caricatura inicial estabelecida por Carlos:

> Todos os Steinbrokens, de pais a filhos (como ele dissera a Afonso) eram bons barítonos:

Mas, logo a seguir, é na voz exclusivamente do Narrador que prossegue o relato de mais pormenores sobre os Steinbrokens, com as habituais conotações que vão do humor caricatural ao grotesco:

> Pela voz cativara seu pai o velho rei Rudolfo III, que o fizera chefe das caudelarias, e o tinha noites inteiras nos seus quartos, ao piano, cantando salmos luteranos, corais escolares, sagas da Dalecárlia — enquanto o taciturno monarca cachimbava e bebia, até que, saturado de emoção religiosa, saturado de cerveja preta, tombava do sofá, soluçando e babando-se.

Aliás, a inclusão dum «como dizia fulano» nos discursos do Narrador, seguido ou não da citação do Personagem, é um processo frequente que desempenha a mesma função dos agentes-narradores, do relato das opiniões de certos Personagens, dos «parecia» e «decerto», etc.: o Autor-Narrador procura furtar-se a assumir *pessoalmente* e integralmente a verdade única do que nos conta e mostra, muitas vezes carregada de humor (assim, as citações mais frequentes são as do humorista Ega — «como dizia o Ega»).

Tudo isto leva a pensar que as «simulações» que temos vindo a ilustrar se encontram inseridas dentro dum eixo dominante: o da invasão, da presença constante e transformadora da perspectiva e voz pessoais do Autor em todo o seu romance, disfarçadamente veiculadas quer no Narrador quer em certos Personagens [6].

---

[6] A verificação desta hipótese só poderia realizar-se mediante uma análise desenvolvida das relações entre o discurso do Narrador e os dos Personagens, e do nível apreciativo da instância narrativa. V. notas 1 e 3.

A inter-visionação dos Personagens, que dispensa o Narrador sem incorrer em contradições ou criar qualquer ambiguidade e polivalência, encontra-se em inúmeros passos narrativos: os Gouvarinhos são apresentados através dum resumo das visões dos frequentadores do Ramalhete e só depois postos «em cena». No caso de Castro Gomes é flagrante a coincidência de todas as visões, redutíveis a uma única, que se vai repetindo (inclusivamente no plano dos significantes):

> Era com efeito um desses *rastaquouères* que nesse infeliz Paris que tudo tolera vêm ao Café de la Paix às duas horas tomar a sua *groseille*, tesos e embrutecidos...

— em discurso indirecto livre atribuído a Ega;

> era um *dandy*, um fútil, um *gommeux*, um homem de *sport* e de *cocottes*... [...] Um *rastaquouère*, o verdadeiro tipozinho do Café de la Paix...

— em discurso indirecto livre atribuído a Carlos;

> A Maria, colada então a essa besta do Castro Gomes, um pedante, um *rastaquouère* mesmo a calhar para a guilhotina, não tornei também a falar

— em discurso directo do Sr. Guimarães.

A desmultiplicação de pontos de vista não corresponde portanto uma desmultiplicação de visões, opostas ou complementares.

Podemos ainda encontrar pontos de vista de observadores internos que não são nem os Personagens e figurantes representados, nem o Narrador não representado. Trata-se de pontos de vista anónimos mas representados. É o caso da cidade de Lisboa, que em dado momento fala e comenta, sendo os seus juízos inseridos na voz do Narrador:

> Em Lisboa já se começava a falar «do arranjinho do Ega».

Também no Epílogo, Carlos e Ega são designados «viajantes», já que o ponto de vista é o dos que ficaram, e ouvimos mesmo a voz directa de Lisboa: quando Ega aparece no Chiado (e «foi uma sensação») surge uma pergunta em discurso directo: «— E Carlos...», a que Ega responde: «— Magnífico! Instalado em Paris [...]»

Esta pergunta anónima funciona como elemento dinamizador da narrativa, mais económico, pois não é necessário criar qualquer situação romanesca específica.

Para além dos observadores-reflectores, outras modalidades narrativas são utilizadas n'*Os Maias*. Nos capítulos iniciais do romance, Afonso não é só o principal reflector, ele é também o principal CONDUTOR da história, função muito importante para a determinação do sentido ou sentidos possíveis da obra, e que será depois desempenhada pelo seu neto e ainda por Ega [7]. Se por alguns momentos o leitor acompanha a história de Pedro e Maria fora do âmbito, da esfera de visão de Afonso, é para logo voltar a este último e conhecer mais um passo da sua vida. Deste modo a história de Pedro parece inserir-se noutra mais importante, a de Afonso da Maia, da qual ela faria parte como episódio dominante e como marco significativo. O facto de Afonso ser aqui o principal condutor da história que se está a contar poder-nos-ia encaminhar para uma linha interpretativa de todo o romance: a história representada seria principalmente a duma vida, a vida de Afonso da Maia. No entanto essa linha de leitura não parece dar conta de todo o romance, já que, logo no cap. IV, Carlos substitui o avô nessa função condutora, função que detém até ao final. O sentido d'*Os Maias* altera-se devido a essa substituição, e torna-se impossível ler o romance como a representação da vida de Afonso, pois que um dos episódios dominantes dessa vida (o do seu neto) toma enormes proporções na narração, preenchendo quase todo o romance, englobando e subordinando a si os outros acontecimentos e histórias e sendo quase permanentemente conduzido por Carlos e nele centrado. Pedro é *o filho* relativamente a Afonso, mas este passa a ser *o avô* relativamente a Carlos, protagonista e condutor da sua própria história, na qual vêm desaguar todas as outras. Afonso é substituído por Carlos e no entanto, por vezes, parece ainda conservar a sua independência, o seu nome próprio e não o de Avô, não só na *descrição* dos serões no Ramalhete mas também no final da *acção*, na representação da sua morte:

> Afonso da Maia lá estava, nesse recanto do quintal, [...]

ou

> Com o jaquetão de veludilho, os seus grossos sapatos brancos, Afonso parecia mais forte e maior [...]

[7] V. nota 4.

Note-se ainda que a acção romanesca termina e começa com Afonso, o que também o coloca em posição de destaque.

Duas linhas de leitura seriam portanto propostas, duas interpretações hipotéticas — dois heróis e duas histórias:

a) a história principal e subordinante é a de Carlos, o seu caso sentimental e a sua vida diletante (integrada no meio-ambiente);

b) a história principal e subordinante é a de Afonso, a sua vida longa, malograda e deslocada (contrastando e chocando-se com o meio-ambiente).

Machado da Rosa, em «Nova Interpretação d'*Os Maias*», afirma que nesse romance estão representadas três gerações, que realizam um dos «três aspectos salientes na concepção do romance»: o aspecto *histórico,* como lhe chamou. Os três documentos dessas três épocas de Portugal seriam Afonso, Pedro e Carlos da Maia [8]. De facto o Autor tem a preocupação de integrar esses Personagens num contexto histórico nacional, embora não sejam eles os únicos Personagens-documentos das três épocas, já que estas transparecem mais no ambiente indiciado por um conjunto de figurantes e de certos factos: Caetano da Maia, a tia Fanny, a «Lisboa miguelista», os «emigrados liberais», tudo são documentos dessa primeira geração. Com efeito, se nos fixarmos no nível da *ficção* podemos afirmar a existência dessa estrutura tripartida. Mas se, em vez de pretendermos organizar o conhecimento do romance pela confrontação com a vida nele representada, fizermos dele uma leitura agarrada ao texto escrito, veremos que essa pretendida estrutura não se ajusta ao nível da *narração* n'*Os Maias* [9].

É que essas três gerações não estão uniformemente representadas no romance: em tempo narrativo, a geração de Afonso e a de Pedro cobrem 40 páginas, ao passo que a de Carlos ocupa todo o romance, excepção feita para essas 40 páginas e algumas inversões de tempo ocorrentes. Além disso, a relação entre os três tempos considerados não é de coordenação mas sim de subordinação: todas as inversões de tempo funcionam predominantemente como *flash-back* explicativo da história presente, a de Carlos, da qual dependem. Estas diferenças parecem ser suficientes

---

[8] In *Eça, Discípulo de Machado?*

[9] Na linha de Tomachevski, Benveniste, Todorov, Genette, Ricardou, estabelecemos a distinção entre nível da *ficção* (história, fábula, *logos*) e o nível da *narração* (locução, discurso, *lexis*).

para não permitir que o leitor encontre nesta obra um paralelismo sistemático entre as três gerações.

Ainda outra diferença bem pertinente se nos depara ao nível da *narração*: na história de Afonso e Pedro o leitor tem por guia um Narrador omnisciente, que se vai revelando como um contador pessoal [10], e que escolhe os Personagens que o podem ajudar a conduzir, a revelar certas facetas e troços dessa história, fazendo variar os pontos de vista e os campos ópticos. Mas, quando se trata da história presente de Carlos e da descrição do ambiente da sua geração, o Narrador oculta-se atrás dum Personagem, o protagonista, doravante o principal condutor, reflector, observador. Carlos da Maia passa a ser o elemento central e dinamizador da narrativa, pois é *de dentro* dele e *a partir* dele que o leitor toma conhecimento dos factos. Carlos é o Personagem que mais frequentemente proporciona a visão, restringindo-a ao seu campo óptico e mesmo apreciativo [11]. Não só é ele a mais constante presença condutora da *Acção* que se desenrola no romance, como é também o centro donde irradia toda a *Descrição*, o principal sistema romanesco.

A utilização de Personagens-condutores afigura-se-nos assim fundamental para a compreensão e interpretação do romance, para a atribuição de possíveis sentidos a *Os Maias*.

A acrescentar a todas as modalidades de pontos de vista imanentes à ficção que já referimos, surge mais uma: o Personagem-GUIA do leitor, aquele que proporciona a visão em determinadas ocasiões, que a justifica, cujos passos e olhar o leitor segue. O principal e mais frequente Personagem-guia é Carlos da Maia, traço dominante neste romance, no qual estabelece uma complexa teia de significações que não cabe aqui esclarecer. Mas podemos encontrar outros: para além de Ega, na parte final (cujo ponto de vista se articula com o do seu amigo Carlos), seguimos também Vilaça (pai) durante alguns passos do *flash-back* inicial. Além de ser um importante informador, é ele quem proporciona a visão de Santa Olávia (no cap. III) e de todos os seus figurantes. Durante a representação dessas cenas o leitor só está onde Vilaça está, só vê o que ele olha, só ouve o que ele também ouve, e, como o seu olhar é «novo», o Autor tem a ocasião justificada de apresentar todos os Personagens e conversas presenciadas por esse desprevenido Vilaça. É ele o suporte da

[10] V. nota 1.
[11] V. nota 4.

câmara, o pretexto para que, mesmo incluída numa retrospectiva eminentemente narrativa e tão rápida, figure também n'*Os Maias* a descrição duma cena de província com alguns dos seus representantes.

Também Cruges, noutro momento narrativo, proporciona a descrição alargada de certos recantos paisagísticos de Sintra (cap. VIII). De facto é Carlos que o leitor segue na sua ida à serra em busca de Maria Eduarda (como condutor da história), mas é o olhar de Cruges, a sua sensibilidade à beleza da paisagem (à qual se junta a de Alencar) que justificam a descrição da Natureza, já que Carlos não é um contemplador — e muito menos o é nessa altura em que funciona dominantemente na linha da Acção e não da Descrição (os dois grandes sistemas que estruturam o romance). Parece evidente que todo o desenvolvimento do capítulo que relata o passeio a Sintra poderia ser suprimido, sem que isso prejudicasse a acção romanesca, como já afirmou José Régio [12]. No entanto essa supressão prejudicaria o sistema descritivo, quanto mais não seja quantitativamente, pois seria um «quadro» a menos na sucessão linear e coordenada de «quadros» representados. E a maneira encontrada pelo Autor para poder inserir também esse «quadro» na série descritiva, para o desenhar minuciosamente e com visível deleite, foi utilizar o ponto de vista de Cruges. Assim, começa logo por situar o maestro, excepcionalmente, observando Carlos:

> Cruges [...] estendeu um olhar à esplêndida parelha [...] mas o que o impressionou foi o aspecto resplandecente de Carlos, o olhar aceso, [...] Cruges farejou uma aventura [...]

Criado este precedente, o maestro passa a ser insistentemente acompanhado pelo leitor nas suas impressões perante a Natureza. Mesmo uma descrição da exclusiva responsabilidade linguística do Narrador vem rematada com a representação da reacção de Cruges:

> E a passo, o *break* foi penetrando sob as árvores do Ramalhão. Com a paz das grandes sombras [...], a tristeza que cai das penedias e o repouso fidalgo das quintas de verão... Cruges respirava largamente, voluptuosamente.

[12] V. «Sobre a Composição nos Romances de Eça de Queirós», in *Ocidente*, vol. 27, pp. 171-172.

Toda esta descrição nos aparece como gratuita, já que Cruges não tem, como simples figurante que é, o peso suficiente para justificar tal ocorrência. Dado o seu funcionamento no romance como um dos elementos secundários que compõem a fauna lisboeta, mero objecto de descrição crítica, torna-se totalmente postiça a sua função de sujeito da visão nesse capítulo. Assim, a justificação de todas essas descrições paisagísticas não é tanto Cruges, em cujas reacções o leitor está pouco interessado, mas antes a tendência do Autor, da qual aparecem muitos outros sintomas ao longo d'*Os Maias*, para descrever com pormenor. A *escrita* (artística) ganha independência, e essas descrições ornamentais só serão justificáveis se as considerarmos manifestações do comprazimento que o Autor tem em escrever, em experimentar as possibilidades do instrumento de que dispõe em confronto com o real. É este, com certeza, um dos traços dominantes que identificam a escrita d'*Os Maias*, e ainda a doutras obras queirosianas.

As descrições ornamentais, a que se poderiam juntar certos comentários, também ornamentais, cujo sujeito de locução é o Autor-Narrador (que não exemplificámos aqui), ganham a sua pertinência se as integrarmos numa linha de escrita a-ficcional, que se furta às exclusivas exigências da ficção representada no romance e que se basta a si própria, pois que em si própria encontra a justificação: a necessidade do prazer de escrever e também de ler, de recuperar essa escrita. No entanto, essa linha nem sempre se evidencia com nitidez, pois é constantemente refreada pelas exigências da representação ficcional, e além disso não resulta dum projecto, dum programa intencionalmente estabelecido pelo Autor, programa esse que só no nosso século se viria a afirmar, com as renovadas teorias e práticas da escrita romanesca.

A Relíquia e o *Lazarillo de Tormes*: uma análise estrutural

por **Manuel da Costa Fontes**

Referindo-se aos problemas levantados pela *Relíquia* como género literário, Alberto Machado da Rosa cita José Maria Bello quanto à «perplexidade geral» que tem levado a crítica a considerar essa obra como de «difícil classificação entre os géneros literários. Romance... sátira... farsa... Um pouco disto tudo» [1]. Machado da Rosa, com o seu grande conhecimento das literaturas espanhola e europeia, não encontra, porém, dificuldades nessa classificação:

> parece simples. Excluindo-se o sonho, *A Relíquia* é uma novela picaresca do século XIX, influenciada pela tradição espanhola do género. Logo no seu inconfundível começo e, com igual clareza, no desenlace da acção se verifica que não se trata de outra coisa [2].

Depois de apresentar uma série de paralelismos entre *A Relíquia* e o *Lazarillo de Tormes*, como o autobiografismo, as numerosas aventuras do pícaro, e o facto de este, no final, se adaptar à sociedade e até conseguir prosperar, conclui que, apesar de Eça nada ter dito sobre o aspecto picaresco da sua obra, «sabia, sem a mais leve sombra de dúvida, que acabava

[1] José Maria Bello, *Retrato de Eça de Queirós*, Rio de Janeiro, 1945, p. 186, *apud* Alberto Machado da Rosa, *Eça, Discípulo de Machado?*, Rio de Janeiro, 1963, p. 206 (ed. port., Lisboa, 1964).

[2] Machado da Rosa, *ob. cit.*, p. 206.

de criar uma moderna novela picaresca, a primeira de Portugal» [3]. Numa conferência proferida em 1971, Ernesto Guerra Da Cal aprofunda consideravelmente estas observações, afirmando que o herói da *Relíquia* «é o pícaro perfeito; e o romance em vez de ser a 'épica da fome', como é naquelas novelas clássicas [*Lazarillo* e *Buscón*], é a 'épica da sensualidade e da hipocrisia'» [4]. Tentaremos, a seguir, demonstrar, por meio da análise da estrutura da *Relíquia* e do *Lazarillo*, que Eça de Queirós era um leitor sagacíssimo que, ao publicar a *Relíquia* em 1887, antecipou o que a crítica literária só setenta e oito anos mais tarde compreenderia. Trata-se dum aspecto fundamental da picaresca, estudado pela primeira vez por L. J. Woodward em 1965: a relação entre narrador-protagonista-leitor, que dá ao género uma estrutura orgânica e cerrada [5].

No *Lazarillo*, o Lázaro adulto narra a história da sua vida a «vuestra merced», a quem pede que lhe conte o «caso»:

> Y pues vuestra merced escribe se le escriba y le relate el caso muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona [6].

Não chegamos a relacionar-nos com a «vuestra merced» a quem Lázaro se dirige no Prólogo, mas no final da Obra (Tratado VII) descobrimos que é o amigo do arcipreste de Sant Salvador, que, segundo as más-línguas, está amancebado com a mulher de Lázaro, a qual também lava e cozinha para ele. Esse é o «caso» que o Lázaro narrador trata de explicar por meio duma determinada sequência de episódios da vida de Lazarillo protagonista, de modo a colocar-se na melhor luz possível ante os olhos do leitor, ou seja de «vuestra merced». O Lázaro adulto e o Lázaro criança, por conseguinte, estão muito longe um do outro, já que o adulto selecciona episódios da vida do órfão para justificar a situação em que se encontra. Como demonstra Francisco Rico,

---

[3] Id., *Ibid.*, p. 208.

[4] Ernesto Guerra Da Cal, *A Relíquia — Romance Picaresco e Cervantesco*, Lisboa, 1971, p. 20. Agradeço ao Prof. Guerra Da Cal a gentileza de me ter enviado de Nova Iorque um exemplar do seu excelente trabalho, ao saber da urgência com que eu necessitava dele.

[5] O trabalho pioneiro de L. J. Woodward, «Author-Reader Relationship in the *Lazarillo de Tormes*», in *Forum for Modern Language Studies*, I, 1965, pp. 43-53, foi seguido por A. D. Deyermond com «The Corrupted Vision: Further Thoughts on *Lazarillo de Tormes*», in *Forum for Modern Language Studies*, I, 1965, pp. 246-249. Baseamo-nos especialmente no livro de Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Biblioteca Breve, 2.ª ed., 1973, por este autor estudar o assunto em pormenor.

[6] Anónimo, *Lazarillo de Tormes* e *El Abencerraje*, Introduction and notes by Claudio Guillén. New York, Laurel Language Library, 1966, p. 54.

> Lázaro escribe para explicar *el caso; el caso* explica qué y cómo escribe Lázaro. (No sabría decir si fue primero el huevo o la gallina.) Había que ser consecuente: si *el caso* hacía verosímil que el pregonero refiriera su vida, *el caso* debía presidir también la selección y organización de los materiales autobiográficos. La novela se presentaba, así, sometida a un punto de vista: el del Lázaro adulto que protagoniza *el caso* [7].

Assim, aprende com o cego (Tratado I) que está só no mundo, e que tem que valer-se a si próprio para sobreviver; com o clérigo avaro (Tratado II) sofre a fome que já não passará no último Tratado; com o escudeiro (Tratado III) conclui que a honra a que ele renunciará ao casar-se no final com a amante do arcipreste não enche a barriga; por meio do buleiro (Tratado V) dá-se conta de que é conveniente calar-se em serviço próprio, e pretende ignorar as relações da mulher com aquele prelado [8]. A estrutura do *Lazarillo* é portanto orgânica, tudo nela se encaminhando a justificar o «caso» que aparece no princípio e no fim do livro.

Na *Relíquia,* embora o protagonista não relate a história da sua vida a um «vuestra merced», também existe um «caso» que a torna uma obra de estrutura orgânica, à maneira do *Lazarillo.* Como o Lázaro narrador, que pretende escrever para divertir e para ganhar honras [9], quando o que conta na realidade as destrói, o Raposão também procura despistar o leitor no prólogo à sua autobiografia, dizendo que a obra tem um propósito didáctico:

> Decidi compor, nos vagares deste Verão, na minha Quinta do *Mosteiro* (antigo solar dos condes de Lindoso), as memórias da minha Vida — que neste século, tão consumido pelas incertezas da Inteligência e tão angustiado pelos tormentos do Dinheiro, encerra, penso eu e pensa meu cunhado Crispim, uma lição lúcida e forte [10].

Ele próprio confessará encobertamente, um pouco mais adiante, a verdadeira razão que o leva a escrever um livro. Topsius, sábio alemão, seu ilustre companheiro de viagem, escrevera uma obra em sete volumes, intitulada *Jerusalém Passeada e Comentada,* em que o acusava de ter

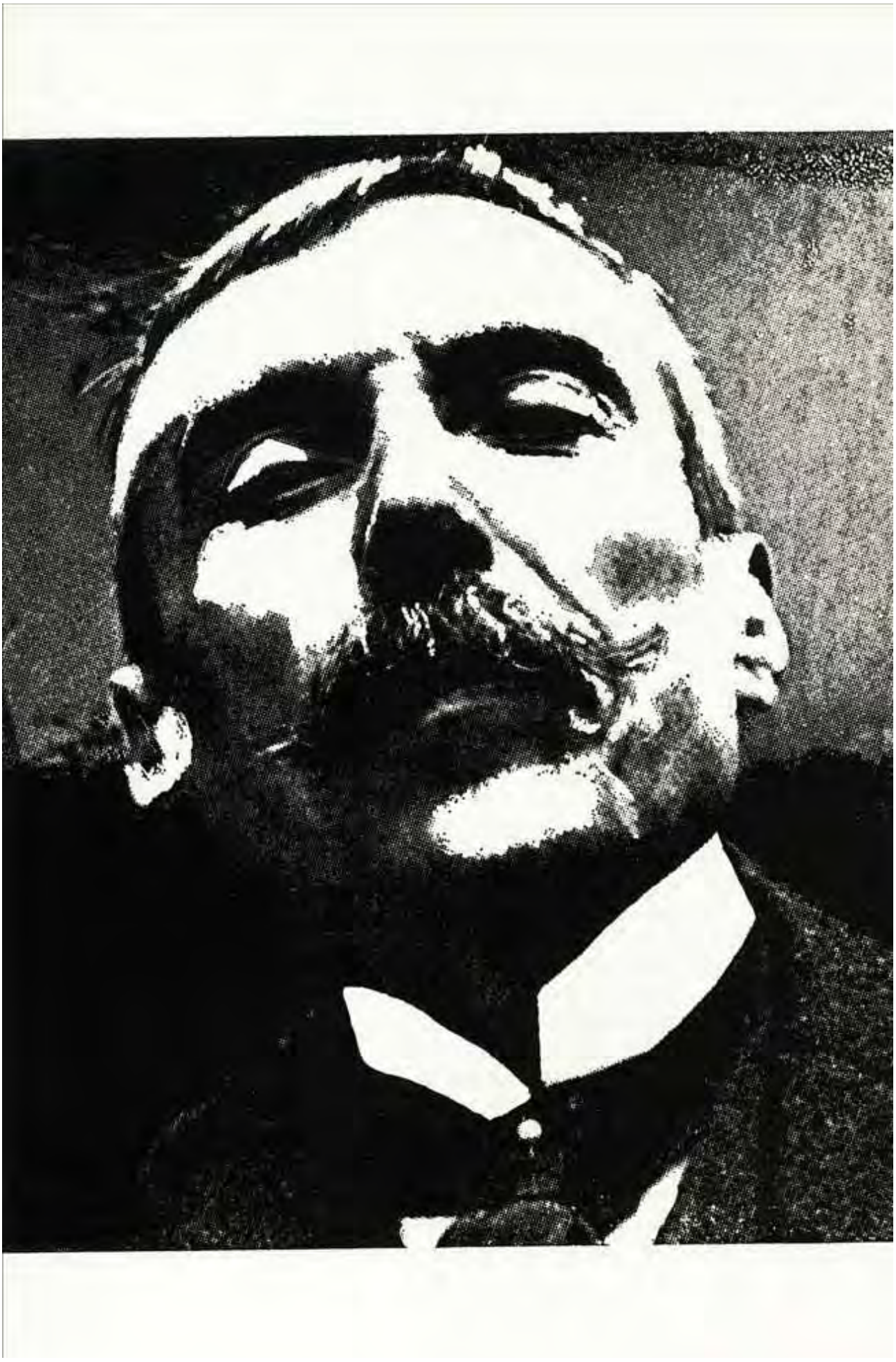
---

[7] Francisco Rico, *ob. cit.,* p. 36.

[8] Idem, *Ibid.,* pp. 34-35.

[9] «Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido. Pues podría ser que alguno que las lea, halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto, los deleite» (*Lazarillo,* p. 53). Mais adiante, ao falar da conveniência da publicidade, o narrador escreve: «Porque se así no fuese, muy pocos escribirían para uno solo, pues no se hace sin trabajo. Y quieren, ya que lo pasan, ser recompensados no con dineros, mas con que vean y lean sus obras, y, si hay de qué, se las alaben. Y a este propósito dice Tulio: 'la honra cría las artes'» (*Ibid.,* p. 53).

[10] Eça de Queirós, *A Relíquia,* Porto, 1966, p. 5. As citações subsequentes são também desta edição.



> dois embrulhos de papel, que me acompanharam e me ocuparam, na minha peregrinação, desde as vielas de Alexandria até às quebradas do Carmelo. Naquela forma rotunda que caracteriza a sua eloquência universitária, o Dr. Topsius diz: — «O ilustre fidalgo lusitano transportava ali restos dos seus antepassados, recolhidos por ele, antes de deixar o solo sacro da pátria, no seu velho solar torreado!... (p. 10).

Esse é, aparentemente, o «caso» que o leva a escrever *A Relíquia*. Trata de desmentir a acusação do Dr. Topsius, dando a saber ao mundo que num dos pacotes guardava, como recordação, a camisa de dormir de Mary, a inglesa por quem se apaixonara em Alexandria, e que no outro levava a relíquia, a que a autobiografia deve o título, para a tirânica e fanática tia Patrocínio [11]. O pacote com a camisa da inglesa poderia ser interpretado como símbolo do erótico, ao passo que o que continha a falsa coroa de espinhos representaria a hipocrisia religiosa do Raposão. Quando a tia Patrocínio descobre a camisa de dormir em vez da almejada relíquia, não hesita em deserdar o sobrinho. O erótico é para ela incompatível com o religioso, e só um verdadeiro santo seria digno de gozar o que era seu. Isto leva o Raposão a casar-se com uma mulher que não amava, a irmã daquele Crispim que conhecera no colégio dos Isidoros em que a tia o colocara quando tinha nove anos. Ao encontrá-lo, o protagonista relembra que

> Era este o louro Crispim, que outrora no colégio dos Isidoros me dava beijos vorazes no corredor, e me escrevia à noite bilhetinhos prometendo-me caixas com penas de aço. Crispim velho morrera: Teles, rico e obeso, passara a visconde de S. Teles: e este meu Crispim agora era a firma. (p. 340).

Esse Crispim que, ao vê-lo depois do período de pobreza que atravessara ao ser expulso de casa da tia, comenta «— Irra! que estás muitíssimo feio!» (p. 341), é que lhe oferece trabalho e a irmã em casamento, apesar de o Raposão lhe ter confessado que não era grande a sua paixão por ela. Graças a tal matrimónio, o protagonista consegue recobrar a fortuna perdida. E esse é o verdadeiro «caso» que ele trata de justificar por meio da autobiografia, a não ser que o faça por divertimento puro. O Lázaro termina por conquistar o conforto material por meio dum indigno *ménage à trois* — fim que o Raposão parece atingir através dum «arranjo» ainda mais ignóbil. Os dois pacotes a que se refere no prólogo não constituem, por

---

[11] Como diz Ernesto Guerra Da Cal em referência ao prólogo em que o narrador justifica a redacção das suas memórias, «já aqui encontramos o típico desdobramento do ponto de vista narrativo característico da picaresca: a simbiose estética de Autor e Herói que é peculiar, desde o início, daquele género de ficção» (*A Relíquia — Romance Picaresco e Cervantesco*, p. 15).

conseguinte, o «caso» *per se,* apesar de simbolizarem a sua origem: se não se tivessem trocado por engano, a tia ter-lhe-ia deixado a fortuna, e o protagonista não teria tido nada que ver com a firma Teles, Crispim & C.ª.

No *Lazarillo,* como vimos, o leitor é o anónimo «vuestra merced». Na *Relíquia,* encontramo-nos com a possibilidade de três leitores diferentes. O primeiro seria Crispim, o qual pensa, como Raposão, que as memórias encerram uma lição «lúcida e forte». O segundo seria Topsius, a quem o narrador espera obrigar a divulgar à Alemanha, na segunda edição de *Jerusalém Passeada,* o verdadeiro conteúdo dos dois pacotes (p. 12). Finalmente, o Raposão tem em mente um público ainda mais amplo, como se vê quando intima o douto Topsius a que diga à Alemanha «qual era o recheio que continham esses papéis pardos — tão francamente como eu o revelo aos meus concidadãos nestas páginas de repouso e de férias...» (p. 12).

Como o Lazarillo tem vários amos e a força que o move é para matar a fome, diferencia-se do Raposão, que tem como «amos», se é possível designá-los assim, a tirânica «titi» e o efeminado Crispim. Demais a mais, o papel desempenhado pela tia no desenvolvimento do seu carácter tem muito mais relevo que o de Crispim, que volta a encontrá-lo quando ele é já homem feito. Contudo, as lições que aprende da tia Patrocínio e daqueles que a rodeiam estão, como no caso do *Lazarillo,* encaminhadas a justificar o «caso». De que outra forma poderia actuar um homem vivendo toda a vida num ambiente de fanatismo? Ao chegar a casa da tia, em Lisboa, o Sr. Matias dissera-lhe logo: «— Esta é a titi... É necessário gostar muito da titi... É necessário dizer sempre que *sim* à titi!» (p. 19). Com a criada Vicência aprende: «Que rica era a titi! Era necessário ser bom, agradar sempre à titi!» (p. 26). O protagonista vai-se dando conta de que, para herdar os bens da tia, era preciso ser muito obediente e religioso, de modo a não lhe desagradar. Por outras palavras, ensinam-no a fingir. Quando volta de Coimbra, durante o Verão, e a velha lhe pergunta: «— Tu lá nos teus estudos costumas fazer o teu terço?», mente-lhe descaradamente: «— Ora essa! É que nem posso adormecer sem ter rezado o meu rico terço!» (p. 28). Após o seu regresso definitivo de Coimbra, depois do café em casa da tia, autorizado agora por ela a ficar fora de casa até às nove e meia, o Raposão ia visitar a Adélia, com grandes precauções, para que ninguém o visse, porque

> resmungando incessantemente, diante de Cristo nu, essas jaculatórias das *Horas de piedade,* soluçantes de amor divino — a titi entranhara-se, pouco a pouco, de um rancor invejoso e amargo a todas as formas e a todas as graças do amor humano. (p. 46).

Se ela soubesse que o sobrinho andava atrás de saias, pô-lo-ia na rua imediatamente. Mais tarde, quando ele dá em preocupar-se com o futuro, um dos contertúlios da casa, o Dr. Margaride, dá-lhe a saber que tem um rival

em Nosso Senhor Jesus Cristo: «— Você vem a herdar tudo, se D. Patrocínio, sua tia e minha senhora, se convencer que deixar-lhe a fortuna a você é como deixá-la à Santa Madre Igreja...» (p. 53). Mas o Raposão insinua-se cada vez mais junto da tia, que acaba por concordar com o Dr. Margaride em que seria boa ideia ele ir de viagem à Terra Santa. Quando o sobrinho parte, avisa-o assim:

> — [...] Mas se eu soubesse que nesta passeata tinhas tido maus pensamentos, e praticado uma relaxação, ou andado atrás de saias, fica certo que, apesar de seres a única pessoa do meu sangue, e teres visitado Jerusalém, e gozar indulgências, havias de ir para a rua, sem uma côdea, como um cão! (p. 82).

Por conseguinte, não é de admirar que a velha o ponha na rua quando, ao abrir o embrulho em que esperava encontrar a miraculosa relíquia, depara com a camisa de dormir da Mary. O herói sofre então, finalmente, as consequências de ter sido, desde criança, ensinado a dissimular e a mentir. Contudo, esta experiência não deixa de lhe ser proveitosa. Por algum tempo ganha a vida vendendo as relíquias que eram tão apreciadas em casa da tia, e não tem escrúpulos em ligar-se, com suprema hipocrisia, à firma Teles, Crispim & C.ª, a fim de melhorar a sua posição social e financeira.

No *Lazarillo,* além das aventuras que justificam o «caso», encontramos analogias entre o primeiro e o último capítulos, que, nas palavras de Francisco Rico, «precisan en la existencia del protagonista los términos de la materia novelable y ponen de relieve, por ahí, la conexión de todos sus componentes» [12]. O pai do narrador, o moleiro Tomé González, rouba trigo dos sacos que lhe levam ao moinho, e é perseguido pela justiça, ao passo que o filho, como «pregonero», proclama pelas ruas os delitos dos criminosos. Sua mãe, Antoña Pérez, cozinhava para alguns estudantes e lavava a roupa a certos moços de cavalos do Comendador de la Magdalena, e, determinando «arrimarse a los buenos por ser uno dellos» [13], acaba por amancebar-se com o negro Zaide. Lázaro também diz no Tratado VII que decidira «arrimarse a los buenos» [14], e casa com a manceba do arcipreste, a qual igualmente o servia nos trabalhos domésticos [15].

As semelhanças entre o primeiro e o último capítulos da *Relíquia* lembram até certo ponto o que assinalámos no *Lazarillo*. O pai do protagonista, Rufino da Assunção Raposo, que, filho de padre, gostava de tocar violão

---

[12] Francisco Rico, *ob. cit.*, p. 31.

[13] *Lazarillo,* p. 55.

[14] *Ibid.*, p. 105.

[15] Para uma descrição mais minuciosa dos paralelismos entre a vida de Lázaro e a de seus pais, veja-se Francisco Rico, *ob. cit.*, p. 30.

em casa do cónego Pita, em Évora, conheceu lá um ilustre visitante, D. Gaspar de Lorena, bispo de Chorazin, na Galileia, a quem dedicou no *Farol* uma crónica encomiástica.

O bispo de Chorazin recortou o artigo e colocou-o entre o Breviário; tudo lhe começou a agradar no Raposo pai, desde o asseio da roupa branca até à graça chorosa com que cantava, acompanhando-se ao violão, a xácara do conde Ordonho. Mas quando soube que este Rufino da Assunção, moreno e tão simpático, era afilhado carnal do seu velho Rufino da Conceição, camarada de estudos no bom seminário de S. José e nas veredas teológicas da Universidade, a sua afeição tornou-se extremosa. Antes de partir de Évora, deu-lhe um relógio de prata; e, por influência dele, o papá Raposo, «depois de arrastar alguns meses a sua madraçaria pela alfândega do Porto, como aspirante, foi nomeado, escandalosamente, director da alfândega de Viana» (p. 14).

Como nota Guerra Da Cal,

> a história de Teodorico, como a de Lázaro, a de Guzmán, e a de Pablos, e toda a caterva que internacionalmente veio atrás deles, começa com um acto de cínica autodesvalorização. A genealogia inconfessável é abertamente e descaradamente confessada [...] [16]

A amizade que o bispo votava a Rufino da Conceição parece ter muito de comum com a que o Crispim dedicaria mais tarde a seu filho. É devido ao emprego que D. Gaspar de Lorena lhe arranja que o pai do Raposão consegue casar-se com uma das sobrinhas do comendador Godinho, D. Rosa, que tinha vindo passar o Verão com o tio e com a irmã, D. Maria do Patrocínio, a uma «quinta chamada o *Mosteiro,* antigo solar dos condes de Lindoso» (p. 14). No final do livro, o protagonista é empregado pelo Crispim, que o casa com D. Jesuína, sua irmã, a qual conhecera na Quinta da Ribeira, que, como o «Mosteiro», ficava junto a um rio. Esta quinta tinha sido herdada pela D. Patrocínio, que por sua vez a deixara ao padre Negrão, o qual a vende ao Raposão depois do seu casamento com D. Jesuína. O Crispim também aparece no primeiro (pp. 22-23) e no último capítulos. Finalmente, a inglesa do Sr. Barão, que o Raposinho conhece na estalagem em que pára com o Sr. Matias quando este o levava a casa da tia, deixa nele uma impressão que é como que o presságio do fascínio que mais tarde lhe causaria, em Alexandria, a inglesa Mary, para quem ele era «o portuguesinho valente»:

[16] Guerra Da Cal, *ob. cit.*, p. 20.

> [...] Quando recolhíamos ao quarto, alumiados pelo Gonçalves, passou por nós, bruscamente, no corredor, uma senhora, grande e branca, com um rumor forte de sedas claras, espalhando um aroma de almíscar. Era a inglesa do sr. barão. No meu leito de ferro, desperto pelo barulho das seges, eu pensava nela, rezando ave-marias. Nunca roçara corpo tão belo, de um perfume tão penetrante; ela era cheia de graça, o Senhor estava com ela, e passava, bendita entre as mulheres, com um rumor de sedas claras... (pp. 17-18).

Dada a correspondência estabelecida entre o prólogo e o primeiro (I) e o último (V) capítulos da obra, seria possível argumentar que a estrutura básica da *Relíquia* como novela picaresca está provada, e que os restantes capítulos, II, III e IV, não têm grande interesse para a nossa tese. Todavia, trataremos de analisá-los. Em dois desses capítulos (II e IV), o protagonista, livre da vigilância de D. Patrocínio, vive como quer e entende; o capítulo III, que é central no livro pela sua posição, passa-o num sonho que o leva aos tempos em que Cristo vivera na Palestina [17]. As palavras que Topsius lhe dirige pouco antes de o sonho terminar são como que uma síntese do que aprendera:

> — Depois de amanhã, quando acabar o Sabat, as mulheres de Galileia voltarão ao sepulcro de José de Ramata, onde deixaram Jesus sepultado... E encontram-no aberto, encontram-no vazio!... «Desapareceu, não está aqui!...» Então, Maria de Magdala, crente e apaixonada, irá gritar por Jerusalém — *ressuscitou, ressuscitou!* E assim o amor de uma mulher muda a face do mundo, e dá uma religião mais à humanidade! (pp. 266-267).

Isto é, na realidade, uma negação do Cristianismo, o qual parece ser substituído pela religião da consciência, como se vê quando o Cristo crucificado, a quem o protagonista acusava de ter causado a sua desgraça depois de a tia o pôr na rua, lhe diz que não constrói os episódios da sua vida, e que é anterior a Jesus de Nazaré e aos outros deuses criados pelos homens:

> [...] Chamo-me a consciência; sou neste instante a tua própria consciência reflectida fora de ti, no ar e na luz, e tomando ante teus olhos a forma familiar, sob a qual, tu, mal-educado e pouco filosófico, estás habituado a compreender-me... (p. 339).

Esse mesmo Cristo havia-o leccionado um pouco antes sobre a inutilidade da hipocrisia (p. 338). O Raposão pretende pôr a lição em prática quando o Crispim, «um cavalheiro religioso que considerava a religião indispensável à sua saúde, à sua prosperidade comercial, e à boa ordem do país» (p. 342), lhe pergunta a que missa costuma ir. O nosso herói ia

[17] A este respeito, v. Guerra Da Cal, *ob. cit.*, pp. 31-38, e Carlos António Alves dos Reis, *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, Coimbra, 1975, pp. 282-283.

responder com uma mentira beata, mas, recordando-se do que Cristo, ou melhor, a consciência, lhe dissera, confessa que nunca vai à missa (p. 343). Pouco depois o Raposão comete o acto mais hipócrita da sua vida, com uma moral que se integra perfeitamente no meio circundante, ao casar-se com D. Jesuína, «a irmã da firma», e trata de convencer o leitor de que a sua boa fortuna se deve à honestidade recente. Nem então deixa de merecer o nome de *Raposão*. Contudo, no final da autobiografia, ao saber que o padre Negrão herdara, com a morte do padre Casimiro, quase tudo o que a tia possuía, e que além disso tomara a Adélia por sua conta, o herói lamenta-se e conclui que tudo acontecera assim por não ter afirmado que a «relíquia» era na realidade a camisa de Santa Maria Madalena:

> E tudo isto perdera! Porquê? Porque houve um momento em que me faltou esse *descarado heroísmo de afirmar*, que, batendo na Terra com pé forte, ou palidamente elevando os olhos ao Céu — cria, através da universal ilusão, ciências e religiões (pp. 348-349).

Por conseguinte, o Raposão sabe muito bem que não se encontra «en la cumbre de su fortuna». O padre Negrão é que viria a reunir o melhor da riqueza herdada do comendador Godinho pela D. Patrocínio. Porquê? Porque tinha sido mais constante na hipocrisia.

Isto nos leva a indagar qual seria o propósito do autor ao escrever a obra. Vimos que os dois pacotes em que o herói é acusado de levar as cinzas dos avós podiam ser interpretados como símbolos do erotismo e da hipocrisia religiosa que estão na raiz do «caso».

Conhecidos os antecedentes familiares do Raposão e o meio falso em que é criado, seria legítimo presumir que o autor, Eça, que cria o narrador, o Raposão, pretendia torná-lo símbolo da nação a que se dirige, sugerindo que os dois pacotes eram, como afirmara Topsius, as cinzas de seus avós, ou seja um legado de sensualidade e religiosidade hipócrita?

Segundo Francisco Rico, a matriz da novela picaresca espanhola é dada pelo *Lazarillo* e pelo *Guzmán de Alfarache*. Nas duas obras,

> los ingredientes principales tendían a explicar la situación final del protagonista, de la que era elemento notabilísimo el hecho de redactar una autobiografía: los núcleos mayores del conjunto daban cuenta del personaje como narrador, justificando la perspectiva que, a su vez, decidía la existencia y el contenido de las memorias, de suerte que la novela quedaba rigurosamente cerrada. En ambas obras, la autobiografía presentaba toda la realidad en función de un punto de vista [18].

[18] Francisco Rico, *ob. cit.*, p. 116. Apesar de Carlos Reis se apoiar em Francisco Rico para provar que *A Relíquia* não é uma novela picaresca (p. 300, n. 91), é óbvio que não chega a aplicar à obra de Eça o que, segundo o insigne investigador catalão, constitui a matriz desse género.

Cremos ter encontrado muitos desses aspectos na *Relíquia,* os quais dão à obra uma estrutura orgânica e cerrada. O narrador, que é o Raposão adulto, selecciona uns tantos episódios da sua vida com o propósito de justificar a situação em que se encontra — o seu «caso», que aparece tanto no princípio como no final da autobiografia. Também há muitos paralelismos entre o princípio e o final da novela, os quais, como no *Lazarillo,* se referem aos antecedentes familiares do protagonista. Tudo isto nos leva a concluir que Eça compreendeu a estrutura da picaresca espanhola muito antes da crítica; e a repetir, com Machado da Rosa, que o grande novelista português «sabia, sem a mais leve sombra de dúvida, que acabava de criar uma moderna novela picaresca, a primeira de Portugal» [19].

Kent State University, Kent, Ohio

Os meus agradecimentos aos Professores Eduardo Mayone Dias, da Universidade da Califórnia (Los Angeles) e Jorge de Sena, da Universidade da Califórnia (Santa Barbara), pelas suas sugestões na preparação deste trabalho.

[19] *Vide* n. 4.

Os falsos códigos edénicos de *A Cidade e as Serras*

por **Alexandre Pinheiro Torres**

A descrição dum espaço bucólico, pastoral ou arcádico deve comportar, ao nível do vocabulário ou da linguagem, um código edénico. Mas Eça de Queirós, ao definir Jacinto em função da Cidade, que, do ponto de vista tópico, é contraponível a Campo (= as Serras), aferi-lo-á, mesmo relativamente à urbe, pelo mesmo tipo de código. E dizemos *o mesmo* porque o que designa, basicamente, o código edénico é a ausência de conflitos entre o homem e o seu espaço, ou seja a harmonia entre os sujeitos e os seus objectos.

Com efeito, no início do período da Cidade, diz-nos Zé Fernandes, o «narrador» do romance:

> [Jacinto] Era servido pelas coisas com docilidade e carinho; — e não recordo que jamais lhe estalasse um botão da camisa, ou que um papel maliciosamente se escondesse dos seus olhos, ou que ante a sua vivacidade e pressa uma gaveta pérfida emperrasse. [...] E no céu as nuvens, pejadas e lentas, se avistavam Jacinto sem guarda-chuva, retinham com reverência as suas águas até que ele passasse... (p. 15[1]).

Isto quer dizer que os objectos que representam a Cidade, que podemos qualificar de «culturais», coexistem num plano de harmonia total com o sujeito deles, ou seja Jacinto. As «coisas» servem-no «com docilidade e carinho»; não, há, portanto, a mínima hostilidade da parte delas, ou qualquer perversidade, ou astúcia, para empregarmos os substantivos abstractos dos quais Zé Fernandes retirará os adjectivos com que, posteriormente, os qualificará do alto da sua autoconfessada «profanidade serrana» (p. 28). Podemos mesmo acrescentar (é óbvio) que os «objectos naturais» que se

[1] Os números no texto, entre parênteses ou não, indicam sempre as páginas de *A Cidade e as Serras* a que as situações se referem. A edição utilizada para este artigo é a 12.ª (s/d) de Livros do Brasil, Lda.

contrapõem aos «culturais» — e por tal designamos tudo o que é Natureza, fenómenos ou produtos dela, e que, por metonímia, a representa — comportam, em relação a Jacinto, o mesmo tipo de conexão harmoniosa.

Jacinto é definido, portanto, no início do romance de Eça de Queirós, como congruente às esferas do cultural e do natural. Não há discórdia entre ele e os «objectos» que, repetimos, metonimicamente, representam essas esferas. Encontramo-nos, pois (veremos qual a *brevidade* desta fase), perante uma situação de perfeita euritmia edénica, mais perfeita ainda que a definida no *Génesis*. Na verdade, desde a Criação do Homem (verso 7 do versículo 2.º) e a sua colocação num Jardim a leste do Éden (verso 8) até à revelação de que este não é afinal tão edénico que não tenha de o cultivar e tratar dele (verso 16), há apenas o espaço de nove versos, até que a 16-17 o Homem é avisado de que não poderá provar da Árvore do Bem e do Mal, ou seja da Árvore do Conhecimento.

Se, como já foi muitas vezes notado, estes poucos versos do *Génesis* são possivelmente os responsáveis mais antigos pela concepção do mundo perfeito da pastoral, e que tão poucos versos não justificariam talvez um êxito tão rotundo ou uma voga tão grande para a poesia bucólica que postula o código edénico, a verdade cruel é que o mesmo código edénico dura apenas o espaço de nove versos no Éden do *Génesis*. Quanto ao livro do Eça, Jacinto não tem, ultra-edenicamente, de cultivar o seu jardim. Ora, neste, há a Árvore do Conhecimento, gérmen da destruição do código edénico, o próprio gérmen, naturalmente, que acabará por destruir o universo eurítmico de Jacinto.

O facto é que, ao conceber a sua «equação metafísica» (Suma Ciência × Suma Potência = Suma Felicidade), o Príncipe da Grã-Ventura, por influência do século, comete o erro de separar (e, sem o querer, também metafisicamente) Natureza e Cultura, e proclamar a superioridade esmagadora desta última. Postergado o «objecto natural» para secundaríssimo plano, pequena plataforma que permite apenas o império indiscutível do «objecto cultural» (ex.: «olho primitivo, o da Natureza, elevado pela Civilização à sua máxima potência de visão», p. 18), temos de nos preparar para uma fase em que, para Jacinto, o código edénico não terá afinal de comportar, como falsamente (ao que parece) supusemos, a harmonia conjunta em relação a ambos os tipos de objectos. Pelo contrário: o código edénico será aquele que, aplicada a «equação metafísica», conduzirá ao fetichismo do «objecto cultural», numa constante promoção valorativa, numa crescente hiperbolização dos seus méritos, quando contrapostos a tudo o que não exceda o plano da acção da Natureza sem a intervenção do Homem. A Felicidade só será possível quando o homem for «superiormente civilizado» (p. 16) — e por civilizado entenderá Jacinto:

> [...] aquele que, robustecendo a sua força pensante com todas as noções adquiridas desde Aristóteles, e multiplicando a potência corporal dos seus órgãos com todos os mecanismos inventados desde Teramenes, criador da roda, se torna um magnífico Adão, quase omnipotente, quase omnisciente, e apto portanto a recolher dentro de uma sociedade e nos limites do Progresso (tal como ele se comportava em 1875) todos os gozos e todos os proveitos que resultam de Saber e de Poder. (p. 16).

Esta ideia de Civilização não a separará Jacinto da «imagem da Cidade», uma Cidade que, à força de Saber e Poder, se transformará no Lugar Perfeito, no *locus utopicus*. Isto quer dizer que Jacinto se prepara para a cons-

trução não dum paraíso natural mas dum paraíso artificial, que o *artificial* corrigirá as deficiências do *natural,* do mesmo modo que o telescópio complementa a visão imperfeita e, portanto, «infeliz» do olho humano.

O passeio à floresta de Montmorency (pp. 20-22) permite-nos ver que o código edénico de Jacinto exclui, nesta fase, o Campo, ou seja, os «reinos crassos do Vegetal e do Animal» onde «duas únicas funções se mantêm vivas, a nutritiva e a procriadora» (p. 20). Na Natureza vê, agora, apenas hostilidade:

> De sob cada torrão, da sombra de cada pedra, receava o assalto de lacraus, de víboras, de formas rastejantes e viscosas. No silêncio do bosque sentia um lúgubre despovoamento do Universo. Não tolerava a familiaridade dos galhos que lhe roçassem a manga ou a face. (p. 21).

Eis-nos perante a mais cabal exautoração e envilecimento do «objecto natural», a proclamação do fim da euritmia de Jacinto relativamente à esfera da Incivilização que faz coincidir com Natureza. Na floresta de Montmorency Jacinto faz anti-Arcádia, já que se encontra completamente dominado pela super-ideia da sua Metrópolis, que ele acredita será não a Utopia, que *é*, etimologicamente, o «lugar que não existe», mas o «lugar *feliz* que *sim* existe (ou existirá)», ou seja a Eutopia. Para Zé Fernandes, pelo contrário, a Cidade nunca poderá dar trânsito a qualquer Eutopia, mas sim ao mesmo tipo de Distopia (lugar não agradável) em que se tornarão no séc. XX as cidades fabulosas e kafkianas da *science fiction,* visão premonitória talvez não inacessível à simplicidade camponesa do companheiro de Jacinto. A forma como nos pinta a «enorme Cidade» lembra, precursoramente, a fantasmagoria vidente de Fritz Lang.

A palavra *Eutopia,* que vem de Thomas More (Peter Giles?), parece-nos realmente a mais capaz de designar o projecto de Jacinto, porque *Utopia,* também de More, acarreta, implícito, o desígnio de acusação às instituições estabelecidas (aos diversos *Establishments*) que são postos em questão pelo espelhismo dum modelo oferecido como polémico. Não é outro o desígnio de Swift com a sua invenção do reino dos Yahoos e dos Houynhnhms (4.ª parte das *Gulliver's Travels*). Não parece ser este o objectivo de Jacinto, embora para ele o Campo seja simbólico duma fase pré-científica e pré-tecnológica, em que o Homem não domina a Natureza, por se encontrar reduzido às funções nutritivas, digestivas e procriadoras. Ser-nos-á legítimo extrapolar ao ponto de dizer que o Sonho implícito na equação metafísica de Jacinto é também uma forma de protesto como qualquer Utopia digna do termo? Será ela também subversiva, ainda que no plano de pretender romper a ordem natural que escraviza o homem, e da qual este haverá que libertar-se? Não parece ser assim. Para Jacinto, a Cidade é já a Eutopia, embora — insista-se — para Zé Fernandes ela não passe da Distopia «dois milhões de uma vaga humanidade, fervilhando, a ofegar, através da Polícia, na busca dura do pão ou sob a ilusão do gozo» (p. 19).

Quando Zé Fernandes regressa a Paris, em 1887, depois de longos sete meses de Guiães, o Jacinto que vem encontrar já não é o mesmo. Eis-nos perante um Príncipe duma Ventura que já não é positivamente a *Grã* de sete anos antes. Continua, é certo, o fetichismo do «objecto cultural» e o horror ao «objecto natural». O dono do 202 «acumulara» (p. 27)

Civilização. Zé Fernandes não tem mais que se surpreender com o exército de instrumentos a que, como «homem das serras» (p. 28), vai atribuir toda a série de adjectivos pejorativos («perversos», p. 32; «astuciosos», p. 33, etc.) pelos quais tornará patente a sua inadaptação e o seu desagrado por aquilo que considera Distopia. Mas todos esses mesmos objectos, que Zé Fernandes antropomorfiza, são outros tantos claros signos do código edénico através do qual Jacinto ainda lê a Cidade. Se é certo que já perdeu a sede ou a fome, e se refugiou, sem proveito, no requinte culinário, a verdade é que Zé Fernandes tem de conceder que no seu amigo se substanciara «a raridade de um homem que, concebendo uma ideia da vida, a realiza(ra) — e através dela e por ela recolhe(ra) a felicidade perfeita» (p. 35).

Mas provar da Árvore do Conhecimento tem os seus graves inconvenientes em qualquer Éden que se preze. Aquilo a que vamos agora assistir é a progressiva exautoração não só do «objecto» como de todo o «conjunto cultural». As diferentes avarias que ocorrem no 202 (o tubo de água a ferver que rebenta, p. 44, as luzes que subitamente se apagam, p. 52, o Teatrofone que não transmite, apropriadamente, a canção de Gilberte, p. 63, e, por fim, o peixe da Dalmácia encalhado no elevador, p. 66) inscrevem-se num projecto sistemático de infamação, aviltamento e desprestígio do «objecto cultural». Após uma ascensão rápida, dá-se uma Queda súbita, o desvanecimento da auréola, do sortilégio e da magia que a «equação metafísica» de Jacinto generosamente lhe atribuíra.

As relações metonímicas são constantes em *A Cidade e as Serras*. Se o «objecto cultural» se degrada, é o próprio Jacinto que se desacredita, infama e se despe de tudo quanto nele é Urbe. É a própria Cidade que se dissolve, se rebaixa. A homologia é perfeita. O código edénico-urbano, a Eutopia de Jacinto, que para ele é simultaneamente um código científico-cultural, vai-se tornando menos claro, no seu papel de *leitura* do Mundo, a cada degradação dos objectos. E, a cada degradação dos objectos, corresponderá um conflito, com tonalidades dramáticas para Jacinto e cómicas para Zé Fernandes. Melhor: estabelecido o conflito, quebrada a harmonia entre o sujeito e os seus objectos, o sujeito tem de baixar a bandeira do seu código edénico e ceder perante outro código homólogo, se o houver como alternativa. Zé Fernandes é quem possui a chave desta alternativa, o que ele aproveitará para impor o código edénico *verdadeiro*, o da Pastoral das Serras, o da Arcádia do Campo, o da Eutopia de Guiães.

O conflito já se adivinhara no próprio momento do regresso de Zé Fernandes, após sete anos de ausência. No passeio a pé através de Paris (p. 40), a fisionomia, o físico, a psicologia, a linguagem de Jacinto, que já se haviam sensivelmente modificado durante esse período, passam a tornar-se um conjunto de factores que, considerados como integrados num único (somatório e *integral* deles), constituem o próprio *significante* Jacinto. Ora esse conjunto de factores vai variando de tal forma que Eça de Queirós nos vai oferecendo *novos* Jacintos, até se chegar ao Jacinto «novíssimo» (p. 155) de Tormes, termo do processo. No referido passeio através de Paris é realmente um «transformado Jacinto» (p. 40) que se depara aos olhos de Zé Fernandes: o Príncipe do 202 manifesta o «seu horror pela Multidão» (p. 40) da Cidade, pelo barulho das ruas, as quais (observa) deveriam ser «calçadas de gruta-percha» (p. 40). Posto em questão o pólo da Cultura ou da Civilização, é o momento de Zé Fernandes assumir o seu

http://coloquio.gulbenkian.pt/grafica/cl/revistas/31/lg_31_p17.jpg 8/1/2009

papel de arauto do pólo da Natureza. E fá-lo mostrando os aspectos negativos (cf. Kafka, Chaplin, Fritz Lang, Orwell, etc.) dos grandes centros urbanos, a «humanidade impiedosamente catalogada e arrumada» (p. 41). Como já também na sátira XV de Juvenal. Mais tarde, depois da série de avarias que são funcionais na medida em que afectam os factores *psicologia* e *linguagem* de Jacinto, e o expulsam do seu Éden mental e cultural, a visita à Basílica (cap. VI) é um ponto central do livro, talvez a parte mais digna de longa análise. Reduzamo-la a dois pontos essenciais.

O primeiro é que ela constitui a primeira grande crítica perfeitamente errada de Zé Fernandes relativamente à Cidade, nos aspectos positivos desta. Nós já devíamos haver desconfiado de tanta «profanidade serrana», mas pareceu-nos, a certa altura, que Eça de Queirós desfrutava a sua personagem aldeã. A maneira como se comporta no jantar oferecido ao Grão-Duque Casimiro, confessada pela sua própria boca, denuncia-o não já só como um tímido das serras (p. 59), um homem que no meio da alta sociedade parisiense amassa o seu «embaraço» (p. 59), mas mesmo como um tanto pateta. É assim, na verdade, que Eça no-lo apresenta. Quando Marizac revela que o psicólogo que escrevera a «Couraça» cometera o erro grave de atribuir a uma duquesa um «colete de cetim preto», coisa que uma duquesa jamais vestiria, Zé Fernandes faz coro com a troça, afirmando: «Realmente, preto, só se estivesse de luto pesado, pelo pai!» (p. 56). É uma afirmação de que Eça se serve para nos mostrar a sua personagem como um homem tornado um *parvenu* acaciano, ele que, obviamente, de roupas interiores de duquesas tudo ignorava, e cuja única experiência amorosa em Paris seria, tempos depois, a que iria ter com a sordidíssima Madame Colombe (cap. V). Não é menos verdade que Eça faz de Zé Fernandes *narrador* de si próprio, e que Zé Fernandes passa a vida a referir as suas qualidades serranas, cônscio da sua inadaptação à Cidade. O que pode levantar dúvidas quanto à sua falta de sofisticação. Na verdade ele diz-se: «E eu (miserável Zé Fernandes)» (p. 75), chegando a demonstrar piedade por si próprio, como o Fernão Mendes Pinto da *Peregrinação*. Se a consciência das próprias limitações é prova de *sagesse*, tal aparentemente contraria o diagnóstico severo de Zé Fernandes como um tonto, um vazio, ou, ao nível das personagens, um *flatus vocis*. A verdade é que o antigo condiscípulo de Jacinto prova no seu longo discurso, transcrito por si (ou pela vontade de Eça) sempre em discurso indirecto, uma quase total incompreensão da Cidade. Se esta em relação ao Campo possui desde logo a vantagem de proporcionar uma muito maior multiplicidade de contactos humanos, já que as Serras, como se sabe (e neste romance de Eça particularmente se vê), não vão além de promover um limitado número de relações, disso Zé Fernandes começa por nem sequer se aperceber, ao mero nível teórico. As figuras da «Sociedade serrana» (o Dr. Alípio, o Melo Rebelo de Sandofim, os dois irmãos Albergaria, as Rojões, mais a respectiva tia Adelaide, D. Teotónio, etc.) que nos são desenhadas no cap. XIII, por ocasião do almoço em que Zé Fernandes pretende apresentar Jacinto à burguesia possidente de Guiães e seu termo, e deslumbrá-la de «Civilização», a Civilização que Jacinto não deixaria de prover com o seu *charme* parisiense de «Príncipe», no que falha — tais figuras, com as quais Jacinto e Zé Fernandes ficarão sempiternamente condenados a conviver, não as vê este com a mesma sensação

de «já visto» com que depois reverá (cap. XVI) o duque de Marizac, que lhe garante (p. 234) que os Trèves, o banqueiro Efraim, Dornan, «continuam» naquele momento como cinco anos antes, ou o Grão-Duque Casimiro, que lhe fala dum Paris que «já se não aguenta» (p. 239) ou de Madame Oriol, «mulher ainda muito potável» (p. 239), a mesma fauna através da qual se movera, no jantar do peixe encalhado (cap. IV), um círculo estreito de iniciados nos prazeres do grande *chic* parisiense. Se os capítulos relativos a estas comesainas são contrastantes, não deixam de ser de algum modo sobreponíveis, já que, se o do Campo é parte integrante do «conjunto natural» e o da Cidade idem do «conjunto cultural», o certo é que ambos são a parte mais *civilizada* dos dois conjuntos, oferecendo idêntico espectáculo de «mesmice» (p. 160).

Realmente, Jacinto não beneficia da muito maior multiplicidade de contactos que uma Cidade pode oferecer. Ele frequenta ou é frequentado pelas mesmas pessoas, habita um certo mundo de uniformidade, fixo, enclausurado. Paris é o corpo morto do 202 dos Campos Elísios e do *Bois*. A capital francesa não nos surge, de forma nenhuma, como um *corpo vivo*, à semelhança da Londres de Dickens. Encontramo-nos à beira do Paris da *Confissão de Lúcio* de Sá-Carneiro, pintura já duma decadência à Huysmans, e até Jacinto tem vagos ares do Des Esseintes do *À rebours*. Pois o que a Cidade sociologicamente faculta é a segmentação dickensiana das relações humanas e nunca o unitarismo dos espaços rarefeitos dos ambientes rurais como Herculano quis propô-lo em *O Pároco de Aldeia*, arquétipo dos vários bucolismos campestres que se nos depararão até Aquilino Ribeiro. A verdade, porém, é que no almoço ao Grão-Duque vemos uma gente de palha mais viva que a já também empalhada das Serras, gente citadina que, pelo menos, grita, ri, troça, gesticula e diverge de opinião. Ora isto é o que a Cidade faculta e promove: diversidade e contraste nas opiniões, muito maior receptividade às que se lhe constituem como alternativas, promovendo, na adversidade cultural, a racionalidade, a Inteligência, a inventiva, as atitudes não-conformistas, etc. Isto dum ponto de vista teórico — e é dum ponto de vista teórico que Zé Fernandes, no seu discurso da Basílica, chega a afirmar esta enormidade: «Mas o que a Cidade mais deteriora no homem é a Inteligência, porque ou lha arregimenta dentro da banalidade ou lha empurra para a extravagância», acrescentando que o homem que respira «a atmosfera mental das Cidades só pensa todos os pensamentos já pensados, só exprime todas as expressões já exprimidas» (p. 87), o que é um diagnóstico do avesso, um mundo visto ao revés.

Isto permite a afirmação de que Jacinto trata a Cidade, ou vê a Cidade, como uma grande aldeia, e que Zé Fernandes ainda a vê de menores proporções. É certo que Jacinto sofre do *handicap* de, como vimos, considerar a Urbe edenicamente, como a Eutopia já realizada, antes de nele se instalar a dúvida (típica de certo tipo de homem de Oitocentos) relativamente ao «objecto cultural», ou que este — insiste-se — metonimicamente representa. Jacinto, aliás, possui uma visão da Cidade que, contrariamente à de Dickens, nunca é simétrica ao «verdadeiro» real (ou seja: aquilo que o consenso ou a *doxa* assim consideram), sendo a imagem dela apenas mimética em relação a um modelo hipostático que só existe na sua mente, da mesma forma que a Cidade Ideal de Platão era *ideal* não porque fosse *a melhor*, mas porque existia no mesmo plano hipostático, que no autor da *República* é, consabidamente, o do Mundo das Ideias.

Outro dos aspectos que Zé Fernandes diagnostica erradamente é o *ritmo mecânico* da Cidade, o qual, mercê duma semiótica específica (sinais luminosos, de trânsito, de comboios, de horas, de condutores de carruagens, etc.) e de toda a codificação que, portanto, implica, se opõe ao *ritmo ancestral* do Campo, onde o código dos «trânsitos» coincide com o pôr e o nascer do Sol, o das estações, o marcar, ainda sem semiótica, a *naturalização* do Homem. É evidente que Zé Fernandes, ao propor como mais válido este último ritmo, também propõe, transversalmente, a perpetuidade no plano das relações humanas, do trabalho e da produção, e, sobretudo, defende obliquamente, no plano do quotidiano laboral e social do ser humano, a manutenção das distinções tradicionais, já que a Cidade neste aspecto é a grande niveladora das distinções, mesmo a grande emancipadora, onde se torna possível o aparecimento de estilos de vida pessoais, sendo ainda a grande desagregadora desses mesmos ritmos tradicionais, sem os quais não há progresso nem possibilidade de redenção para o Homem. É, pois, falso que os homens na Cidade sejam todos «carneiros, trilhando o mesmo trilho, balando o mesmo balido, com o focinho pendido para a poeira onde pisam, em fila, as pegadas pisadas» (pp. 87-88), diagnóstico muitíssimo mais correcto em relação ao Campo. Neste, no círculo fechado em que se constituía no séc. XIX (e já o é muitíssimo menos porque as relações Cidade-Campo, historicamente, nunca são as mesmas: têm sofrido um longo processo dialéctico de evolução, de tal forma que, a cada momento, é necessário reformulá-las, redefini-las, tentando reavivar contornos que o Progresso vai esbatendo, até acabar, praticamente, nos países altamente industrializados de hoje, com as soluções de continuidade que lhes eram antes congeniais), no Campo é que as mesmas pessoas tendem a possuir as mesmas ideias sobre as mesmas coisas e a conservá-las e defendê-las através dos tempos, forçando aqueles que não se acomodam às rotinas a emigrar para a atmosfera menos rarefeita das cidades. Jacinto aceita como um camponês os argumentos do amigo, limitando-se a ecoar um desconsolado: «Sim, com efeito, a Cidade... É talvez uma ilusão perversa!» Neste momento a sua linguagem, os próprios adjectivos que a ornam são já do apóstolo campestre de Guiães.

Sem que nos possamos deter com mais minúcia na análise polémica do primeiro ponto que isolámos do monólogo filosofante de Zé Fernandes, vejamos o segundo, que é de extrema importância para a inteligência de *A Cidade e as Serras*. É o que diz respeito ao humanitarismo que ressalta da diatribe. Pois se os próprios aspectos positivos da Cidade deixam de ser vistos por estes capitalistas portugueses, bons proprietários de terras, o primeiro dos quais nunca deixara Paris e até ali nascera dum outro Jacinto que, uma geração antes, também vira a luz do dia na capital francesa, filho, por seu turno, do velho Jacinto «Galeão», fervoroso fanático de D. Miguel, que para lá emigrara por não poder continuar a viver «na terra perversa» que «esbulha(ra) e escorraça(ra) aquele rei de Portugal» (o «anjinho», p. 12) — que acontecerá, então, aos aspectos realmente negativos da capital que, no fim de contas, acabou por se tornar pátria adoptiva dos Jacintos, e pátria mesmo amável, graças aos cento e nove contos que lhes continuava a pagar, por via do suor constante dos trabalhadores que lhe searavam as pingues e largas «terras de semeadura, de vinhedo, de cortiça e de olival»

(p. 11) espalhadas por Alentejo, Estremadura, as duas Beiras, e que só no Baixo Douro (Tormes) «cobriam uma serra» (p. 11)?

Paradoxalmente, Zé Fernandes é menos infeliz quando aborda os aspectos negativos. Estes são, na verdade, os que dizem respeito ao retrato do contraste entre uma pequena casta que na Cidade está destinada a usufruir, em exclusivo, «os gozos especiais que ela cria» e a «imensa plebe» que nela só sofre «e com sofrimentos especiais que só nela existem» (p. 88). Ataca, com calor, a «amarga desarmonia social» que poderia desaparecer se o Capital abandonasse a táctica reprovável de conceder ao Trabalho

> por cada arquejante esforço, uma migalha ratinhada. Irremediável é, pois, que incessantemente a plebe sirva, a plebe pene! A sua esfalfada miséria é a condição do esplendor sereno da Cidade. Se nas suas tigelas fumegasse a justa ração de caldo — não poderia aparecer nas baixelas de prata a luxuosa porção de *foie gras* e túbaras que são o orgulho da Civilização. [...] Há mãos regeladas que se estendem, e beiços sumidos que agradecem o dom magnânimo de um *sou* — para que os Efrains tenham dez milhões no Banco de França [...] E um povo chora de fome, e da fome dos seus pequeninos — para que os Jacintos, em Janeiro, debiquem, bocejando, sobre pratos de Saxe, morangos gelados em champanhe e avivados de um fio de éter! (p. 89).

Podemos dizer que é neste momento preciso que Jacinto descobre que no seu Éden se sofre. Perante a revelação dum drama que não entrevira, e que lhe faz dizer, quase com nojo de si: «É horrível, comemos desses morangos... E talvez por uma ilusão» (p. 89), o código edénico-urbano-cultural chega ao ponto zero. Seria talvez excessivo afirmar que lhe sucede o clássico «código dramático», como sua antítese teórica. A consciência social subitamente despertada em Jacinto pelas palavras de Zé Fernandes não instala, com efeito, nenhum drama. O único drama poderá ser talvez o da verificação de que o seu paraíso artificial era, afinal, inteiramente falso, logo, não comportava uma codificação edénica.

Eis-nos perante aquela parte de proudhonismo a que Eça foi tão fiel (terá sido?) até à morte, muito mais que os seus pares da Geração de 70. Ora o proudhonismo, como já todos os seus especialistas amplamente mostraram, nunca foi além da proposta de falsas soluções sociais para o problema da Injustiça. O mais que propôs — acuse-se embora esta súmula de caricatural — foi que cada homem se abrisse para a consciência de sentir como cometida contra si a injustiça perpetrada contra os outros homens; e nascesse para a consciência de experimentar na carne do seu próprio espírito as ofensas à dignidade do seu semelhante; e nele despertasse, em suma, a consciência de assumir, como atentados aos seus próprios direitos de ser humano e de cidadão, os atentados afinal desferidos contra os direitos idênticos doutros seres humanos e cidadãos mais desprotegidos da Fortuna. Foi esta *consciência objectivada,* que Proudhon chamou Justiça, o que levou Fernando Piteira Santos a afirmar, e correctamente, que o socialismo utópico do filósofo francês «procedia de uma preocupação moral, de uma generosidade fidalga, de um tradicional cristianismo, e não de um exame reflectido do desenvolvimento dos fenómenos sociais» [2]. Este diagnóstico feito em relação a Antero de Quental está certo em relação a todo o

[2] In *Seara Nova,* n.º 978, 11 de Maio de 1946.

grupo dos Vencidos da Vida. Todos os seus componentes foram convictos anticomunistas, opuseram-se todos à acção revolucionária, há em todos, como observou o Prof. Joaquim de Carvalho, uma aberta hostilidade contra a ideia da ditadura do proletariado, constante que «tem presidido — sublinha — ao socialismo português» [3]; há ainda *em todos* a alergia tanto à luta de classes (e à própria ideia dela) como à greve enquanto instrumento dessa luta, devendo, portanto, o conceito de Revolução Social ser alheio ao de Revolução Política. A Revolução é, em Proudhon e na Geração de 70 (melhor seria de 71, data das Conferências do Casino), uma Reforma moral.

É neste contexto que temos de ler o segundo ponto da discursata de Zé Fernandes. Pois bem: a Cidade era o Mal, ela fomentava a Civilização, e esta o Saber e a Potência da «equação metafísica», e estes a Indústria, a qual postulava e determinava o Capitalismo, e este a Exploração, e esta uma Humanidade infeliz e oprimida. O que o homem teria a fazer era assumir a consciência destes problemas e acabar ou afrouxar, mas sem Revolução, «a exploração das Plebes» (p. 90). Zé Fernandes proclama:

> O burguês triunfa, muito forte, todo endurecido no pecado [...]. Para amolecer tão duro granito só uma doçura divina. Eis pois a esperança da Terra novamente posta num Messias!... [...] Assim tem de ser recomeçada a obra da Redenção. (p. 90).

Irá Jacinto tornar-se apóstolo de Proudhon para repor o código edénico, de cambulhada com o «tradicional cristianismo»?

Logo a seguir, Eça tem de enviar Jacinto para a sua propriedade e solar de Tormes. Põe-nos, de novo, perante a série de acidentes, acasos, mal-aventuranças, pelas quais o Príncipe da Grã-Ventura perde o Grilo, o Anatole, toda a sua bagagem, para o colocar *nu*, completamente despido de Civilização, perante a majestade das Serras. Esta série de «desastres» é um novo esforço para pôr em causa os objectos do espaço cultural e confrontar Jacinto, por contraste, com a Natureza, que, na Cidade, lhe era tão marcadamente hostil, e também para ele não poder levar a cabo o projecto «de criar, no cimo da serra, uma Cidade com todos os seus órgãos» (p. 119), como Zé Fernandes alarmadamente suspeitara. Abandonada «a Europa» (p. 123), logo que os Pirenéus são transpostos, descrita toda uma paisagem espanhola com o maior dos desencantos e até horror («serras sempre iguais, que se desenrolavam, arrepiadas, diluídas na névoa», p. 125), chega o Príncipe da Grã-Ventura ao novo espaço edénico. Desde logo o céu é dum «rico e macio azul», a «terra cheira bem» (p. 129) e as serras deixam mesmo de ser monótonas e geladas. «Com que brilho e inspiração copiosa a compusera o Divino Artista que faz as serras e que tanto as cuidou e tão ricamente as dotou, neste seu Portugal bem-amado!» (p. 135). Certo que o mesmo Divino Artista foi quem também fez as serras de Espanha, mas à paisagem do país vizinho ou à da França não aplicam Jacinto ou Zé Fernandes qualquer código edénico. Quando este vai pela última vez a Paris (cap. XVI), a paisagem que vê através da janela do comboio, ultrapassada Saint-Jean de Luz, é a de «uma longa planície monótona», uma

[3] Joaquim de Carvalho, *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do Séc. XIX*, vol. I («Antheriana»), 1955, p. 108.

«verdura desbotada», a de «um céu, por cima, liso, sem uma nuvem, com um Sol descorado» (pp. 234-235). Realmente, Portugal é que é o Jardim a «leste do Éden», o espaço privilegiado por excelência, o eixo do mundo, espaço em definitivo qualitativamente diferente de todos os outros espaços.

Jacinto e Zé Fernandes, despojados de todos os «objectos culturais», são obrigados a subir a serra, o primeiro numa égua ruça que prefigura o Rocinante, e o segundo «atrás, no burro de Sancho» (p. 137), textualmente. Não cremos ser ocasional esta súbita associação de Eça de Queirós. É frequente encontrar-se em estudos sobre a Pastoral uma referência ao capítulo LXVII do *Don Quijote de la Mancha,* que precisamente tem por título: «De la resolución que tomó Don Quijote de hacerse pastor y seguir la vida del campo, en tanto que se pasaba el año de su promesa, con otros sucesos en verdad gustosos y buenos». Do mesmo modo que, pelo fim da novela, Cervantes faz D. Quixote renunciar às suas aspirações heróicas e optar pelo verdadeiro código edénico da Arcádia, assim também Eça de Queirós, pela marcha serra acima das suas personagens, nos simboliza a renúncia às ambições traduzidas pela «equação metafísica» de Jacinto. Ora do mesmo modo ainda que é óbvia em Cervantes a troça do «sonho arcádico» do Cavaleiro da Triste Figura, como alternativa do «sonho heróico» (a ironia e até um certo sarcasmo são transparentes), parece-nos que em Eça as intenções são paralelas [4]. Até esta altura do seu romance é claro que chasqueou quanto pôde de ambas as suas personagens. Se não erramos, o que o autor quer mostrar-nos em *A Cidade e as Serras* é que tanto Jacinto como Zé Fernandes possuem uma noção falsa da Cidade. O primeiro porque a converteu erradamente num Éden, depois decaído e apeado do pedestal, o segundo porque sempre a considerou uma forma eufemística do Hades, disfarçado de coisas superficialmente atraentes. Ambas as visões são caricaturais. Falta especular se neste romance póstumo de Eça não será também encarada ironicamente a genuinidade das mezinhas proudhonistas para os males da sociedade.

Estabelecido o novo código edénico, não temos mais que ver senão Jacinto em atitude de êxtase perante o Campo e os «objectos naturais». O trágico «brusco desaparecimento de toda a Civilização» (p. 139) torna-se uma bênção. O solar encontra-se inabitável, as obras recomendadas a Silvério, por virtude duma série conveniente de mal-entendidos, não foram levadas a cabo, mas Jacinto, que recupera instantaneamente a fome e a sede, e passa a dormir sem auxílio de sedativos, olha para a Natureza à maneira romântica, não só como uma catedral aberta, mas também como o próprio Éden recuperado.

Passada, porém, a fase da Contemplação, o Príncipe da Grã-Ventura vai passar à da Acção. Mas a Acção coincide, curiosamente, com uma série de projectos utópicos que logo Zé Fernandes e Silvério ridicularizam. Se esses planos se encontram desvinculados do real (a queijaria, p. 173, é realmente impraticável), não é menos verdade que há em Jacinto a noção de que o País beneficiaria de «uma indústria nova e rica» (p. 173). Há que

[4] Observe-se a propósito que, quando Zé Fernandes reencontra Jacinto no cap. IX (supusera-o em Lisboa, fugido a Tormes), o primeiro «objecto cultural» a que Eça faz referência é, talvez não por acaso, «um volume de *D. Quixote*» (p. 153).

admitir, todavia, que Jacinto não se encontra profundamente interessado nessa industrialização, pois não considera atraente a alternativa de Silvério (construir a queijaria «[n]aquela linda propriedade de Montemor, nos campos do Mondego», p. 175). Quanto a Zé Fernandes, verdadeiro símbolo do lavrador temeroso da concorrência da Indústria, defensor estrénuo do Campo como espaço que lhe torna possível a vida de privilegiado, a única coisa que sempre realmente defenderá é a manutenção dum estatuto que lhe permita a perpetuidade dos benefícios até então recebidos. As relações edénicas de Jacinto com a Natureza serão, contudo, de efémera duração. E, assim como Zé Fernandes se mostrara funcional na Cidade, pois fora ele quem fizera ver ao amigo os aspectos «negativos» dela, chegando, como observámos, a despertar-lhe uma consciência social (apenas um remorso abstracto?) que o senhor de Tormes parecia, de todo em todo, não possuir, da mesma forma é agora, no Campo, o instrumento de que Eça se serve para que o Príncipe da Grã-Ventura acorde da sua *rêverie* bucólica. Queira ou não queira ele faz Arcádia [5], até ao justo ponto, acrescentemos, que Eça intencionalmente deseja, e nada mais. Porque o grande autor de *Os Maias* sabia, sem qualquer dúvida, que todo o jogo pastoral, o brincar aos pastores (como D. Quixote desejava como reforma de vida), nunca passara, na História da Cultura, duma espécie de ritual para celebração das liberdades individuais recuperadas das pressões exercidas pelas lutas social, política e económica. Tanto assim deve ser que a pastoral só é teoricamente possível (porque na prática do texto, se o texto é a vida, ela é impossível) desde que não se veja do Campo, por *convenção* ou atitude *polémica,* mais que o seu bucólico cenário rural.

Ora Eça de Queirós faz com que Zé Fernandes obrigue Jacinto a ver um pouco além do mero cenário rural, e a tomar consciência de problemas que ultrapassam a vantagem poética que o senhor de Tormes possa tirar desse mesmo cenário e seus «objectos naturais». É assim que é obrigado a confrontar-se com factos que lhe destroem, de novo, a codificação edénica do espaço que privilegia agora. O tempo põe-se de repente mau (e está-se em pleno Verão), chove, e, nessa mesma manhã, descobre que, na sua propriedade de Tormes, há gente doente e que passa fome. Perante a sua surpresa, que parece genuína, Zé Fernandes dir-lhe-á:

> Está claro que há fome, homem! Tu imaginavas que o Paraíso se tinha perpetuado aqui nas serras, sem trabalho e sem miséria... Em toda a parte há pobres, mesmo na Austrália, nas minas de ouro. Onde há trabalho há proletariado, seja em Paris, seja no Douro... (p. 188).

Acordada, de vez, a sua consciência social (que espécie de? a que nível?), ei-lo em posição de remediar os males em que tropeça. De que maneira o faz? Melhorando consideravelmente as condições de habitação dos trabalhadores da sua quinta de Tormes (a quem ele costuma referir-se por «moços»), fornecendo-lhes casa, mobílias, roupas, tudo novo, e uma escola, e uma creche, médico, farmácia, etc. Silvério considera o projecto «uma revolução» (p. 193), mas Jacinto não desiste. Não pode admitir que ali em Tormes, dentro de campos que são seus, haja gente que trabalha

[5] Referimo-nos aqui à forma como Jacinto classificara a Ana Vaqueira, futura amante de Zé Fernandes: «Não nos iludamos, Zé Fernandes, nem façamos Arcádia. É uma bela moça, mas uma bruta...» (p. 157).

PÁGINA DO MANUSCRITO DE «A CIDADE E AS SERRAS»

para ele e que tenha fome (cf. p. 188). O povo pasma perante esta «generosidade fidalga», rotula-o de «bom senhor» e «nosso benfeitor» (p. 201), já quando Zé Fernandes retomara a sua tese de basílica (segundo a qual para acabar ou afrouxar a «exploração das Plebes» só um Messias que reiniciasse a obra da Redenção). Com efeito, a magnanimidade do amigo fizera com que ele o comparasse a um determinado cavaleiro pecador (Santo Ambrósio?)

> que se enamorara de uma mulher [...] só por a avistar a distância na rua. Depois, uma tarde que a seguia, enlevado, ela entrou num portal de igreja, e aí, de repente, ergueu o véu, entreabriu o vestido, e mostrou ao pobre cavaleiro o seio roído por uma chaga! (p. 194).

Sendo esta uma «chaga» que o senhor de Tormes declara que pode curar (cf. p. 195), curada ela parecem sanados todos os males. Não lhe restará senão reformar-se na Arcádia reconstituída, casar, ter filhos, assumir a função de patriarca das Serras, e passar a ler, definitivamente, o seu mundo através do inevitável código edénico, agora de pedra e cal.

Simplesmente, há que pôr em dúvida que Eça o considere válido. O romance tem sido interpretado como prova de senilidade sua. Há razões, todavia, para duvidar. Lembremo-nos de que é afinal Eça quem põe na boca de Jacinto as palavras que entende. Ora no fim do jantar dado pela tia Vicência (cap. XIII), depois de alguns elementos da sociedade serrana ali presentes se permitirem ecoar, por palavras sibilinas, o boato segundo o qual o senhor de Tormes teria escondido no seu solar o príncipe D. Miguel, filho do ex-rei D. Miguel, com o propósito de restaurar o miguelismo, logo ele acalma as dúvidas da sua anfitriã exclamando: «Eu, minha senhora, sou socialista...» (p. 219). Acreditará Eça que Jacinto é realmente socialista? É óbvio que não pode acreditar. O próprio socialismo utópico de Proudhon não se satisfaria com meia dúzia de medidas «generosas» da parte dum vastíssimo possidente de terras, até porque Proudhon, que começou por ser contra toda e qualquer forma de propriedade, acabou no compromisso de idear uma reforma agrária que tivesse como base principal a exclusão do latifúndio (e Jacinto é, não esquecer, um latifundiário, se se somarem as largas propriedades que possui em quase todas as províncias de Portugal) e, como objectivo último, a implantação duma pequena-burguesia rural, em que a cada homem que trabalhasse a terra devia ser dada a «posse» (não a «propriedade») dum suficiente quinhão dela, tal que lhe permitisse sustentar a família, constituída idealmente de pessoas que também se deveriam dedicar ao cultivo dessa mesma terra. Ficava assim resolvido o problema da antinomia burguês-proletário, em que o segundo termo, conforme este curioso socialismo, seria eliminado para bem de toda a sociedade em geral. O «proletário» era a parte podre da maçã, e eliminava-se pelo processo simples de o transformar em «pequeno-burguês» possidente, logo livre de se tornar plataforma ou instrumento duma Revolução Social, impensável tanto no esquema proudhonista como no da Geração de 70, como atrás ficou mais uma vez salientado.

Poderá Eça ser acusado de não conhecer as teorias de Proudhon? Absurdo que não vale a pena contestar. Sendo assim, Jacinto não é um «socialista». Eça sabe-o, e portanto tal autoclassificação é rigorosamente

irónica. Jacinto não é senão a caricatura dum homem que toma a sério meia dúzia de medidas de beneficência que em nada alteram a estrutura do mundo a que preside. Vejamos: ele nem sequer estende essas medidas às suas outras propriedades. Não haveria nelas trabalhadores seus mal alojados e a passar fome? Sem dúvida que sim. Ora Eça de Queirós não nos diz que Jacinto se tivesse preocupado em melhorar, do mesmo modo, as condições de vida deles. O que nos informa (certo que pela boca de Zé Fernandes) é que o senhor de Tormes, no período de cinco anos que vai do seu casamento, fim do cap. XIV, até ao início do cap. XV, em que anuncia que se tornara um proprietário «bom sabedor das coisas da lavoura» e «sem quimeras» (p. 229), «visitara já as suas propriedades de Montemor, da Beira, a Avelã, e conserta(ra), mobila(ra) as velhas casas dessas propriedades para que os seus filhos, mais tarde, crescidos, encontrassem *ninhos feitos*» (p. 230).

O reformismo de Jacinto, a sua generosidade fidalga, não ultrapassam as limitadas fronteiras do seu mundo imediato, pois, quanto às outras terras que possui, só se preocupa em melhorar-lhes as casas de habitação, onde, um dia, no futuro, poderão viver os seus dois filhos. Eça de Queirós não precisa de atirar-nos à cara tal contradição de atitudes para que ela se nos torne evidente. Se há na Cidade uma pequena casta destinada a usufruir «os gozos especiais que ela cria», e, paralelamente, uma «imensa plebe» que nela só sofre «e com sofrimentos especiais que só nela existem» (p. 88) — argumento com que Zé Fernandes, no episódio da Basílica, anuncia a Jacinto a omnipresença da Injustiça —, no Campo existe outra pequena casta, a que pertencem estes ilustres comparsas, também ao que parece fadada para beneficiar dos gozos que ele cria, em contraste com outra «imensa plebe» que só sofre e com os sofrimentos especiais que só no Campo existem. Ora, na Cidade, Zé Fernandes preocupara-se em revelar a Jacinto qual a causa profunda dessa Injustiça e como remediá-la. Agora, nas Serras, revelando-lhe a omnipresença da miséria, na cena da manhã tempestuosa em pleno Verão, Zé Fernandes não vai, *mutatis mutandis,* dizer que os camponeses passam fome para que os senhores de Tormes e de Guiães possam viver à larga em Paris ou fazer viagens pela Europa, onde desbaratam seis mil francos a ver catedrais (cf. pp. 101-102).

Na realidade, a «consciência social» do proprietário de Guiães não deixa de ter a sua curiosidade. É o tipo de «consciência social» que se pode ter quando não está em jogo outro tipo de consciência susceptível de se lhe sobrepor: a consciência dos interesses pessoais. Zé Fernandes pode ser apóstolo de «consciência» em Paris, mas não o será na sua própria terra porque isso lhe sairia do bolso. Ele não faz parte da «casta» da Cidade, mas sim da do Campo. Por isso Eça não lhe põe na boca qualquer discurso, e esse silêncio possui um enorme significado. Um significado tão grande como o de opor, realmente, dois tipos de consciência. Ora quando ambas estão em jogo, em que é que se torna a famosa «reforma moral» de Proudhon? Na enorme *blague* que Eça se preocupa em revelar-nos na simples parábola social que é *A Cidade e as Serras*. Com o burguês-proprietário dividido no plano da consciência, como é que pode funcionar o utopico ciclo de Proudhon: da Consciência Social para a Justiça, desta para a Razão e para a Verdade, e destas para a Igualdade?

Não parece agora óbvio que Eça não pode acreditar no autoconfessado «socialismo» de Jacinto? E não parece também que nos encontramos, para além do plano da parábola, perante a velha ironia queirosiana despejada

com ar amável e sorridente sobre os crentes da viabilidade duma reforma do mundo que assentava no postulado impossível da «reforma moral»? Uma «reforma moral» a partir de cima? Com que espécie de gente? Com Jacintos e Zés Fernandes, que são os donos da Justiça? Aquilo que Jacinto faz em Tormes é dar aos seus camponeses (os *seus* «moços») um pouco mais que a «migalha ratinhada», o *quantum satis* para que ele possa construir nas Serras a Eutopia desejada. Fica-lhe bem o perfil de benfeitor, mas não é também por acaso que a única pessoa de Tormes que o vê como «Pai dos Pobres» (p. 224), quase como um apóstolo, «mão que vem de cima» (p. 223), é o louco João Torrado, o «profeta da serra» (p. 223). É caso para perguntar: se Eça não impregna esta cena (cap. XIV) duma tonalidade satírica, qual é então a profunda intenção dela — ou acaso nada significa?

Mas, apesar de tudo, Eça estabelece distinções precisas entre Jacinto e Zé Fernandes. Quais? Vejamos: se em Proudhon há a noção de que nenhuma Revolução pode (ou deve) surgir por uma crise brusca (hoje sabemos como profundamente se enganava), e que, a operar-se, seria não por uma transformação política mas por outra de ordem económica ou tecnológica, Jacinto, pela sua constante fidelidade ao «objecto cultural», vai constituir no Campo a quinta-coluna que poderá possibilitar esta última transformação. Procurará conciliar, no novo espaço edénico, o código pastoral com o código científico *possível,* na procura cautelosa dum difícil equilíbrio. Ainda por fetichismo do «objecto cultural»? Talvez já não. O telefone que se atreve a instalar, mediante os protestos de Fernandes, passa à dignidade de coisa útil e funcional, carácter de que não vemos revestido qualquer dos símbolos que Jacinto, em Paris, recobria do prestígio do Progresso, para que esse prestígio também o envolvesse e aureolasse. Eram os distintivos pelos quais pretendia inconscientemente convencer-se de ultracivilizado, como se ser civilizado consistisse apenas na posse da última palavra em utensilagem tecnológica levada aos extremos da sofisticação. Mas este aspecto já tem sido suficientemente ponderado por outros críticos, para que nele insistamos. Frisemos, antes, que Eça de Queirós, segundo nos parece, se preocupa também (e este aspecto tem sido possivelmente negligenciado pelos exegetas queirosianos) em mostrar como Jacinto e Zé Fernandes são simultaneamente falsos intérpretes da Cidade e do Campo, logo falsos intérpretes das soluções que salvariam os espaços urbano e rural dos males de que Zé Fernandes se faz principal diagnosticador.

Jacinto é, particularmente, o homem que só sabe resolver os problemas das áreas contíguas à sua domesticidade. Limita-se a extirpar-lhes aqueles aspectos que lhe feriram a sensibilidade ou a consciência social utópica, transformando Tormes numa espécie de New Lamark, à Robert Owen. Fechar-se em Tormes representa a luta pelo último espaço edénico que está ao seu alcance salvar. Daí a sua recusa em voltar a Paris. A capital francesa, na última visão que dela nos dá Zé Fernandes (cap. XVI e último do livro), convertera-se de vez na Distopia de ficção científica. Agora a Cidade torna-se hostil para Zé Fernandes, da mesma forma que o Campo o era para Jacinto no início do livro. «De cada porta me parecia sair um ardil para me roubar. Em cada face avistada à portinhola de um fiacre, suspeitava um bandido trabalhando» (p. 238). Depois de contemplar a «fealdade nova» (p. 240)

que é a invasão da bicicleta e do automóvel — o para ele horrível espectáculo dos «inumeráveis espinhaços arqueados», das «gâmbias magras, pedalando escarranchados sobre duas rodas», e das «medonhas máquinas», «vitórias e faetontes a vapor» (p. 240) —, é de opinião, numa nova visita ao 202, que o palácio parisiense de Jacinto daria bem para um «museu de antiguidades» onde fosse possível exibir «a instrumentação caduca de um mundo passado» (p. 241). Como em Aldous Huxley: «Time must have a stop».

Esta fuga, a reclusão no espaço edénico de Tormes-Guiães, não deterá, porém, a marcha do mundo. Tal escapismo desesperado é, todavia, a única solução para os representantes duma classe já póstuma a si mesma. Tão póstuma que Tormes-Guiães são os túmulos daqueles que, atormentados (?) por uma «consciência social» que se definia como não-contestatária, se fundavam numa concepção de Justiça imanente ainda comprometida com a duma Justiça transcendente. Ora esta última é a que ainda pressupõe que, se o mundo *é como é,* o facto se deve a Deus assim o desejar, e que há limites, portanto, para aquilo que o Homem pode fazer no campo social. Talvez os limites impostos pela necessidade grande, médio ou pequeno-burguesa de que se respeite a ordem estabelecida, idónea legitimadora das desigualdades sociais. Que se conserve, pois, o código edénico lá onde ainda não é de todo impossível, por falsíssimo que possa ser.

Tormes e Guiães não mudaram muito depois do casamento de Jacinto. Os herdeiros dele lá continuam, no Baixo Douro, ou em Entre Douro e Minho ou nas Beiras ou na Estremadura, por onde ainda se espalham as suas terras. É certo que algumas «queijarias» acabaram por ser construídas, mas eles continuam na corda bamba do equilíbrio ora fácil, ora difícil, das consciências que se conflituam, bem guardados pelas trincheiras arcádicas, atrás de cujas barreiras o campesinato pode (quanto a eles) continuar à espera do advento utópico de Jesus Cristo. Qual a alternativa? Parece que Eça de Queirós, com ironia ou sem ela, não lobrigava nenhuma. E que não a lobrigavam, à sua imagem e semelhança, as personagens romanescas que desenhou, ainda hoje vigorosamente vivas, despertas e atentas na defesa dos seus códigos edénicos, falsos mas extremamente eutópicos.

Cardiff, Nov. de 1975

Uma leitura política de *O Primo Basílio*

por **Johan Jarnaes**

Para muitos escritores portugueses, o seu país, em fins do século XIX, estava em plena desagregação, e as culpas do descalabro caberiam à revolução de 1820. «Tornou-se moda, para muitos, escarnecer da revolução de 20, pela sua fraqueza, pelas suas ilusões, sobretudo pelo seu mau êxito» [1] — observou Oliveira Martins, cujo juízo histórico foi implacável: «Por isso a construção levantada por Mouzinho da Silveira oscilou por vinte anos, sem alicerces, batida pelo vento das revoluções, desconjuntando-se no seio de uma anarquia, ameaçada a toda a hora de uma ruína iminente» [2]. O liberalismo teria criado em Portugal talvez um caso único na Europa:

> um povo que não só desconhece o patriotismo, que não só ignora o sentimento espontâneo de respeito e amor pelas suas tradições, pelas suas instituições, pelos seus homens superiores; que não só vive de copiar, literária e politicamente, a França, de um modo servil e indiscreto; que não só não possui uma alma social, mas se compraz em escarnecer de si próprio [...] [3].

Antero de Quental, por seu turno, considerava Portugal «uma nação enferma do pior género de enfermidade, o langor, o enfraquecimento gradual que, sem febre, sem delírio, consome tanto mais seguramente quanto se não vê o órgão especialmente atacado, nem se atina com o nome da misteriosa doença» [4].

---

[1] Oliveira Martins, *História de Portugal*, vol. II, Lisboa, Guimarães Ed., 1951, p. 275.

[2] *Ibid.*, p. 310.

[3] *Ibid.*, p. 325.

[4] *Apud* João Medina, *Eça Político*, Lisboa, ed. Seara Nova, 1974, p. 33.

O PRIMO BASILIO

desenho de

BERNARDO MARQUES

E Eça de Queirós ia ao ponto de afirmar que toda a arte governativa do século XIX consistia em «tiranizar o país com o aplauso do cidadão e em nome da liberdade». O nome da doença: «constitucionalismo liberal». Era decerto o escritor que falava pela boca duma personagem, o Paula, d'*O Primo Basílio*, por ironia dono duma loja de trastes velhos, o qual «fazia roncar o seu pigarro crónico de um modo despeitado. Detestava os reis e os padres. O estado das coisas públicas enfurecia-o. Assobiava frequentemente a 'Maria da Fonte'; e mostrava-se nas suas palavras, nas suas atitudes, um patriota exasperado» (p. 33 [5]). O Paula detestava a alta sociedade: «Mas eu é que as conheço, as mulheres da alta sociedade! Conheço-as nas pontas dos dedos. É uma cambada! [...] — A religião é que é, sr.ª Helena! Cos padres é que é! / E, agitando furioso o punho fechado: / — Cos padres é uma choldra viva!» (pp. 143-4). Responsabilizando a Igreja pela imoralidade de se solidarizar com a burguesia, deixando o povo viver em opressão e miséria, o Paula comparava a iniquidade social com a prostituição [6].

Por isso dizia, n'*O Primo Basílio*, o revolucionário Julião que o Portugal do constitucionalismo «está a preceito para um intrigante com vontade! Esta gente toda está velha, cheia de doenças, de catarros de bexiga, de antigas sífilis! Tudo isto está podre por dentro e por fora! O velho mundo constitucional vai a cair aos pedaços... Necessitam-se homens!» (p. 400). E continuava, dirigindo-se a Sebastião:

> — Este país, meu caro amigo, tem-se governado até aqui com expedientes. Quando vier a revolução contra os expedientes, o país há-de procurar quem tenha os princípios. Mas quem tem aí princípios? Quem tem aí quatro princípios? Ninguém; têm dívidas, vícios secretos, dentes postiços; mas princípios, nem meio!

O motivo central d'*O Primo Basílio*, a aventura amorosa ilegítima da protagonista, Luísa, com o primo, simboliza a decadência da classe superior, a sua falta de moral. Deviam ter o seu ninho de amor «no hotel — «murmurava o Paula. — Que nos hotéis é escândalo bravio. Ou talvez — acrescentava com tédio — nalguma dessas pocilgas da Baixa!» (p. 200 [7]). Só no povo há força e moral. «— Falo da alta sociedade», continua o Paula, «das que arrastam sedas! [...] — E acrescentava gravemente: — No povo há mais moralidade. O povo é outra raça!» *(ibid)*. A miséria política vinha de o povo ser incapaz de governar:

---

[5] Todas as transcrições de *O Primo Basílio*, no decorrer deste artigo, são feitas da 7.ª edição, s/d, da casa Livros do Brasil, Lisboa.

[6] Eça escreveu em «Um Santo Moderno» que o cardeal Manning, que «só apetecia a paz do Céu, teve, para realizar os mandados do Céu, de se misturar ao mundo, aos clamores e às lutas do mundo» para «melhorar em toda a Terra o viver das classes pobres» (*Notas Contemporâneas*, Porto, Lello & Irmão Ed., s/d, pp. 239-40).

[7] Em *O Primo Basílio* este centro de Lisboa é o símbolo do capitalismo decadente. O Paula chama também à casa de Luísa «um prostíbulo» (p. 145).

A nova autoridade dizia fundar-se na vontade colectiva [...]; mas como tal autoridade não existia, por faltar ao povo a consciência da sua força e a inteligência para usar dela, o sistema traduzia-se apenas por uma sucessão de quimeras, um rosário de mentiras [...] [8].

O liberalismo como ideologia política era para a Inglaterra um meio de obter domínio económico sobre Portugal [9]. Seduzida pelo liberalismo inglês, a burguesia portuguesa explorava o povo, submetendo-o ao jugo económico da Inglaterra. Longe da miséria do povo, a burguesia vivia a sua vida fácil e tranquila, egoisticamente, sem compaixão social. A ociosidade da vida de Luísa simboliza esse modo de viver. São o langor, a preguiça, a sonolência e a frouxidão que dominam os quadros domésticos burgueses:

«Luísa espreguiçou-se. Que seca ter de se ir vestir! Desejaria estar numa banheira de mármore cor-de-rosa, em água tépida, perfumada, e adormecer! Ou numa rede de seda, com as janelas cerradas, embalar-se, ouvindo música! Sacudiu a chinelinha; esteve a olhar muito amorosamente o seu pé pequeno, branco como leite, com veias azuis, pensando numa infinidade de coisinhas: em meias de seda que queria comprar, no farnel que faria a Jorge para a jornada, em três guardanapos que a lavadeira perdera... / Tornou a espreguiçar-se» (p. 17).

Eram a burguesia e os funcionários do Estado os traidores que vendiam Portugal à Inglaterra para enriquecer. De S. Pedro de Alcântara, Luísa e o Conselheiro Acácio admiram a vista de Lisboa:

«— Grande panorama! — disse o Conselheiro com ênfase. E encetou logo o elogio da cidade. [...] / — Isto devia estar nas mãos dos ingleses, minha rica senhora! — exclamou. / Mas arrependeu-se daquela frase impatriótica. Jurou que 'era uma maneira de dizer'. [...] / — Que bonito está o rio! — disse Luísa» (p. 235).

O símbolo mais destacado dessa classe de traidores é o amigo íntimo do primo Basílio, o visconde Reinaldo:

«Na sala de leitura, o seu amigo o visconde Reinaldo, que havia anos vivia em Londres, e muito em Paris também, lia o *Times* languidamente, enterrado numa poltrona. [...] Mas o calor desolava Reinaldo; achava a temperatura de Lisboa 'reles' [...] Apanhou moribundamente o *Times*, bocejou, pediu soda — soda inglesa! / — Não havia — veio dizer o criado. Reinaldo fitou Basílio com espanto, com terror, e murmurou soturnamente: / — Que abjecção de país!» (p. 150).

---

[8] Oliveira Martins, *ibid.*, p. 321.

[9] «A Inglaterra, então a primeira potência industrial da Europa, tinha especial interesse em conservar amplamente abertos os mercados portugueses, tanto no continente como no ultramar, e, por isso, auxiliou a revolução constitucional portuguesa.» (A. Martins Afonso, *Curso de História da Civilização Portuguesa*, 6.ª ed., Porto Editora, s/d, p. 338).

«Quando uma nação se condena pela boca de seus próprios filhos» — escreveu Oliveira Martins — «é difícil, se não impossível, descortinar o futuro de quem perdeu por tal forma a consciência da dignidade colectiva. Continua ainda a decomposição nacional» [10]. Tudo teria começado com o liberalismo. O declínio português está simbolizado na cena da confeitaria, onde por trás do mostrador as coisas derretem ao sol. Ao saírem Julião e Sebastião, um boémio-mendigo «estendeu a Sebastião um papel enxovalhado. / Sebastião, surpreendido, leu alto, maquinalmente: / 'O abaixo assinado, antigo empregado da nação, reduzido à miséria... ' / — Fui íntimo amigo do nobre duque de Saldanha! — gemeu, chorosamente, com uma rouquidão, o sujeito calvo» (p. 139 [11]).

O Primo Basílio é, com efeito, uma alegoria da miséria colectiva. As personagens são símbolos de instituições e classes sociais; o adultério de Luísa representa a traição da burguesia portuguesa, encarnada em Luísa, a protagonista, e seu marido Jorge. A casa destes traduz bem a disparidade de classes, é uma fortaleza para os valores burgueses que Jorge defende zelosamente: a tranquilidade, o luxo, a ociosidade, o perfeito alheamento das massas operárias e do povo sofredor.

Nessa casa, aos domingos, reúnem-se os amigos. D. Felicidade, fidalga, representante da alta sociedade, muitíssimo católica e egoísta, é completamente destituída de compaixão social apesar da sua religiosidade. Podre, sofre de gases e namora sem resultado o Conselheiro Acácio, símbolo do constitucionalismo monárquico, balofo, hipócrita e lisonjeador. Julião, o estudante de Medicina, encarna a ciência positivista, mostrando-se indiferente à dor do povo oprimido. Ernestinho, escritor, epígono do Romantismo, é um expoente da cultura burguesa. Sebastião, física e moralmente são mas fraco de ânimo, é o único que tem dó do povo: faz lembrar o Portugal antigo e rural, o Portugal dum passado viril, mas corroído agora pelo fatalismo e por isso incapaz de salvar-se. Juliana, a criada de Luísa, feia, enfermiça, cheia de ódio e desejos de vingança, espelha a miséria do povo português na sua submissão. Leopoldina, anti-romântica, menospreza a moral convencional e os valores burgueses. Jorge, que a detesta, proíbe Luísa de se encontrar com ela. O Portugal do liberalismo está, no romance, figurado pelas mulheres (Luísa, Juliana, mas não Leopoldina); os homens simbolizam a Inglaterra (o herói romântico, o primo Basílio) e seus instrumentos de opressão (Jorge, cuja personalidade intimida Luísa e impressiona o Conselheiro).

[10] *História de Portugal*, vol. II, p. 325.

[11] O duque de Saldanha ganhou as batalhas de Almoster e Asseiceira em 1834, o que deu o triunfo ao liberalismo em Portugal. Também chefiou a revolta da «Regeneração» em 1851, a qual, segundo Oliveira Martins (*ob. cit.*, p. 322), fez do país «um campo a explorar por toda a casta de aventureiros estrangeiros».

Pormenor curioso: em *O Primo Basílio* os representantes oficiais do liberalismo são calvos!

Luísa e Jorge nunca dão pela miséria do povo; ficam insensíveis à dor dos outros, que nós, leitores, apenas adivinhamos.

Mas o símbolo típico da dependência de Portugal é a mulher com filhos ao colo. «Da loja, por baixo da casa do Azevedo, veio a carvoeira, enorme de gravidez bestial, o cabelo esguedelhado em repas secas, a cara oleosa e enfarruscada, com três pequenos meio nus, quase negros, chorões e hirsutos, que se lhe penduravam da saia de chita» (p. 33). A casa de Luísa está rodeada de «casas pobres onde viviam mulheres [...] cantarolando com um tédio triste. [...] Quase ninguém passava. Havia um silêncio fatigado» (p. 89). «As janelas ao pé estavam abertas; por algumas, mal alumiadas, viam-se dentro serões melancólicos; [...] aqui, além tossia-se» (p. 90).

Em Portugal «ninguém faz nada», disse Eça, é o «legendário solar do Tédio» [12]. Por isso é quase sempre domingo no Portugal da ociosidade burguesa; a primeira cena d'*O Primo Basílio* desenrola-se num domingo: «Tinham dado onze horas no 'cuco' da sala de jantar. Jorge fechou o volume de Luís Figuier que estivera folheando devagar, estirado na velha *voltaire* de marroquim escuro, espreguiçou-se, bocejou e disse: / — Tu não te vais vestir, Luísa? [...] Era em Julho, um domingo, fazia um grande calor; [...] havia o silêncio recolhido e sonolento de manhã de missa; uma vaga quebreira amolentava, trazia desejos de sestas [...]»

Em nova, Luísa lia muitos romances. Aos dezoito anos «entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia; desejara então viver num daqueles castelos escoceses [...]» (p. 18). Reclusa num mundo fora da realidade, ao ler no jornal que o seu primeiro amor, o primo Basílio, vai chegar a Lisboa vindo do Brasil, embrenha-se em recordações daquele tempo romântico: «Basílio tinha chegado então de Inglaterra: vinha muito *bife* [...]» (p. 19). Atrai-a o capital inglês, personificado por Basílio: «Lembrava-se bem dele — alto, delgado, um ar fidalgo, o pequenino bigode preto levantado, o olhar atrevido, e um jeito de meter as mãos nos bolsos das calças, fazendo tilintar o dinheiro e as chaves!» *(ibid.)*. Basílio não se interessa nem por Portugal nem por Luísa, só pelos seus negócios: «Ora o descaro! No fim, toda aquela aventura desde o começo fora um erro! Tinha sido uma ideia de burguês inflamado ir desinquietar a prima da Patriarcal. Viera a Lisboa para os seus negócios, era tratá-los, aturar o calor e o *boeuf à la mode* do Hotel Central, tomar o paquete, e mandar a pátria ao Inferno!...» (p. 261). O visconde Reinaldo, o expoente mais cínico da moral do capitalismo inglês, apenas «viu Basílio deixou escorregar o *Times* no tapete, e com os braços moles, a voz desfalecida: / — E então essa questão da prima, vai ou não vai? Isto está horrível, menino! Eu morro! Preciso o Norte! Preciso a Escócia! Vamos embora! Acaba com essa prima. Viola-a. Se ela te resiste, mata-a!» (p. 150).

[12] *Apud* João Medina, *ob. cit.*, p. 46.

Em consequência da sua aventura romanesca, na ausência de Jorge, Luísa morre numa terrível agonia. Para a salvar, Julião manda-lhe cortar os belos cabelos louros de que ela tanto se orgulhava (p. 430). A heroína fica assim reduzida a uma pobre criatura grotesca; e, no simbolismo irónico de Eça, Julião, o intelectual revolucionário, sem intuitos nem capacidade de agir, trai Portugal, que morre nesta cena alegórica. Num esforço último para salvar Luísa, obriga-a a engolir um copo de conhaque, como se faz «nos hospitais ingleses» (p. 436), mas este tratamento acaba por lhe roubar a vida. Do mesmo modo fenece Portugal, onde a ciência se tinha solidarizado com a cultura e o Constitucionalismo:

> «No meio da escada Julião parou, e, cruzando os braços: / — Ora aqui vou eu entre os representantes dos dois grandes movimentos de Portugal desde 1820. A Literatura — e cumprimentou Ernestinho — e o Constitucionalismo — e curvou-se para o Conselheiro. / Os dois riram, lisonjeados. / — E o amigo Zuzarte? / — Eu? — E baixando a voz: — Até há dias um revolucionário terrível. Mas agora... / — O quê? / — Um amigo da Ordem — gritou com júbilo. / E desceram, contentes de si e do seu país [...]» (p. 425).

Leopoldina é a antítese de Luísa; enquanto nesta predomina a ânsia irreflectida de gozar a vida, Leopoldina, mais consciente, não se deixa vencer pelos homens. Detesta padres; tem horror a gerar filhos; atacando a moral burguesa, encarna uma visão do Portugal futuro, livre, forte, moderno, activo, sem injustiça social. «Não era alta, mas passava por ser a mulher mais bem feita de Lisboa [...] Dizia-se dela com os olhos em alvo: 'É uma estátua, é uma Vénus!'» (p. 24). Contrariamente a Luísa, não sofre de ilusões romanescas nem preconceitos burgueses: «E voltando-lhe [a Leopoldina] a mesma ideia de acção, de independência: / — Um homem pode fazer tudo. Nada lhe fica mal! Pode viajar, correr aventuras... Sabes tu, fumava agora um cigarrito... / O pior é que Juliana podia sentir o cheiro. E parecia tão mal!... — É um convento, isto! — murmurou Leopoldina. — Não tens má prisão, minha filha! / Luísa não respondeu» (p. 168). «Leopoldina deu um salto na *voltaire*. Filhos! Credo, que nem falasse em semelhante coisa! / [...] Uma mulher com filhos está inútil para tudo, está atada de pés e mãos!» *(ibid.)*.

> «Luísa falou vagamente nos 'deveres', na 'religião'. Mas os 'deveres' irritavam Leopoldina. [...] Calou-se, e passeando pela sala, excitada: / — E enquanto a religião, histórias! A mim me dizia o padre Estêvão [...] que me dava todas as absolvições, se eu fosse com ele a Carriche! / — Ah, os padres... — murmurou Luísa. / — Os padres quê? São a religião! Nunca vi outra. Deus, esse, minha rica, está longe, não se ocupa do que fazem as mulheres» (p. 170).

«O perfeito antídoto para o tédio da vida» — escreve António Sérgio ao resumir a sua análise às personagens centrais de Eça —, «para o fastio

das paixões, para a inércia do intelecto, — está no magnânimo trabalho para o bem do próximo» [13]. O tédio da vida é, n'*O Primo Basílio*, a vida vivida fora da realidade social, resultado do romantismo egocêntrico, que só leva à decadência e à catástrofe. Vivendo longe do povo, que existe num mundo à parte, tornou-se a classe dita «superior» mero instrumento dos interesses económicos ingleses e franceses; depaupera Portugal, esgotando-lhe a antiga força espiritual e política. «A consequência mais profunda da revolução liberal foi a ruptura da tradição», disse Oliveira Martins. E perguntou: «Substituiu-se-lhe, porém, a consciência de uma nova pátria moral? [...] A personalidade tornou-se forte e consciente dos seus direitos? A inteligência apurou-se? Cresceu o saber? Pôde, com estes elementos, constituir-se o corpo homogéneo de uma nação real e viva? Afigura-se-nos que não» [14]. A casa de Luísa e Jorge, bastião por excelência dos valores burgueses e liberais, um «convento», uma «prisão», segundo Leopoldina, é a síntese do Portugal após a revolução de que fala Oliveira Martins.

Jorge, burguês paradigmático, produto do liberalismo, é engenheiro de minas, trabalha para o capitalismo estrangeiro. «Aos domingos à noite havia em casa de Jorge uma pequena reunião [...] Vinham apenas os íntimos. 'O Engenheiro', como se dizia na rua, vivia muito ao seu canto, sem visitas. Tomava-se chá, palrava-se» (p. 35). Não é de estranhar que tenha horror a Leopoldina: «— Minha querida filha», diz Jorge a Luísa, «esta nossa casinha é tão honesta, que é uma dor de alma ver entrar essa mulher aqui, com o cheiro de feno, do cigarro e do resto!...» (p. 34). Como Luísa carece de compaixão pelos trabalhadores humildes, quando Juliana adoece mortalmente não quer que morra em sua casa:

> «— Sempre o tenho dito — acudiu D. Felicidade, baixando a voz, assustada. — Sempre o tenho dito. É desfazerem-se dela [...] — É pô-la na rua! — resumiu D. Felicidade. / Quando ficaram sós, às onze horas, Jorge disse logo a Luísa: / / — Que te parece esta, hem? É necessário descartarmo-nos da criatura. Não quero que morra em casa! [...] — Não tenho dúvida em lhe dar dez ou doze libras, e que se vá, que se arranje!» (p. 349).

Luísa, que desde sempre antipatizara com a criada, maltrata-a: «A sua obrigação é arrumar logo que eu me levante. E não querendo, rua, fazem-se-lhe as contas!» (p. 241). Sem protecção, a classe trabalhadora retrata-se nas palavras de Juliana: «A criada é o animal. Trabalha se podes, senão rua, para o hospital» (p. 270). Desse povo diz Oliveira Martins com simpatia:

> Para além dessa já numerosa classe que governa e intriga, de um modo em que não é lícito ver nobreza nem elevação, burburinha um enxame de trabalha-

[13] António Sérgio, *Ensaios*, VI, Lisboa, Ed. Sá da Costa, pp. 114-15.
[14] *História de Portugal*, vol. II, p. 323.

> dores obscuros, lavrando pacientemente a terra e transformando os seus produtos [...]. São eles a matéria-prima da sociedade, mas ninguém descobre nessa turba a fisionomia própria das nações [15].

A cegueira social deve-se às deficiências da educação (e à religião dos padres hipócritas). Jorge lê apenas literatura romanesca ou livros de astronomia, e Luísa também só busca alimento intelectual num romantismo dessorado, que Eça caricatura mordazmente através da pessoa ridícula de Ernestinho, dramaturgo, empregado na Alfândega, e cuja literatura contém todos os lugares-comuns da época. Sendo bastante baixo o nível cultural e intelectual do Portugal do constitucionalismo, a peça de Ernestinho conseguiu um triunfo: «Assim tinham lido nos jornais. O *Diário de Notícias* dizia mesmo que o 'autor chamado ao proscénio, no meio do mais vivo entusiasmo, recebera uma formosa coroa de louros'» (p. 422). «A vazia agitação política, resultado necessário dos regimes parlamentares, parece condenar os pequenos países a uma esterilidade intelectual» — escreve Oliveira Martins [16].

Perspicaz observador político, radical, mas sem sentimentos, Julião não é capaz de solidarizar-se com os trabalhadores oprimidos:

> «E creio — observou o Conselheiro — que tem [Juliana] uma doença mortal. Não é verdade, sr. Zuzarte? / — Mortal. Um aneurisma — respondeu Julião, sem levantar os olhos do Dante. / — Ainda para mais! — exclamou D. Felicidade. E abaixando a voz: — Tu o que deves fazer é descartar-te dela! Uma criada com uma doença dessas! [...] Julião fechou o Dante, e disse: / — Eu tem-me esquecido de avisar o Jorge; mas um dia a criatura caí-lhes redonda no chão. — E sorveu um gole de chá» (p. 299).

A luta pelo poder, travada entre Luísa e Juliana e resultante do adultério de Luísa, atinge o apogeu quando esta é forçada a fazer o trabalho da criada. São o ódio e a vingança que tornam Juliana um tirano repugnante. «Luísa definhava-se. Até onde iria a tirania de Juliana? — era agora o seu terror. E como a odiava!» (p. 312). Esse ódio, que torna a luta tão implacável e acaba pela morte de ambas, poderia ser evitado se houvesse justiça social: «Eu não quero dar desgostos a ninguém», diz Juliana. «O que eu quero é um bocadinho de pão para a velhice» (p. 290). Se tal lhe fosse concedido, viveriam todos contentes. «Juliana, bem alojada, bem alimentada, com roupa fina sobre a pele, colchões macios, saboreava a vida: o seu temperamento adoçara-se naquelas abundâncias [...] fazia o seu serviço com um zelo minucioso e hábil. [...] O sol de Outubro alegrava a casa, muito asseada, de uma pacatez de abadia. Até o gato engordava» (p. 312). Mas o erro está em a nova situação de Juliana se conseguir pela extorsão de Luísa, e não por solidariedade social.

[15] *Ibid.*, p. 325.
[16] *Ibid.*, p. 323.

O herói romântico, o primo Basílio, personifica os lugares-comuns do romantismo: o exotismo, a paixão, o segredo, o escapismo. Luísa tinha encontrado Basílio no local romântico por excelência: «Depois vieram todos os episódios clássicos dos amores lisboetas passados em Sintra: os passeios em Seteais ao luar, devagar sobre a relva pálida, com grandes descansos calados no Penedo da Saudade [...]» (p. 20). Basílio parte para o Brasil, e quando volta, anos depois, a ver Luísa, ocorre um encontro à inglesa:

> «Houve um *shake-hands* demorado, um pouco trémulo [...] Tinha deixado o *degredo* — disse ele. — Viera respirar um pouco à velha Europa. Estivera em Constantinopla, na Terra Santa, em Roma. O último ano passara-o em Paris. [...] [Luísa] reparou na ferradura de pérolas da sua gravata de cetim preto, nas pequeninas estrelas brancas bordadas nas suas meias de seda. A Bahia não o vulgarizara. Voltava mais interessante!» (pp. 62-6).

Na ausência de Jorge, Basílio consegue seduzir Luísa. Encontram-se às escondidas num ninho de amor a que Basílio chama «O Paraíso». Será que da união adúltera entre o capitalismo inglês e a burguesia liberal portuguesa surge um Portugal paradisíaco? Não, pelo contrário: Portugal empobrece, o povo está cada vez mais oprimido. A situação de Juliana agravou-se: «Todavia, desde as idas ao 'Paraíso', o seu trabalho aumentara: todos os dias agora tinha de engomar; muitas vezes era preciso ensaboar à noite colares, rendinhas, punhos, numa bacia de latão, até às onze horas. Às seis da manhã, mais cedo, já estava com o 'ferro às voltas'» (p. 199).

O «ninho» erótico e o seu contexto documentam bem a miséria lisboeta: «Logo à entrada um cheiro mole e salobro enojou-a. A escada, de degraus gastos, subia ingrememente, apertada entre paredes onde a cal caía, e a humidade fizera nódoas [...] Luísa viu logo, ao fundo, uma cama de ferro com uma colcha amarelada, feita de remendos juntos de chitas diferentes; e os lençóis grossos, de um branco encardido e mal lavado, estavam impudicamente entreabertos...» (p. 196). Uma fotografia na parede fascinava Luísa: era uma espécie de «piloto ao domingo: sentado, de calças brancas [...] e por baixo do caixilho, como sobre a pedra de um túmulo, pendia, de um prego de cabeça amarela, uma coroa de perpétuas!» Luísa foi à janela: «defronte eram casas pobres; um sapateiro grisalho batia sola a uma porta [...] uma rapariga esguedelhada embalava tristemente no colo uma criança doente que tinha crostas grossas de chagas na sua cabecinha cor de melão» (p. 197).

O passeio de carruagem de Luísa e Basílio ao Lumiar, que, segundo ele, «é o melhor sítio», funciona como alegoria ao acentuar a disparidade de classes sociais e a distância entre a vida cor-de-rosa da alta sociedade, que fecha os olhos à miséria, e a vida precária que o povo arrasta: «Os velhos estores do *coupé* corridos eram de seda vermelha, e a luz que os atravessava envolvia-a num tom igual, cor-de-rosa e quente» (p. 146). «Iam entrando no Lumiar, e por prudência desceram os estores. Ela afastou um, e, esprei-

tando, via fora passar rapidamente [...] fachadas de casas mesquinhas; um ónibus desatrelado; mulheres sentadas ao portal, à sombra, catando os filhos» (p. 148).

A única personagem com consciência social, como atrás se disse, é Sebastião, símbolo do bom Portugal antigo e rural. O seu jardim lembra uma aldeia saudosa, um Portugal em flor: «era uma horta ajardinada, muito cheia, com canteirinhos de flores, saladas muito regadas, pés de roseiras junto dos muros, um poço e um tanque debaixo de uma parreirita, e árvores; [...] Era um sítio recolhido, de uma paz aldeã» (p. 125). «A casa condizia com o dono. Sebastião tinha um génio antiquado. Era solitário e acanhado.» Talvez na escolha do seu nome haja uma sugestão do sebastianismo; o certo é que espera, incapaz de agir: «Sebastião, que tinha a força de um ginasta, oferecia a resignação de um mártir» (p. 118). Entre ele e Juliana nasce uma simpatia tácita; chega a conversar com ela (p. 100).

> «Sebastião, interpelado, corou, declarou que não entendia nada de política; havia todavia factos que o afligiam; parecia-lhe que os operários eram mal pagos; a miséria crescia; os cigarreiros, por exemplo, tinham apenas de nove a onze vinténs por dia, e, com família, era triste... / — É uma infâmia — disse Julião, encolhendo os ombros. / — E há poucas escolas — observou timidamente Sebastião» (p. 335).

Sob o domínio burguês, esse Portugal bom e humilde continua explorado de maneira cínica: em pequenos, Jorge e Sebastião eram vizinhos, e «Sebastião era sempre o 'cavalo' nas imitações da diligência, o 'vencido' nas guerras. Era Sebastião que carregava os pesos, que oferecia o dorso para Jorge trepar; nas merendas comia todo o pão, deixava a Jorge toda a fruta» (p. 119).

Sebastião tenta fazer alguma coisa para romper a ligação entre Basílio e Luísa: «Era o diabo, dizer-lho!... Mas era um dever! Por ela, pelo marido, pelo respeito da casa! Era forçoso acautelá-la... E não se sentia acanhado. Perante as reclamações do dever, vinham-lhe as energias da decisão. [...] Mas a campainha retiniu, um frufru de vestido roçou o corredor — e a sua coragem engelhou-se como um balão furado» (p. 151). Nem encontra apoio em Julião. Este falou da tese, a coisa saía. «— Hei-de-lhes mostrar que ainda há portugueses em Portugal, Sebastião! [...] / Sebastião, então, com timidez, quase vexado de perturbar com as suas preocupações domésticas aqueles interesses científicos, disse baixo: — Pois eu vim-te falar por causa lá da nossa gente...» (p. 204).

A tragédia n'*O Primo Basílio* é ser Sebastião quem, tirando a carta de Luísa a Juliana, provoca a morte da criada. Que significa isto? Que o sebastianismo é uma peçonha que enfraquece o povo e ajuda por isso a classe superior a manter sob o seu jugo o proletariado? Antes de morrer, Juliana

apenas pôde verificar que «*Eles* tinham tudo por si, a polícia, a Boa Hora, a cadeia, a África!... E ela — nada!» (p. 397).

Só Sebastião tem dó da morta; para Julião não passa de «matéria inerte» (p. 399), e «D. Felicidade lembrou então, como cristã, que era necessário alguém, para velar a morta... / — Ora, pelo amor de Deus, D. Felicidade! — exclamou Julião, entrando logo para a carruagem [...] Mas Jorge enfureceu-se. Chamar quem, àquela hora? Que beatice! Estava morta, acabou-se! Enterrava-se...» (p. 402).

A visão política de Eça está exposta alegoricamente no sonho de Luísa:

> «Luísa achava-se nos braços de Basílio que a enlaçavam, a queimavam: toda desfalecida, sentia-se perder [...] mas, por entre os seus soluços, sentia-se envergonhada, porque Basílio repetia no palco, sem pudor, os delírios libertinos do 'Paraíso'! Como consentia ela? / O teatro, numa aclamação imensa, bradava: — Bravo! [...] o rei erguera-se espectralmente, e, triste, arremessou como um *bouquet* a sua esfera armilar; e o Conselheiro logo, num frenesi, para seguir o exemplo de Sua Majestade, desaparafusando rapidamente a calva, atirou-lha» (p. 302).

Subitamente, Jorge, vestido de luto, adiantou-se com um punhal na mão e cravou-o no seio esquerdo de Luísa.

> «— Muito bonito! — disse uma voz. — Rico trabalho! / Era Basílio que fizera entrar nobremente na plateia o seu faetonte! [...] continha com a mão negligente a inquietação soberba dos seus cavalos ingleses [...] Mas Jorge arrancara o punhal todo escarlate [...] Ela deitara-se, expirante, sob o carvalho que se parecia com Sebastião [...] a árvore desdobrou sobre ela as suas ramagens, como os panos de uma tenda: e das folhas deixava-lhe escorrer sobre os lábios gotas de vinho da Madeira! [...] E ouvia a plateia berrar: / — O autor! Fora o autor! / Ernestinho, muito frisado, pálido, apareceu; [...] saltava aqui, acolá — para não sujar no sangue da prima Luísa os seus sapatinhos de verniz...» (p. 303).

Portugal, traído pelos seus dirigentes políticos, por uma burguesia a que faltam sentimentos cristãos, sem uma classe superior hábil e consciente das suas responsabilidades sociais para com o povo, sem forças, sem meios para moldar o seu próprio destino, acaba vítima do capitalismo inglês. Por isso o desfecho d'*O Primo Basílio* nos deixa a impressão duma sordidez insanável. Não há quem seja capaz de governar Portugal — simbolizado aqui por dois cavalos pretos [17] — e pô-lo a caminho da salvação. Reinaldo e Basílio «continuaram calados, devagar. Riram-se muito, de um sujeito que passava governando atarantadamente dois cavalos pretos: — Que faetonte! Que arreios! Que estilo! Só em Lisboa!... / Ao fundo do Aterro voltaram; e o visconde Reinaldo, passando os dedos pelas suíças: / — De modo que estás

[17] *Pretos*, porque Eça pinta o Portugal do seu tempo com cores fúnebres.

sem mulher... / Basílio teve um sorriso resignado. E, depois de um silêncio, dando um forte raspão no chão com a bengala: / — Que ferro! Podia ter trazido a Alphonsine! / E foram tomar xerez à Taverna Inglesa».

As aspirações frustradas a um Portugal forte e livre, restituído à grandeza antiga, vemo-las condensadas na rebeldia de Leopoldina[18], cujas ambições se antecipam ao «saudosismo» de Teixeira de Pascoaes e ao «sebastianismo racional» de Fernando Pessoa, profeta dum supra-Portugal, ou seja, dum «assombroso ressurgimento» português. «É preciso, portanto — adverte Pascoaes —, chamar a nossa Raça desperta à sua própria realidade essencial, ao sentido da sua própria vida, para que ela saiba quem é e o que deseja. E então poderá realizar a sua obra de perfeição social, de amor e de justiça, e poderá gritar entre os Povos: 'Renasci'» [19]. É o futuro com que já sonhara Alexandre Herculano: «Pobres, fracos, humilhados, depois dos tão formosos dias de poderio e renome, que nos resta senão o passado? Lá temos os tesouros dos nossos afectos e contentamentos. Sejam as memórias da pátria, que tivemos, o anjo de Deus que nos revoque à energia social e aos santos afectos da nacionalidade» [20].

O tédio de Leopoldina («Aborreço-me! Aborreço-me!... Oh Céus!»), o seu bovarismo, a sua fome de *romanesco* («queria uma outra vida, forte, aventurosa, perigosa, que a fizesse palpitar») — não será o tédio que destila dum Cesário e, mais tarde, dum Álvaro de Campos, que, na *Ode Marítima,* se embriaga com a fuga mental para o mundo violento da aventura e da pirataria («ser mulher de um salteador — diz ela —, andar no mar, num navio pirata...»)?

---

[18] É apenas sob a acção de Leopoldina que Luísa consegue revoltar-se contra o capitalismo, representado pelo banqueiro Castro, que ela, no sonho, chicoteia, para gáudio da amiga.

[19] *In* revista *A Águia,* Porto, 2.ª série, n.º 1, Janeiro de 1912.

[20] Alexandre Herculano, *O Bobo,* Lisboa, Liv. Bertrand, 1972, p. 12.

No centenário de «O Primo Basílio»:

Luísa ou a triste condição (feminina) portuguesa

por **João Medina**

Na sua *Estética,* Hegel definia o romance deste modo particularmente agudo: «Moderna epopeia burguesa feita para exprimir o conflito da poesia do coração e a prosa das relações sociais.» Se esta definição hegeliana era já válida para um livro como *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* (1796) de Goethe, a verdade é que se tornou ainda mais adequada quando, sob a influência do positivismo e do cientismo reinantes, o romance oitocentista passa a obedecer aos cânones naturalistas-realistas. Sob o impulso da «Ideia Nova», os romancistas europeus de então — entenda-se, a partir dos meados do século — aplicam-se a transformar o romance, como diria Eça em 1893, num «romance experimental, de observação positiva, todo estabelecido sobre documentos» *(Notas Contemporâneas).* Documentos sociais, já se vê: pretende-se afinal descrever em prosa a epopeia da burguesia, a sociedade industrial moderna, o homem burguês em todas as suas actividades e dimensões, proceder ao inventário das classes sociais e narrá-las em movimento, em conflito, revelar a imbricação social dos sentimentos e das condutas humanas, abarcar a totalidade da vida duma determinada sociedade num período histórico dado. Assim tinha sido já, em parte, o escopo de Balzac nas suas «cenas da vida privada», «cenas da vida de província», «cenas da vida parisiense», «estudos filosóficos», etc., subdivi-

sões duma genérica «comédia humana» francesa. A esse intuito sociológico, complicado aliás por enfáticas pretensões morais, políticas, científicas e críticas, se submetia a galeria romanesca das obras balzaquianas que se escalonam entre 1829 e 1850. Os Rubempré, Gobseck, Rastignac, Goriot, Bette, Gaudissart, Claës, Grandet, Vautrin, etc., são afinal tipos humanos nos quais Balzac tenta sumariar toda a sociedade francesa numa dada época. Ambição que na mesma altura os sociólogos — o termo era então recente, a ciência também — se esforçam precisamente por realizar. O romancista oitocentista fará muita sociologia sem o saber, outras vezes com alguma consciência disso.

Queria pois o romance oitocentista mostrar a poesia do coração em palpos de aranha, subjugada pela prosa do quotidiano e do social, tal como já sucedera no *Meister* goethiano, obra que um verdadeiro romântico como Novalis não hesitou em classificar de «ateia», uma vez que o autor do *Heinrich von Ofterdingen* considerava a poesia o «real absoluto» e não podia perdoar ao mestre de Weimar aquele «Cândido dirigido contra a poesia»: o herói de Goethe renunciava precisamente ao teatro para se tornar cirurgião, ou seja, um especialista *útil*. Contar o sacrifício da flor azul dos corações às exigências prosaicas do social vai aliás constituir a missão específica dos romancistas do século XIX, sobretudo a partir do Realismo. Poucos romances o terão conseguido de modo tão lancinante e exacto como *Madame Bovary* (1856-57) de Flaubert, obra indirectamente presente n'*O Primo Basílio* de Eça [1]. O malogro de Emma Bovary inscrevia-se, no romance do mestre de Croisset, na fórmula hegeliana: o sentimentalismo provinciano da burguesinha casada com o cirurgião de Ry só se libertaria por completo da sordidez e das vicissitudes do quotidiano através duma mão-cheia de arsénico. À pasmaceira normanda do romance de Flaubert correspondia em Eça o marasmo duma cidade tão naturalmente «provinciana» como Lisboa. Em vez dum marido cirurgião, Luísa está casada com um plácido engenheiro de minas que trabalha no Ministério das Obras Públicas, o que duplamente o vincula ao fontismo. Ao lado deste casal, aí estão, por exemplo, o asqueroso Basílio de Brito, *playboy* lusitano enriquecido no Brasil, levemente aristocratizado pelas suas passeatas e relações europeias, ou esse antigo director-geral no Ministério do Reino, o pedante e fátuo conselheiro Acácio, medalhado com a Ordem de Sant'Iago, expoente do Constitucionalismo regenerador, espécie de Homais *à la mode de chez nous,* sempre pronto a louvar el-rei e a «era de grande prosperidade pública», do mesmo modo que o farmacêutico gaulês reverencia Luís Filipe e recebe veneras do Governo.

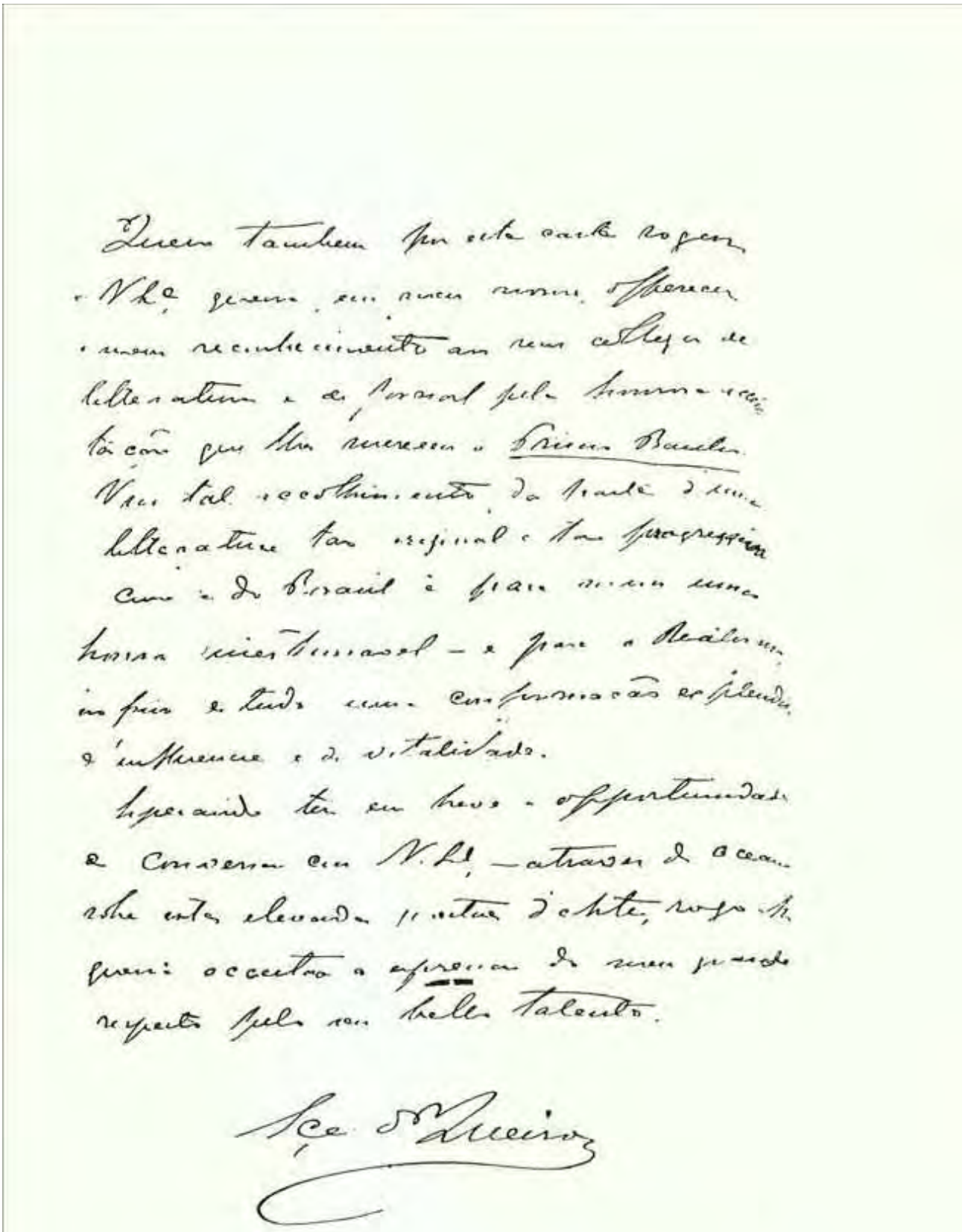
Se as aspirações «românticas» e fantasistas da pobre Emma Bovary — uma leitora de Walter Scott, tal como a nossa tonta Luísa — acabam dum modo particularmente dramático, à trajectória da burguesinha lisboeta faltam, porém, a força de ânimo, a intensidade de carácter e até a profundidade de sentimentos capazes de a erguerem às alturas verdadeiramente trágicas da heroína flaubertiana; o que não invalida um certo paralelismo nas intenções destas duas grandes produções romanescas do ciclo sociológico da arte oitocentista. O que queria Eça com este romance, di-lo o seu próprio autor ao confessar-se empenhado em cauterizar as misérias dum Lilliput burguês, tacanho: o Portugal contemporâneo da Geração de 70. Como? Antes de mais, prolongando num romance as suas ironias acutilantes d'*As Farpas* de 1871 e 1872 acerca do casamento burguês em Lisboa:

> «O homem, sem respeito, dá-se à concubinagem e ao jogo. A mulher, *desocupada* e *enfastiada*, dá-se ao sentimentalismo e ao trapo. Os filhos, se os há, são educados pelos cafés.» [2] (*Uma Campanha Alegre*, I; sublinhados nossos.) «— E a família?... — É um grupo de egoísmos — que janta de chinelas. — Mas as mulheres? — Pessoas excelentes, que têm a doçura de fingir que não têm espírito — só para não humilharem os maridos! — E são bonitas? — São bonitas — nos intervalos da cuia. [...] — E ternas? — Aprenderam a ternura de cor — mas recitam-na mal. [...] — E amorosas? — Diz o Senhor Vidal que sim.» (*Uma Campanha Alegre*, II.)

Talvez o pateta lírico Eduardo Augusto Vidal — um antigo combatente da polémica do *Bom Senso e Bom Gosto* — garantisse que as portuguesas sabiam amar, mas o que Eça procura mostrar é que a «burguesinha da Baixa» lisboeta é um ser frouxo que acaba por dar consigo num terceiro andar sórdido, para os lados de Arroios, quando julga subir ao mundo astral da poesia e da paixão. O social prosaico, o concreto quotidiano vêm truncar as asas destes pardais do sentimento, mutilam as pobres mulheres da lôbrega burguesia portuguesa de Oitocentos. Luísa não é apenas o produto duma sociedade fruste e pobre de imaginação, a mulher dum engenheiro sensaborão que lê as obras de vulgarização científica de Figuier ou os tratados de Bastiat [3]: é também a vítima dos recalques psíquicos e sociais da filha duma engomadeira amancebada, Juliana, a «Isca Seca», que sonha ter uma capelista ou uma tabacaria e que toda a sua vida foi humilhada pelas patroas. Compreende-se assim melhor a intenção anunciada por Eça a Teófilo: «pintar a Sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 — e mostrar-lhe, como num espelho, que triste país eles formam — eles e elas» (carta de 12-III-1878). Eles e elas, engenheiros e domésticas, políticos e criadas.

Eça sonhava então ser «um artista vingador» capaz de escalpelizar a mesquinha e grotesca sociedade portuguesa. Serviu-se, aqui, duma mulher fútil, educada segundo uma pedagogia errada, «arrasada de romance, lírica, sobreexcitada no temperamento pela ociosidade» (cit. carta a Teófilo). Através do daguerreótipo cruel da condição (feminina) portuguesa, pretendia afinal mostrar não só a esqualidez, a pobreza social e a tristeza moral da nossa burguesia mas, por extensão, do próprio País, uma colectividade sem ideal nem vitalidade, oscilando entre o frio calculismo dos Rodrigos da Fonseca — cujo busto em gesso figura em casa do conselheiro Acácio, ao lado da carta constitucional ricamente encadernada, duma litografia do rei e do diploma régio que o fizera comendador — e os psitacismos verborreicos do seu pessoal dirigente, de que é excelente exemplo o calvo amigo do Eng.° Jorge. Assim como não podia deixar de ser oca a sua literatura — de que era protótipo acabado o Ernestinho Ledesma, espécie de Pinheiro Chagas ou de Ernesto Biester — e sórdidas as suas recalcadas fâmulas, como a inesquecível harpia Juliana, a «Tripa-Velha» chantagista. Em suma, parafraseando a célebre máxima de Flaubert, Eça de Queirós poderia ter dito: «*O Primo Basílio* somos nós.» Nós, portugueses do século XIX.

Através deste caso singular mas afinal paradigmático da condição acanhada da burguesia portuguesa em geral, Eça opunha ao aparente idealismo, ao lirismo postiço, aos passatempos intelectuais, à «poesia» dos portugueses do seu tempo, a mediocridade da psicologia (os recalques da criada Juliana, monstro de ressentimentos e frustrações) e a mesquinhez do real social. Para tanto, sondava-o sobretudo na monotonia da vida doméstica (o tal tédio do «saguão infecto» a que aludia Ramalho, falando deste livro), na estreiteza dum quotidiano todo baço, de que são exemplos expressivos o jantar em casa do conselheiro Acácio, a conversação à mesa entre o anfitrião, o médico Julião, Zuzarte, o jornalista Saavedra, o marido de Luísa e o Sr. Alves Coutinho, empregado no Ministério do Reino, ou a visão do Passeio Público. Por detrás duma ideologia oficial pouco vistosa, Eça empenha-se em patentear-nos uma psicologia e uma sociologia confrangedoras: a «epopeia» burguesa é sórdida. Assim, por exemplo, depois de nos mostrar o salão onde Acácio ostenta os já referidos ornatos e ainda algumas obras fatais como a Enciclopédia Roret, o *Parnaso Lusitano,* um livro histórico de Thiers, etc., o romancista serve-se do azedado Julião para nos deixar bisbilhotar a alcova do ilustre conselheiro, de modo a constatarmos que um liberal tem gravuras sagradas por cima do leito (onde dorme amancebado com a Sr.ª Adelaide, que aliás o trai com um caixeiro, destino fatal e comum a todos os



Quero também por esta carta rogar-
-lhe que queira aceitar os meus agradecimentos
e meu reconhecimento pela honrosa referência
com que me honrou o Primo Basílio.
Vim tal reconhecimento da parte d'uma
literatura tão original e tão progressiva
como a do Brasil é para mim uma
honra verdadeiramente — e para a Realidade,
em fim e tudo uma confirmação esplendida
à influencia e à vitalidade.
Esperando ter em breve a oportunidade
de conversar com V. Sª — através de oceanos
que entre elevadas montanhas d'neve, rogo-lhe
queira aceitar a expressão de meu profundo
respeito pelo seu belo talento.

Eça de Queiroz

Final da carta que Eça de Queirós escreveu a Machado de Assis, datada de Newcastle-on-Tyne, 29.Junho.1870[8], a agradecer-lhe um artigo crítico sobre O Primo Basílio *n'*O Cruzeiro, *16.Abril.1878.*

políticos queirosianos) e, além de usar preservativos, esconde na gavetinha da mesa de cabeceira um volume de poesias obscenas de Bocage. Este processo de desmistificação social e psicológica é o mesmo que Eça usa para nos contar os amores dum padre em Leiria ou os devaneios duma burguesinha na capital do Reino. O método era pois aquele que todos os grandes romancistas de Oitocentos usariam, na esteira da recente descoberta da sociologia como novo campo e método de investigação. Parafraseando Hegel, tratava-se assim de mostrar como a «poesia» dos sentimentos e das ideias se comportava no mundo concreto das relações sociais, numa sociedade burguesa dividida em classes em luta. Ter utilizado uma criada como mola do conflito da sua obra foi uma subtileza suplementar num romancista tão empenhado em espelhar fielmente os comportamentos humanos, demasiado humanos, das classes sociais que conhecia — embora estivesse condenado, por via da sua condição de exilado profissional, a fazê-lo à distância, situação dramática que ele mesmo confessava e que, em larga medida, havia de o forçar a uma considerável mudança técnica, estética e até metafísica: desistindo de ser o tal «artista vingador» para se dedicar a um romance cada vez menos sociológico, portanto cada vez mais simbólico. Porventura menos rico.

NOTAS

[1] Cf. o nosso artigo «Bovarismo», in *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária*, vol. 2, pp. 31-33.

[2] O texto primitivo diz exactamente o seguinte: «O homem, sem respeito, dá-se ao amor livre. A mulher, desocupada e enfastiada, dá-se ao sentimento. Os filhos, se os há, são educados um pouco pelas criadas, um pouco pelos colégios, o resto pelos cafés.» O texto referido no corpo deste artigo é o da edição d'*As Farpas* em livro (1890). O mesmo se diga quanto ao extracto seguinte, do 2.º volume da edição em livro (1891).

[3] O único poeta que Jorge admira é Castilho, o árcade, a *bête noire* da Geração de 70. Quando estudante na Escola Politécnica, Jorge era acoimado de «proseirão» e de «burguês» pelos colegas que liam Musset e Alexandre Dumas Filho, enquanto ele preferia Bastiat, o economista, e Figuier, o autor de livros como *O Homem Primitivo* ou *As Maravilhas da Ciência*. No primeiro parágrafo do romance, Eça põe o marido de Luísa a ler precisamente um volume de Figuier. Descrevendo os costumes de Jorge, diz-nos que «não lhe faltava um botão nas camisas, era muito escarolado, admirava Luís Figuier, Bastiat e Castilho, tinha horror a dívidas, e *sentia-se feliz*» (sublinhado nosso). Este «sentia-se feliz» é capital para se compreender a crítica social e ideológica de Eça à burguesia da Regeneração, de que Jorge é aliás um exemplo típico.

A Tragédia da Rua das Flores

variações sobre alguns temas queirosianos

por **Margarida Vieira Mendes**

> Isolado no meu quarto, produzindo sem cessar, sem crítica externa, sem o critério alheio, abismado na contemplação de mim mesmo, pasmado às vezes do meu génio, sucumbindo outras sob a certeza da minha imbecilidade—arrisco-me a *faire fausse route*.
>
> *Novas Cartas Inéditas de E. de Q.* (7/XI/1876)

AS DUAS ESCRITAS QUEIROSIANAS E A VOZ

Um ano depois de terem sido aceleradamente comercializadas cinco edições de um só manuscrito de Eça, correspondendo a quatro versões todas elas divergentes e deficientes, surge uma outra edição: a «diplomática», da responsabilidade de E. Borges Nunes [1]. Como o próprio nome da edição indica, ela encontra-se no pólo oposto da *massmedianização* a que essa obra está neste momento a ser sujeita em Portugal. E ainda bem. Trata-se de uma edição semidiplomática ou interpretativa, pois tenta melhorar o autógrafo corrigindo-o, a fim de o tornar plena e satisfatoriamente legível. Destina-se portanto este livro não só a estudiosos e filólogos mas também ao grande público. Fixa-se assim com credibilidade e rigor, em menos de um ano, mais um (o último?) dos vários textos que Eça nunca viu impressos.

O mais interessante nesta edição é, no entanto, o texto queirosiano que ficou de fora do romance propriamente dito, aí colocado em rodapé e apêndices finais. Dele destaco: as múltiplas rasuras, e uma extensa variante — uma redacção primitiva dos dois ou três capítulos iniciais, contemporânea da dos restantes. Ficamos a saber que o manuscrito do romance é já uma cópia de um outro e que os seus dois primeiros capítulos são já uma terceira versão. Isto, além das muitas emendas que aqui são mostradas, vem contrariar um pouco a ideia de que o manuscrito tinha sido escrito

dum só jacto e dum só fôlego. De qualquer modo trata-se ainda da primeira escrita e não da segunda, entendendo-se por tal dois gestos ou duas actividades quase opostas em Eça: a primeira correspondendo à invenção, à copiosa criação verbal, à emergência veloz e abundante de ideias e de palavras que acorrem à imaginação, excessivas e fulgurantes — é o tempo mais eufórico e mais pulsional, e abrange também a cópia, o que está a ser manufacturado, ainda não impresso, ainda não objecto-livro. A segunda é a actividade, bem mais artificial e cada vez mais parnasiana, de dar forma plástica e perfeita ao já escrito, geralmente já às provas tipográficas — esforço lento e menos gratificante, ligado à censura e às exigências estéticas. Dele Eça se queixa frequentemente, assim como considera artificiais, sem vida e sem voz, a maioria das suas obras quando já prontas[2].

Agrada encontrar aqui uma escrita primeira, ainda um tanto híbrida, talvez mais próxima do ritmo ofegante da voz e do vertiginoso caudal desencadeado pela ideia, tal como acontece em algumas das suas cartas mais soltas de constrangimentos e de regras de construção. Sendo embora a cópia de uma redacção anterior, não se trata ainda de aperfeiçoar e burilar, mas apenas de dar resposta imediata ao ritmo acelerado das invenções e dos afectos. Acresce que esta obra surgiu como reacção um tanto violenta contra *O Primo Basílio,* considerado impessoal e «insípido»: «*Mais Dieu* [sic], *je crois que dans ce moment-ci je prends une petite revanhce* [sic], *passablement étincelante.* É o novo livro que estou a fazer — isto é, a concluir quase. Desse há-de você gostar e não há-de dormir. [...] arrepelar-se, chamar-me *crápula,* isso sim. Mas dormir! Estou-lhes a preparar uma! Esfrego daqui as mãos, com um jubilozinho perverso» [3]. A natureza mais imediatamente pessoal e a atitude mais jubilosamente agressiva presentes na feitura destes escritos da *Tragédia* aproximam-nos mais da voz e das suas respirações. Daí que se me afigure um erro desta transcrição semidiplomática a actualização e a inflexível normalização da pontuação de Eça, que lhe é tão peculiar: os demasiados pontos e vírgulas, dois pontos e travessões são na sua maioria zelosamente corrigidos para pontos finais como mandam as convenções ortográficas e gramaticais que Eça muitas vezes negligenciava. Assim se reduz e neutraliza parte dessa tal oralidade, do período cheio de modulações e de ambiguidades, entrecortado por várias vozes num ritmo livre e veloz. Também a deterioração da caligrafia que se esgueira à morosidade, as abreviaturas, o menor uso do ponto final são sinais da premência da ideia e da imaginação linguística em plena e ininterrupta eclosão.

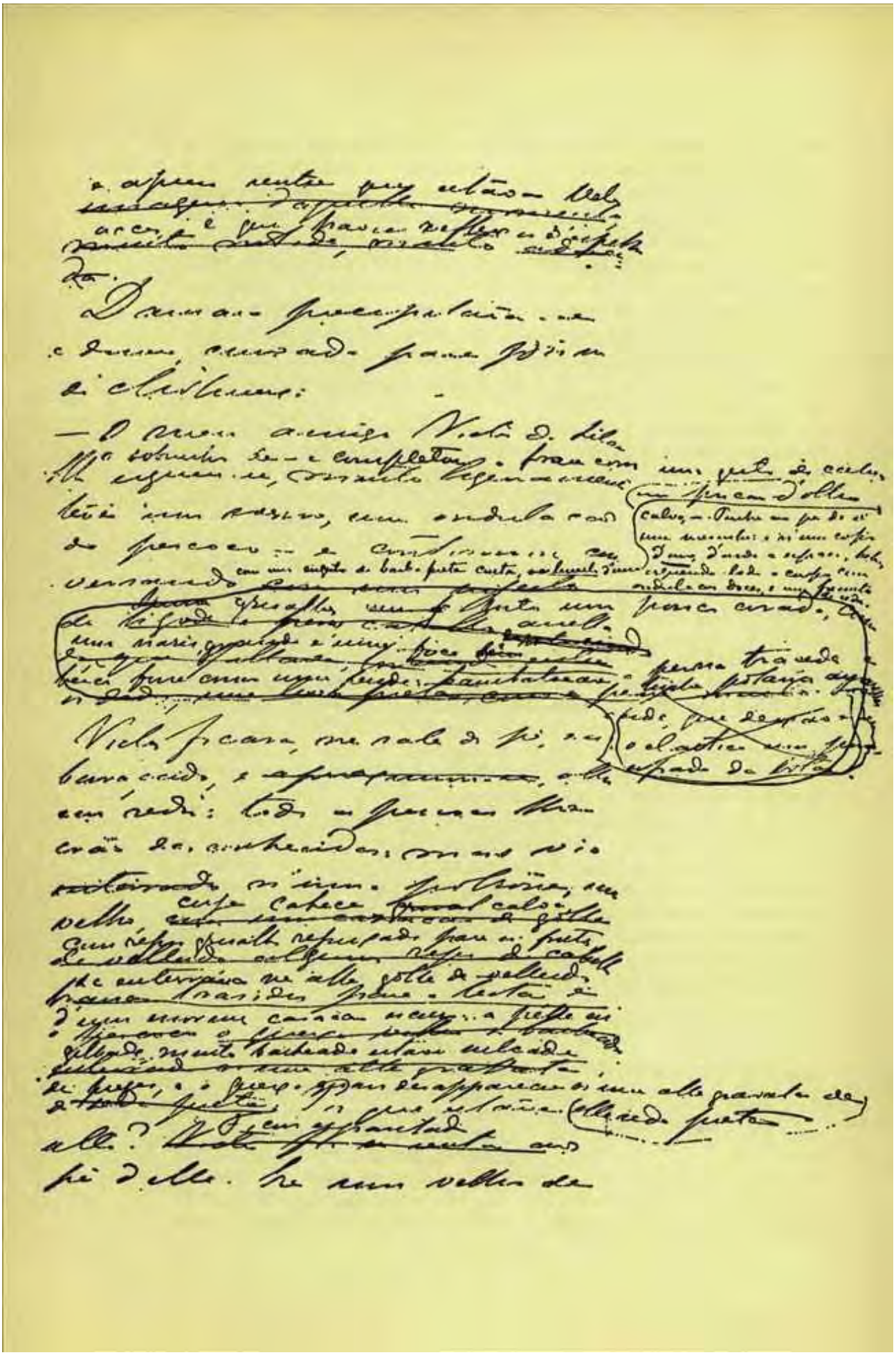
Por outro lado, a acumulação linear e desordenada de acidentes e pormenores que depois Eça selecciona e organiza, como podemos verificar pelo confronto das duas redacções dos capítulos iniciais, corresponde também a uma disposição de aproveitar *tudo* o que de verbal vem à mente e à pena. Da primeira para a segunda

redacção a operação é de corte, de simplificação das descrições e retratos, reduzindo-os de cinco ou seis traços a dois ou três mais incisivos e concretos e estruturando-os de modo a evitar a enumeração caótica e monocórdica, a soma. Ao contrário de uma escrita que julgávamos caminhar de estádios mais simples e reduzidos para contínuos acrescentamentos de pormenor, do mais sintético para o mais analítico e amplificado, parece-me poder supor um percurso diferente: os primeiros tempos da escrita são de comprazimento na profusão figurativa assim como de um certo desfalecimento numa correlativa dispersão. Posteriormente há que regular essa exuberância verbal, a actividade é já a do escritor-leitor de si próprio [4].

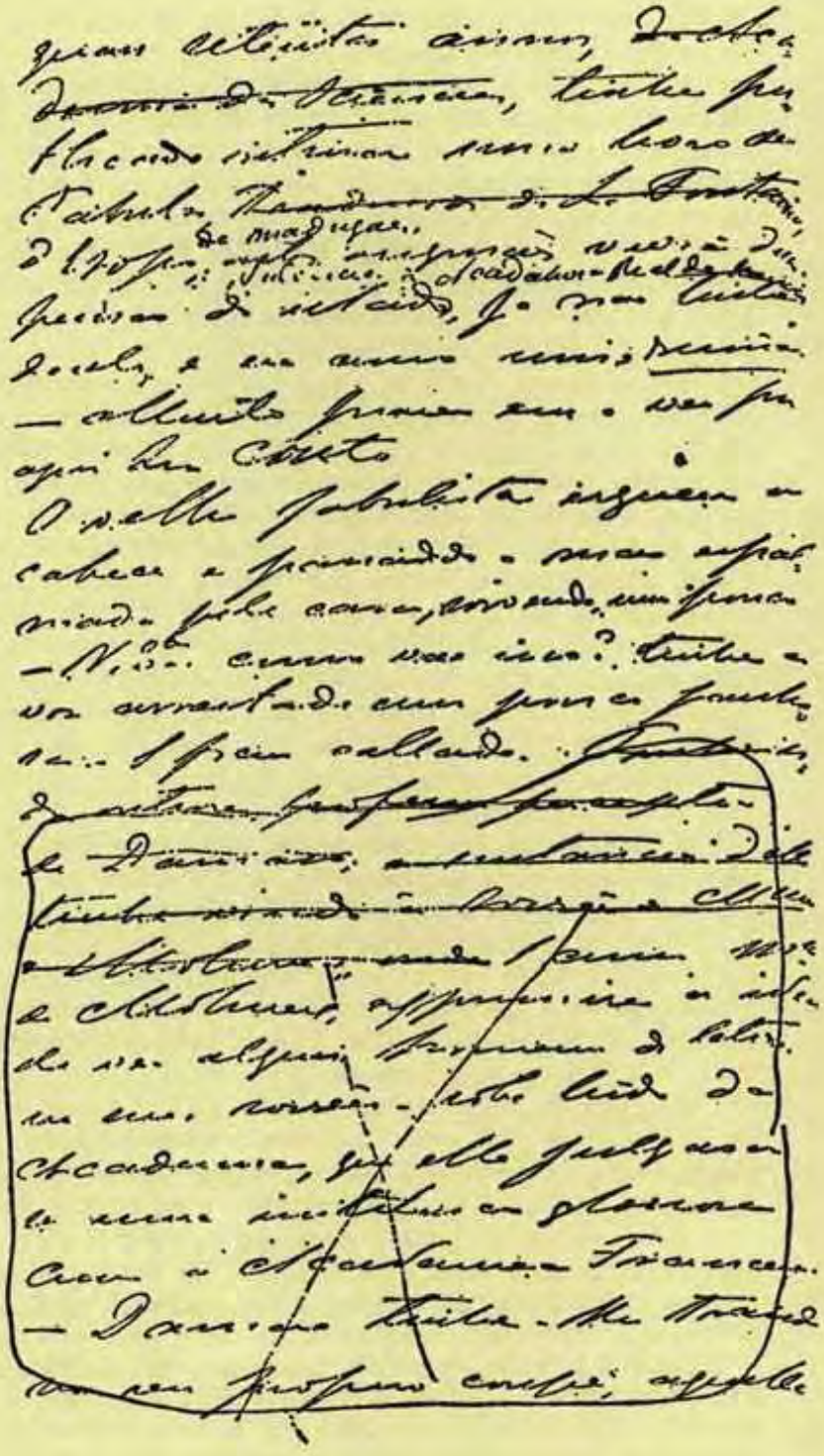
Entre as duas redacções nota-se também o trabalho de reorientação: no 1.º capítulo a descrição da fauna do Teatro da Trindade passa a ser mais sistematicamente centrada no ponto de vista do protagonista masculino, ele próprio representado por um conjunto de traços mais concretos cujo núcleo passa decididamente a ser a nota literata e romântica. Seria mais o início de *Os Amores dum Lindo Moço*, um dos vários títulos pensados por Eça para este romance. As hesitações na escrita e na estruturação narrativa (que vieram abalar ainda mais *A Capital)* correspondem a hesitações nos próprios projectos de Eça nesses anos de produção febril sob o signo de Balzac. Assim também na primeira redacção as descrições são mais vagas e colectivas, aparecendo sujeitos como «os meridionais», ou «Lisboa», que apontam para uma espécie de abertura geral às *Cenas Portuguesas*, para cuja série este livro chegou a ser pensado como 1.º volume. Em nenhuma outra obra de Eça aparece uma abertura tão teatral e operática (muito cara depois a cineastas): a ópera-cómica de Offenbach está a ser representada no palco, a tragédia lisboeta de Genoveva inicia-se no camarote, as *Cenas Portuguesas* abrem-se no papel — primeiras folhas escritas deste romance. Os cortesãos, «com os espinhaços vergados», são os actores, são os espectadores e são as personagens dos livros de Eça. *A Tragédia* é portanto um escrito imprescindível para o conhecimento dos caminhos que foi tomando a criação romanesca queirosiana, ao mesmo tempo que vale por si nas suas inesgotáveis invenções.

A «ATROZ» GENOVEVA E O ROMANCE PESSOAL DAS ORIGENS

Entre muitos outros nomes inventados por Eça para intitular o seu livro surge *Genoveva* e também *O Caso Atroz de Genoveva*. O responsável por esta versão «diplomática» gostaria de o ter intitulado *Genoveva*, só não o fazendo para não perturbar o nome que, não sendo genuíno, foi o divulgado pela Lello, em 1925, quando da primeira edição abortada, e depois



67



consagrado em 1980. E de facto Genoveva é o centro estrutural e a força organizadora, desde que aparece à janela dum camarote do Teatro até que desaparece pela janela da sua casa, ou seja, do começo ao final do romance; ela inicia cronologicamente e tematicamente a história contada, atirando um balde de água suja ao primeiro que por ela se apaixonou (o tio Timóteo), também pela janela; no domínio da «fábula» ou da intriga é sempre ela o factor determinante, a causadora de tudo o que vai acontecendo, assim como no domínio simbólico ela é figura nuclear e irradiante, compósita e contraditória: Eva e Lilith, mãe, amante, prostituta, irresistível objecto de desejo, do pecado da luxúria e do luxo, perigoso e culpado agente da castração, corpo-suporte de fetiches vários e, finalmente, a vítima sacrificial.

Ela é obsessivamente posta em cena, em múltiplas *toilettes* minuciosamente descritas, em múltiplas atitudes e sentimentos, em múltiplos lugares e cenários. Só esta criação queirosiana bastaria para justificar plenamente a publicação do manuscrito, pois nada de semelhante encontramos nas outras obras e já nos tínhamos conformado com as deficiências de Eça nas figurações femininas. Esta extraordinária personagem é documento doravante indispensável para o conhecimento ou descida aos ocultados «limbos do percurso erótico» da nossa (portuguesa) imaginação literária, como Eduardo Lourenço diz e propõe que se faça para os séculos XIX e XX[5]. Dela são pálidas e desbotadas herdeiras a Maria e a Maria Eduarda d'*Os Maias*, a primeira subalternizada e a segunda quase sem vida, não mais do que um lugar exigido pela trama romanesca.

A insistência feminina neste escrito de Eça é primeira e única na sua obra e parece-me corresponder ao impulso para escrever algo de mais pessoal e vivido do que *O Primo*, de inventar uma ficção que transpusesse o quadro fantasmático, quer da sua própria identidade e das suas origens familiares, quer da sua história pessoal, passada e presente: a mãe que abandonou o filho (o *kitch* da rechonchuda descrição do bebé pontapeado por Genoveva, doa ela a empedernidos esteticistas, é bem emblemático) e a educação sentimental desse filho (Vítor passa de Aninhas a Genoveva e de Genoveva a Joana), num trajecto onde ecoam veladas e discretíssimas alusões a etapas da sua vida amorosa em Inglaterra (1875-1878), elipticamente confiadas a Ramalho.

«Seria longo explicar — como eu — que sou tudo menos insípido — pude fazer uma obra insípida [*O Primo Basílio*]: — mas essa explicação era, ela mesma, outro romance, *et bien autrement poignant et singulier. Mais Dieu, je crois que dans ce moment-ci je prends une petite revanhce, passablement étincelante.* É o novo livro que estou a fazer», ou seja *A Tragédia*[6]. Ele é portanto a primeira aproximação que Eça faz a essa longa explicação, um substituto desse «outro romance *poignant et singulier*», biografia que Eça sempre silenciou e que no entanto deixou dispersa, resi-

dual e disfarçada em obras romanescas, sobretudo a partir da *Tragédia* [7]. Qualquer romancista é também o fingidor da «dor que deveras sente». Eça sentiu a necessidade de pessoalizar a sua escrita, de pôr em cena bocados reais de si próprio, exactamente para os irrealizar, para os transformar e corporizar noutros seres, fictícios, que carregam, exteriores, o que lhe era íntimo. Assim se liberta, por despersonalização, reconstruindo uma identidade ameaçada. Essa rejeição dos aspectos menos queridos da sua experiência dramatiza-se em três conjuntos de realidades romanescamente reinventadas: a doméstica e sentimental, a social e a cultural e literária.

No primeiro caso é na extraordinária personagem de GenovEva, nova Eva oitocentista, que se reúnem os temas tão caros a Eça do pecado, da culpa e da expiação, verdadeira encenação romanesca de uma vingança sobre a imagem e sobre o nome materno, Eça, que o escritor herdou contra a vontade de sua mãe: «— Ega é porco» diz o pai da criança que a mãe deixou, quando lhe muda o apelido para Curvelo (mais parecido aliás com o nome paterno do autor — Queirós). A esta figuração de raiz mais individual vêm associar-se certas componentes mais propriamente míticas e literárias: o tema trágico do incesto edipiano e ainda a personagem da prostituta de luxo, os esplendores e misérias da cortesã afrancesada, que condensa em si — corpo do delito — dois complexos não resolvidos do séc. XIX: o dinheiro perdularizado, o luxo improdutivo, irracional, e o sexo feminino que arrasta consigo essa mesma inaceitável delapidação. A vampe é vampiro, prende o homem, suga-lhe o dinheiro, a sua força de trabalho, a sua vontade, a sua virilidade enfim. Trata-se também de um cliché do realismo literário, que insiste na segunda metade do século (Cesário Verde, por exemplo). A tudo isto se junta, tal como n'*Os Maias*, a crítica e desmontagem moral de uma paixão caracterizadamente «romântica»: a do herói masculino em todos os seus sintomas.

Deste modo Eça conseguiu conciliar a atitude estética pretensa e voluntariamente realista com a expressão mais imediata de um nó afectivo experimentado e sincero, tentando evitar o artificial que censurou a algumas das suas obras e das suas personagens. Genoveva é ficção e Genoveva é verdade, do passado e do presente do escritor que a estava a compor.

Outro motivo de «jubilozinho» na concepção desta obra, para além da vingança sádica sobre essa Genoveva matricial, complexo de ódio-atracção, é a criação compensatória do filho, o belo Vítor, vitoriosamente amado e desejado por todas as mulheres, e de graça, fazendo pagar a um outro, um imbecil, a despesa (lembremo-nos das queixas de Eça a Ramalho acerca das enormes dívidas contraídas em 1877 e também acerca de uma tal «desavergonhada»). Dâmaso seria uma espécie de bode expiatório enviado para este romance e no qual Eça colocou tudo o que ele próprio abominaria ser.

Esta *Tragédia* é sem dúvida o romance do obstinado desejo erótico permanentemente atiçado e devorador, onde o motivo central e magnético é o corpo diverso de três ardentes mulheres, sobressaindo o corpo da mãe que o escritor se compraz em construir, escrevendo-o muitas vezes, para finalmente o destruir, inventando uma imolação em que é ele a única vítima sacrificada. Restaura-se a ordem, a reconciliação com o interdito é já possível mas só depois de ele ter sido dito. Assim o escritor se vai desenraizando e separando das suas origens familiares e primitivas, libertando-se da opressão delas ao mesmo tempo que com elas se concilia: a máquina romanesca delas se apodera, alterando, alterizando e verdadeiramente recr(e)iando.

ABJECÇÃO E ALTERIDADE

Quem escreve romances pode também rejeitar e liquidar outros laços que não os familiares e parentais quando reduzidos ao *outro* da ficção: os sociais. Aqui topamos com um certo naturalismo, onde todo o *outro* é tratado como anormal, de um modo mais pulsional em Eça, de um modo mais «científico», por exemplo, num Abel Botelho. João Penha dizia do jovem Eça que era um visionário cheio de horror ao prosaico. Ora tal como Flaubert ele escolheu para trabalhar verbalmente, neste período da sua vida, esse mesmo horror, transformando a prosa do mundo em avassaladora sordidez, num gesto de aversão vocabular assaz impressionista: dominam as obsessões pessoais sobre um qualquer pseudo-objectivismo experimental. Para as exprimir tinha já então encontrado uma «maneira» literária, como ele próprio disse, e nela se adestrara. Assim se passa na *Tragédia*.

Confrontando as duas redacções dos capítulos iniciais que esta edição semidiplomática transcreve, assim como as diversas rasuras, notamos que Eça tenta refrear o descritivismo um tanto vago e anónimo de conjuntos humanos lisboetas, e tenta reduzir a sobrecarga dos figurantes e dos traços torpes com que os pinta, concentrando mais essa actividade descritiva nas personagens principais. O resto do romance padece no entanto dessa dispersão, amontoando um sem-número de figurantes, às vezes com uma única aparição, impossível de reter na memória. A cada personagem que surge o autor atribui gestos grosseiros, «formas atoucinhadas» e uma variada gama de secreções físicas: gorduras, jactos de vomitado, espinhas carnais, doenças intestinais e venéreas, tosses e tiques de verborreia retórica, lírica ou jornalística. Tudo isto se conjuga com vícios e pecados mortais, destacando-se a gula, a luxúria e a cobiça. *A Tragédia* situa-se neste aspecto na esteira do *Primo Basílio*, cujos excessos Machado de Assis justamente censurou, trajectória que culminará na deprimente *Capital*, onde a abjecção é total e asfixiante. Este feroz trabalho de aviltamento

tem como alvo a *mesma* burguesia a que Eça pertencia e que assim se torna uma espécie de *outra* classe que o escritor consegue imaginariamente desalojar separando-se dela. Daí a segregação de uma fauna bronca e detestável — «feios, porcos e maus» — saída porventura do próprio inconsciente. Todo o outro (o outro sexo, a classe outra) é reduzido à vileza, não há qualquer diálogo. São afinal bocados enjeitados do próprio sujeito, sobre os quais ele exerce a tal «bengalada» redentora, a que chamou «Arte de combate». Talvez por isso mesmo escrevesse numa grande tensão e velocidade, com o entusiasmo das explosões irreverentes e uma impiedade plenamente corrosiva, procurando-se aquele «jubilozinho perverso». Por isso também passava a detestar e a sentir repulsa pelo já escrito, quando lia e tinha que aperfeiçoar lenta e pacientemente («trabalho devagar») esses ambientes ignóbeis. Da *Capital* e suas personagens: «tenho-lhes tanto ódio que se eles tivessem algum sangue nas veias, bebia-lho!» [8].

O amor é o tema que Eça mais se aplica a contaminar e a desfigurar: a prostituta, o chulo, a promiscuidade incestuosa, o casamento interesseiro — são tudo ingredientes que compõem, amesquinhando-a, a grande paixão de Vítor e Genoveva. Assim também a invasão do mais vulgar lirismo romântico, quer nas péssimas composições poéticas do jovem Vítor, quer na sequência em que os dois amantes tragicamente ameaçados flutuam num barquito a remos sobre as águas nocturnas do Tejo e Genoveva recita o já então banalizado poema de Lamartine, «O Lago». Esta alusão é procedimento realista e pretende reduzir o alcance simbólico e a dimensão trágica ou emocional da cena. Aliás o trágico da intriga edipiana é constantemente abalado pela baixeza das situações e das personagens nela envolvidas, o que contraria as regras aristotélicas. Aqui, ao contrário d'*Os Maias* onde o autor aristocratizou um pouco os protagonistas, o leitor fica colocado numa desagradável situação de mal-estar entre a adesão a uma emoção de tipo catártico e o distanciamento proporcionado pelos aspectos repulsivos da actorialização.

Mas se *A Tragédia* integra ainda o «lodaçal» ela é também o primeiro passo dado para a transformação deste tipo de escrita-purga. Suceder-lhe-ão obras de génio diferente e fantasioso, e algumas personagens destacar-se-ão, joviais e sobranceiras, cada uma já como um *alter ego* mais ideal (ricos, inteligentes, aristocratas), cujo ponto de vista irónico passa a ser dominante, quase exclusivo, e se ajusta bem ao do próprio autor: Carlos, Ega, Jacinto, Zé Fernandes. Por outro lado, esta é também a primeira novela onde o protagonista é um escritor (e jovem advogado tal como Eça), seguindo-se-lhe logo *A Capital*. Assim se cumpre a necessidade de pessoalizar a escrita romanesca e descer ao inferno do que não se quer ser: os escritores formados pelo romantismo mais dessorado, aprendizes de estereótipos, frustrados e anónimos. Só depois virá a heteronímia, o *alter auctor* mais ideal — Gonçalo

Ramires, Fradique e mesmo o Eça escritor angélico das vidas de santos.

Na *Tragédia* aparecem os primeiros esboços dessa superior bonomia, que virá facultar o advento de um humor mais elegante e mais intelectual e de uma ironia mais fina. Trata-se da meteórica invenção do D. João da Maia, única personagem distinta, desenvolta. O facto de Eça o fazer logo figurar no capítulo inicial, quando lhe dá a segunda redacção, aponta para o que seria talvez o maior relevo a dar a essa personagem na tão-só começada reformulação do romance: mas seriam então já *Os Maias* na forja. Na *Capital* a única personagem que não é indigna — o superior Damião — nunca chega a ser posta em cena, ficando por criar alguma salutar deriva à tentacular abjecção. Parece assim que Eça terá preferido a escrita d'*Os Maias* à da *Capital* e à da *Tragédia* exactamente devido à concepção de personagens mais nobres e mais gratificantes, espécie de ideais do eu que posteriormente assumirão a própria escrita. Eles são tão pessoais como Vítor ou Artur, mas substituem-nos eliminando-os e, com eles, eliminando também a impossibilidade de conciliação entre o ponto de vista superiormente irónico, distanciado e anti-romântico, que era já então o do autor, e o ponto de vista desses dois protagonistas, incapazes de assumir essa subjectividade do autor. Daí também o relativo falhanço narrativo do *Conde de Abranhos*, pois Eça não consegue manter homogénea ao longo da novela a voz narrativa do bronco Zagalo e todo o fingimento irónico inicial. De qualquer modo, nesta como noutras novelas fantasistas — *Mandarim, Relíquia* —, o verosímil é de um outro tipo, mais permissivo do que o do romance realista.

Outra preocupação queirosiana transportada para as suas ficções é a questão nacional, e pode já aqui ser entrevista, o que não acontecia nas obras anteriores. Ela brotará mais intensa no projecto da *Batalha do Caia* (1878) e no epílogo do último *Padre Amaro* (1879), tornando-se uma constante a partir do tricentenário de Camões e das duas obras determinantes de Oliveira Martins entretanto publicadas. Aparece sob a espécie de alegoria, processo a que Eça não era totalmente alheio: a fatal atracção física exercida pelos luxos e enfeites da mulher francesa, cosmopolita e civilizada, sobre toda a fauna lisboeta, feitiços que esconderiam não só uma natureza corrompida, envilecida e envelhecida mas também uma acção castradora, são comparáveis à rebaixante dominação, não já física mas cultural, do gosto e das formas artísticas francesas — românticas e mundanas — sobre a imaginação portuguesa. Aliás Genoveva é o nome da Santa padroeira de Paris e o seu apelido Héronville — que substitui o de Molineux — tem ressonâncias monárquicas e imperiais. São indícios dessa temática as frequentes alusões à cultura francesa ao longo da *Tragédia*. Sempre o mesmo pecado: Portugal cliente literário e estético da sedutora e feminina França [9].

IMITAÇÃO DA LITERATURA

É assim que o escritor de romances, para além das origens familiares e do solo social, experimenta desfazer-se também do húmus cultural de que se alimentam a sua inteligência e a sua imaginação verbal, pondo-o a nu e desfibrando-o. É o que faz Eça de Queirós nesta *Genoveva*, que inaugura o tratamento romanesco total do tema da literatura e da cultura, assimilado ao tema do romantismo e à sua crítica. Mais do que a representação de uma realidade doméstica e social, esta obra é, como virão a ser outros romances do autor, a figuração de representações e de imaginários, o desfile de formas de discursividade: simboliza-se o já simbólico, ficcionaliza-se o que já é ficção, encenam-se e são citadas as várias linguagens de então. Daí as técnicas polifónicas da paródia, do indirecto livre e todas as outras formas de integração equívoca e complexa das falas e dos pensamentos alheios. Esta ambígua mistura da voz narrativa com outras vozes, que será ainda mais produtiva em romances mais tardios, está na raiz do génio irónico do autor e da sua despersonalização pela invenção romanesca, e cria grandes dificuldades à redução ortográfica dos discursos directos e semidirectos a «normas modernas e coerentes», conforme confessa Borges Nunes, responsável pela transcrição «diplomática» do manuscrito. Aliás todas as versões já publicadas apresentam divergências entre si relativamente ao emprego de aspas, travessões e parágrafos para assinalar e balizar os discursos.

Toda a visão e sua verbalização têm uma existência de imagem para outro, são sempre mediadas por consciências alheias ao sujeito que escreve, consciências por vezes colectivas e anónimas e que, como tal, passam a ser também objectos de representação dentro do romance. Eça descreve Genoveva tal como ela é *vista* e desejada pelas fantasias e discursos masculinos do seu tempo (maneira que Eça encontrou para lhes escapar, não os assumindo como seus): o *chic* dos adereços, a nudez entrevista, o *boudoir* e a alcova-altar — todos os sinais duma «civilização superior». Daí que a manutenção nesta versão «diplomática» dos francesismos vocabulares da época («chic») tivesse sido mais pertinente do que a sua neutralização («chique»). A distanciação realista chega a envolver o próprio texto que Eça está a fazer: ele não aparece como criação *ex nihilo* do autor, mas como um efeito de outros textos que o medeiam — *A Dama das Camélias*, por exemplo. Também no epílogo é significativa a «transcrição» de um mau poema, intitulado «A Genoveva» tal como o título do livro. Além de *charge* ao esclerosado lirismo coevo, o poema é expressamente denunciado como imitação de um autor francês, um tal Richepin. E mesmo a escrita do desfecho trágico, exagerada e de mau gosto, não será imitação declarada de uma certa literatura de então? Por vezes quase parece que todo o texto dos romances realistas de Eça poderia estar entre aspas — situação-limite, inexistente mas emblemática.

Mais interessante e totalmente original nesta obra-rascunho são as descrições dos múltiplos quadros projectados pelo pintor Camilo Serrão. Elas são menos a caricatura dum pintor ou da pintura da época do que a da própria problemática da criação literária em Eça e nomeadamente a deste mesmo romance, numa outra significativa e distanciadora *mise en abyme*. A atitude do pintor moderno que vai sempre imaginando e inventando quadros diferentes sobre a *cocotte* Genoveva mima a própria intenção do autor ao escrever este livro que busca também a maneira de retratar esse tipo de mulher. Por outro lado, as teorias e ideias de obras que pululam na cabeça do pintor e que ele descreve com enorme entusiasmo correspondem à experiência de Eça, então em plena febre produtiva de obras que não viram a luz do dia — *Genoveva, A Capital, A Batalha do Caia, O Conde de Abranhos*. Em muitas das ideias desses quadros encontramos genes de grande parte da produção queirosiana. As *Cenas* que planeava escrever são parodiadas nos «quadros para uma revolução» em cinquenta telas sobre os vários aspectos do que foi o constitucionalismo português. O pintor diz mesmo que vai começar essa galeria com uma cortesã, tal como pretendeu Eça fazer com a sua *Genoveva*. Mesmo pormenores como o horror que Camilo Serrão diz ter ao gesto de pintar «um banal, um burguês», assim como a tentação que sente pelo «pitoresco», acontecem neste romance onde o burguês é odioso, justificando bem algumas compensações que o escritor se concede, tais como o comprazimento em vários modos de evasão descritiva: Londres, Paris, os ambientes requintados e convencionalmente parnasianos de algumas pinturas imaginadas pelo pintor, escritas por Eça. Até a descrição de uma projectada pintura medievalesca faz lembrar o que viriam a ser as representações dos primitivos antepassados de Gonçalo Mendes Ramires[10].

Por outro lado, a questão do dinheiro, tão importante nesta fase da produção queirosiana e que encontramos não só a estimular a génese das obras mas também a projectar-se como tema no interior das histórias contadas, surge aqui na *Tragédia* associada pela primeira vez à criação estética, não ainda à literatura mas à pintura. Um pouco como Camilo Serrão, Eça queria submeter à disciplina realista, séria, positiva, à Teófilo, as *Cenas da Vida Portuguesa* em 12 volumes, que pretendia vender ao seu editor a tanto por volume. Para o conquistar anuncia essas obras projectadas, que então não eram mais do que títulos e ideias, valorizando nelas o «picante», o «fazer sensação», o «escândalo», na perspectiva do sucesso comercial. *A Tragédia,* por exemplo, qualificada como «*verdadeira bomba literária e moral*», e Eça chegou a intitular essa série-fantasma de *Crónicas do Vício — estudos naturais e sociais,* título ainda mais sensacionalista para doze obras que não tinham existência real.

É justamente a Ideia, a ideia de cada livro, aquilo que Eça tenta vender e negociar nesta época inglesa da sua vida, em que

frequentemente se queixa a Ramalho de despesas superiores ao seu orçamento e compara o seu destino ao de Balzac. Basta lembrar a *chantage* da *Batalha do Caia,* que podemos ler em duas interessantíssimas cartas a Ramalho. Eis a sua *pensée intime:* «é que a ideia publicada ou inédita é um capital; esse capital tenho direito a ele: que me venha do Chardron (ou do público, melhor) pela publicação, ou que me venha do governo, pela proibição — é-me indiferente [...] o que eu não quero é que a ideia fique improdutiva. [...] Além do escândalo quero o dinheiro». E, tal como Camilo Serrão, são os deliciosos «episódios literários» concebidos para esse romance que Eça diz saborear antecipadamente, só em imaginação[11].

Também no interior das ficções queirosianas o dinheiro é actante fundamental. Lembremo-nos do sonho de Luísa no *Primo,* de todo *O Mandarim,* da *Relíquia* e ainda da *Capital.* Só a partir d'*Os Maias* se secundariza. Na *Tragédia* ele sustenta quase toda a trama dramática — a vida e o amor de Genoveva. Tal como as ideias e criações literárias de Eça, não será também por dinheiro que se vende o lindo corpo de Genoveva? O amor do corpo materno (cuja fruição hoje em dia se diz encontrar equivalente no próprio acto de escrever) fica obrigatoriamente escravo do dinheiro que o conspurca. Este romance funcionaria assim como uma espécie de ficcionalização alegórica da relação de Eça com a sua actividade de escritor.

Tal maneira de pôr em cena e de projectar no espelho alguns dos fundamentos da prosa narrativa de Eça de Queirós, com a revelação um tanto caricatural da sua natureza literária — e *literária* tem aqui o sentido de convencional, artificial, feito por alheia mediação — coloca esta obra num registo surpreendentemente ambíguo: entre as formas de elocução mais distanciadas e mediatas e a expressão mais pulsional e imediata, tão manifestamente edipiana que poupa algum trabalho aos psicanalistas que sobre ela se debrucem. Mas não é também o Édipo um ser literário agarrado a uma ficção, a um mito primitivo? Tudo se passa assim no interior da linguagem, da cultura, do sentido pré-construído, já feito, fora do qual nada existe nem é, e dentro do qual tudo o que existe é tão ficcional e tão ilusório como os enredos dos romances: intrigas que nos intrigam. É por isso que esta obra, tão falha do queirosiano humor, consegue ser mesmo assim um caso de suprema e dissolvente ironia.

NOTAS

[1] Além dessas 5 edições teria havido uma 6.ª, a de 1925, com uma outra versão do manuscrito feita pelo filho do escritor, que não chegou ao mercado. A família de Eça silenciou sempre essa obra, apesar de reclamada por Gaspar Simões e por Lopes de Oliveira. Hoje ela é de novo silenciada, desta vez pela gente de letras, pela maioria dos críticos portugueses. Tratar-se-á do mesmo tipo de silêncio, de um idêntico recalque, ético e estético? Ou será apenas a recusa, por fastio e desgosto, de uma obra comercialmente manipulada e divulgada num clima editorial um tanto indigno?

[2] Do *Primo Basílio*: «uma obra falsa, ridícula, afectada, disforme, piegas e *papoilosa*—isto é: tendo a propriedade da papoila:—*sonolificente*». Da *Capital*, cuja reescrita acabará por rejeitar completamente: «é frio, é triste, é artificial; é um mosaico laborioso: pode-se gabar a correcção mas lamenta-se a ausência de vida». *(Novas Cartas Inéditas de E. de Q.*, Rio, ed. Alba, 1940, pp. 6 e 49). E, mais estilizadamente, no prefácio aos *Azulejos* do Conde de Arnoso (1886), referindo-se à generalidade das suas obras: «Não sei como é, dou-lhes a minha vida toda e elas nascem mortas; e quando as vejo diante de mim, pasmo que depois de tão duro esforço saia aquela coisa fria, inerte, sem voz, sem palpitação, amortalhada numa capa de cor.»

[3] Carta de 3/XI/1877, in *Novas Cartas Inéditas*, ed. cit., p. 6.

[4] «Eu acho no *Primo Basílio* uma superabundância de detalhes, que obstroem e abafam um pouco a acção: o meu processo precisa simplificar-se, condensar-se — e estudo isso. O essencial é dar a 'nota justa': um traço justo e sóbrio cria mais que a acumulação de tons e de valores — como se diz em pintura.» (Carta de 12/III/1878 a Teófilo Braga, in *Correspondência*, Porto, Lello, p. 53).

[5] *Pessoa Revisitado*, Porto, Inova, 1973, p. 121.

[6] *Novas Cartas Inéditas*, ed. cit., p. 6.

[7] A este propósito leia-se a carta de 10/XI/1878 a Ramalho Ortigão, pp. 24-28: «Essa fera [Chardron] escreveu-me há tempos, dizendo 'd'un ton paternel' que ia encomendar a minha biografia a um 'literato da capital'. Fiquei gelado. Vê você d'aí Gervásio Lobato fazendo variações sobre o meu nascimento? [...] Dados para a minha biografia — não lhos sei dar. Eu não tenho história, sou como a república do Vale d'Andorra.»

[8] *Novas Cartas Inéditas*, ed. cit., p. 49.

[9] Metaforicamente, Eça trata muitas vezes a sua escrita como coisa feminina, que carece de vestuário elegante, sobretudo quando pede a Ramalho que reveja as provas tipográficas de artigos para lhes fazer a «*toilette* ortográfica».

[10] Em cartas desta época nas quais Eça se refere de um modo crítico e problemático à sua escrita são frequentes as comparações com a pintura e com alguns pintores, assim como o uso do léxico das artes plásticas.

[11] *Novas Cartas Inéditas*, ed. cit., pp. 24-50.

Os Maias imitação ou recriação de Flaubert?

por **Roger Bismut**

OS estudos queirosianos, ultimamente levados a cabo num âmbito comparatista (tenho especialmente em vista os trabalhos de Coimbra Martins, Pierre Hourcade, Jean Girodon e Dominique Sire), acabam de enriquecer-se com o belo ensaio de Carlos Reis «Leituras de Flaubert em Eça», publicado no n.º 58 de *Colóquio/Letras,* e cujas preocupações vêm ao encontro das minhas. Não é preciso relembrar a influência profunda e perdurável de Gustave Flaubert no romancista português, influência que este confessa em textos muito conhecidos. Ninguém, no entanto, que eu saiba, ainda reparara em que, entre todos os romances que ele nos deixou, *Os Maias* são a obra que mais ostenta aquela influência.

Ponhamos de parte o título *en trompe-l'oeil,* que poderia evocar o vasto fresco naturalista dos *Rougon-Macquart*: a obra de Eça não pretende evidenciar qualquer determinismo genealógico entre membros de ramos diversos do mesmo tronco familiar; os Maias reduzem-se, aliás, a uma única linha: o bisavô que fugazmente aparece nas primeiras páginas do romance, o avô, Afonso da Maia, Pedro, filho de Afonso e pai do protagonista, cuja vida e morte não abrangem mais de cinquenta páginas, Carlos Eduardo por fim. É verdade que Maria Eduarda e a filha Rosa também são Maias; mas essa circunstância, que introduz as molas do Destino trágico no decurso da acção, não levou o autor a qualquer análise hereditarista que pudesse aproximar a obra da de Zola. É verdade também que frases há, no princípio do romance, sobre os muros da casa de Benfica, que tinham «visto tantos desgostos domésticos», ou a respeito duma «lenda, segundo a qual eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete»; tais frases prenunciam o papel da fatalidade, que não se deve confundir com o determinismo: o propósito de Eça não tem portanto qualquer parentesco com as pretensões científicas — ou pseudocientíficas — de Zola.

Em contrapartida, *Os Maias* podem definir-se como uma *Educação Sentimental,* ou melhor (já que o mesmo foi dito sobre a obra-prima de Flaubert), como uma *Anti-Educação Sentimental.* As duas obras versam essencialmente a vida sentimental de um e outro herói, Frédéric Moreau na *Éducation,* e Carlos da Maia em *Os Maias.* Entram três mulheres na vida de Frédéric: a sempre amada, a «Dilecta», Marie Arnoux, esposa de Jacques Arnoux, negociante em quadros; Rosanette, crismada de «Maréchale», que pertence ao mundo marginal da prostituição doirada, mas se torna amante de Frédéric, dando-lhe um filho que morre em tenra idade; e a condessa Dambreuse, mulher dum financeiro e político: também ela se torna amante de Frédéric, que chega a pensar em desposá-la após a morte do marido. Na obra queirosiana, são nítidas as analogias entre a primeira e Maria Eduarda, a terceira e a condessa Gouvarinho; a esta deu Eça até traços físicos provenientes directamente da *Éducation Sentimentale:* ambas são louras, Madame Dambreuse tem a carnação láctea de inglesa e penteado *à l'anglaise,* a Gouvarinho é mesmo inglesa de nascimento. Mais complexo é o caso da segunda, Rosanette: é certo que na época dos estudos em Coimbra, Carlos traz de Lisboa uma soberba rapariga espanhola, chamada Encarnación, que afinal não passa de uma prostituta, engana o amante e acaba por ser «recambiada a Lisboa e à Rua de S. Roque, seu elemento natural». Mas a Encarnación desaparece tão depressa como apareceu, sendo portanto nulo o seu papel dramatúrgico. A personagem de Rosanette, essa sim, *estala,* por assim dizer, em dois papéis do romance queirosiano: ela é ao mesmo tempo a Maria Monforte, esposa-relâmpago de Pedro da Maia, e mãe de Carlos, amante de Tancredo, e, depois, de Monsieur de l'Estorade, acabando na miséria de *cocotte* decaída (até o episódio do filho morto na infância foi aproveitado por Eça: Maria Monforte teve uma filha do *príncipe* napolitano, «...muito galantinha também. Oh! muito galantinha também! mas morrera em Londres, essa...»), e a própria Maria Eduarda, que a mãe força a prostituir-se em circunstâncias idênticas às que Rosanette descreve a Frédéric durante o passeio de Fontainebleau; aquela acaba por levar uma vida irregular, amancebando-se com o Castro Gomes, e descobrindo, quando pensa ter atingido a felicidade com Carlos, que é irmã do próprio Carlos. Assim, Rosanette desdobra-se em mãe e em filha, ao passo que Maria Eduarda é simultaneamente Marie Arnoux e Rosanette. Ressalta, portanto, desde o princípio, que, se é verdade Eça imitar Flaubert, a sua imitação se apresenta menos como simples recorte de sequências romanescas de Flaubert que como verdadeira redistribuição dos papéis entre as personagens do seu romance.

Na *Éducation Sentimentale* esboça-se outro tema amoroso, o dos amores adolescentes: Louise Roques, rapariga de doze anos, vive em Nogent-sur-Seine, numa casa contígua à de Frédéric; este percebe que Louise se apai-

xonou por ele, e volta para ela quando azares da sorte ou mágoas sentimentais o levam novamente a Nogent. Tal tema não falta em *Os Maias;* Eça tratou-o, porém, de forma caricatural; com efeito, aos dez anos, Carlos patenteia certa ternura *musculada* por Teresinha, irmã do Eusebiozinho, e rapariga loura e vivaça; mas os *namorados* afastam-se um do outro, e, quando Carlos regressa a Santa Olávia para as férias, já Teresinha se tornou «uma rapariguinha feia, amarela como uma cidra». Estamos longe daquela paixão infantil, que sobrevive a todas as separações e só se apaga quando, depois duma última fuga, Frédéric volta a Nogent no intuito de casar com Louise e depara com o cortejo nupcial dela e de Deslauriers, outrora o melhor amigo de Frédéric. Mais uma vez Eça aproveita sugestões do modelo, mas altera-o fundamentalmente.

Outra coisa, a este respeito, nos ocorre dizer: se existem realmente analogias entre as três mulheres — quatro, mais precisamente — da *Éducation* e as de *Os Maias,* por um lado Carlos faz outras experiências amorosas — já falámos da Encarnación, mas houve também uma Madame Rueghel e a mulher dum empregado do Governo Civil de Coimbra —, explicando-se talvez essa diferença pela não coincidência epocal: Frédéric pertence ainda à fase romântica, enquanto Carlos, trinta anos mais novo, ostenta o cinismo do seu tempo, cinismo, aliás, ainda mais visível em João da Ega; por outro lado, as diferenças de situações e de ambições explicam as diferenças de comportamento: Frédéric não só apetece o cumprimento dos seus sonhos de amor, como também ambiciona a riqueza e o poder; os seus malogros produzem-se nesses três campos: sentimentalmente fica só, o seu património desfaz-se, não chega a ser eleito deputado, e o triunfo do golpe de estado de Louis-Napoléon Bonaparte, a 2 de Dezembro de 1851, destrói-lhe todas as esperanças de conseguir lugar relevante na política. O projecto de casar com Madame Dambreuse escondia ambições menos idealistas: julgava-a rica, mas veio a saber que o marido deixara quase toda a fortuna a uma *sobrinha,* que era de facto filha dele. Apesar dos nobres motivos que Frédéric dera a si próprio para justificar o rompimento com ela (Madame Dambreuse quisera comprar num leilão uma caixinha de prata que pertencera a Madame Arnoux, sacrilégio que Frédéric, sempre apaixonado e sempre fiel, não teria podido suportar), a verdadeira razão do rompimento era o súbito empobrecimento de Madame Dambreuse. Tais cálculos nunca assomariam ao espírito de Carlos da Maia, rico por nascimento e livre de qualquer espécie de ambição política: talvez isto explique a ausência de motivos interesseiros em Carlos nas suas relações com a Gouvarinho, bem como o cinismo com que se afasta da condessa, logo que ela deixou de lhe agradar.

Assim, das três molas que impelem o herói da *Éducation*, só uma, a do amor, ficou na obra de Eça. É verdade que Carlos nutre, tal como Frédéric, projectos literários ou artísticos; é verdade que em jantares, em

GUSTAVE FLAUBERT

EÇA DE QUEIRÓS

reuniões, festas ou encontros nos bastidores dos teatros, assistimos, em *Os Maias,* a discussões políticas por vezes apaixonadas (apesar de nunca Carlos tomar parte nelas, nem sequer dar a sua opinião sobre os assuntos assim levantados); mas tudo isso fica num plano superficial: quem sabe se Eça não usou tais condimentos por fidelidade ao modelo? Quem sabe se não se deleitou em alongar conversas e discursos (do Gouvarinho, do Alencar, do Ega, mas, é de notar, nunca de Carlos, que, deste ponto de vista, bem parece ser o porta-voz do romancista) para satirizar o gosto do Portugal de então pela ênfase estéril e oca? Neste caso, residiria aqui a originalidade do romancista português. Outro aspecto resulta da simplificação dos temas flaubertianos: na *Éducation,* o propósito de Flaubert é mostrar que todos os malogros de Frédéric Moreau, dos seus amigos, e, de modo geral, de todos os contemporâneos do herói — e de Flaubert —, isto é, dos que tinham vinte anos em 1841, foram consequência duma incapacidade congénita de querer e ousar; no seu romance, Gustave Flaubert segue passo a passo, com a fria impassibilidade dum clínico, os sucessivos fracassos de toda aquela juventude, e em todos os domínios. Em *Os Maias,* nem Car-

los, nem Ega, nem os amigos — ou inimigos — que os rodeiam concebem projectos de grande alcance; Eça não se mostra portanto interessado em averiguar as origens do lento emurchecer que os deixa já velhos quando não chegaram ainda aos quarenta anos. A mola é outra: uma fatalidade quase jansenista pesa sobre todos os protagonistas: Carlos encerra em si a dupla herança dum pai que se matou por desgostos de amor, e duma mãe, filha de negreiro, votada pelos indomáveis e indómitos apetites aos azares da vagabundagem e da miséria. À fatalidade, por assim dizer, interna junta-se a fatalidade externa: foi esta que afastou o irmão da irmã, esta que trouxe novamente a Portugal Maria Eduarda, e a pôs no caminho do irmão, maquinando o inevitável desenlace do incesto. Poder-se-á censurar na obra de Eça este aspecto um tanto melodramático do enredo romanesco: mas a verdade é que Portugal é o país do *fado*, palavra sinónima de *destino*. Ao conceber uma intriga tão marcadamente fatalista, Eça mostra-se intrinsecamente português, aportuguesando portanto os dados do romance francês. E aí reside afinal a sua verdadeira originalidade. A um segundo nível, Eça não esquece que, sendo português, é também *afrancesado*. Tal circunstância favorece um certo recuo na análise das personagens e das situações: daí resulta o que se pode chamar a ironia queirosiana, elemento que impede o romance e o romancista de caírem no melodrama.

Outra particularidade de *Os Maias*, a afastar ainda mais Eça de Flaubert, é o facto de o romance queirosiano não ser, como a *Éducation Sentimentale*, o romance duma geração, mas sim de duas ou até três gerações, que aliás não se misturam: em redor do velho Afonso, temos os amigos e íntimos dele, que se reúnem para o *whist* ou à hora do chá; dois capítulos ocupam-se de Pedro da Maia, que morre, e Maria Monforte, que desaparece e nunca mais volta a Portugal; o poeta Tomás de Alencar, amigo íntimo do pobre Pedro da Maia, também pertence ao passado: a cena do Hotel Central, em que se opõe a João da Ega numa violenta controvérsia literária, evidencia o que hoje chamamos o conflito das gerações. Já falei bastante da terceira geração, a de Carlos, de Ega, de Craft, de Cruges, de Dâmaso, do Eusebiozinho, do Conde e da Condessa Gouvarinho, dos Cohens, todos mais ou menos coevos do herói. Ora, apesar das diferenças de gostos e de conceitos, as três gerações ficam todas sujeitas à mesma força do Destino: o velho Afonso teve o seu quinhão de desgraças, e morre tragicamente, na mais completa solidão interior; sobre a morte de Pedro da Maia tudo se disse já; um amigo, o amigo dele, o poeta Tomás de Alencar, prematuramente envelhecido e gasto, esforça-se por dissimular perante si próprio o escárnio que provocam as suas teorias poéticas, já ultrapassadas, e o esquecimento em que caiu a sua poesia. Quanto à geração de Carlos, todas as cenas com que fecha o romance patenteiam os escombros que se foram acumulando na vida de todos: a partida de Maria Eduarda e da filha Rosa,

ambas de negro vestidas, e a despedida de João da Ega «à portinhola daquele vagão que para sempre a levava...», o funeral do avô, a última visita ao Ramalhete petrificado e mudo... Desta diversidade, que afinal desemboca numa superior unidade, vejo um símbolo na pessoa de Vilaça: morreu o pai, que tinha a idade de Afonso; sucedeu-lhe o filho, mais ou menos da idade de Pedro: as gerações passam, Vilaça e o destino ficam.

Para encerrar a comparação dos temas, direi o que mais me surpreendeu na temática de *Os Maias*. Todos se lembram da cena em que Castro Gomes revela a Carlos que Maria Eduarda não é Mme Castro Gomes, mas sim nem mais nem menos que a Mc Gren. Nada existe na *Éducation Sentimentale* que se pareça com tal cena. Nada... mas toda a gente sabe, depois de Gérard-Gailly o haver descoberto, que o modelo de Madame Arnoux, Élisa Schlésinger, com quem Flaubert se encontrou em Trouville aos quinze anos, e por quem se apaixonou, era tida na época como casada com Maurice Schlésinger, dono duma casa de edições musicais. Ora *Madame Schlésinger*, quando Flaubert a conheceu, estava ainda casada com um oficial francês, chamado Judée, que fugira para a Argélia, perseguido pela justiça francesa por fraude: Élisa não pôde divorciar-se, já que o divórcio fora abolido em França em 1815. Mas regressou a casa dos pais; por ocasião de umas férias, foi vista por Maurice Schlésinger, que se apaixonou por ela; ainda mais lhe agradou quando soube a sua situação: Élisa foi alvo dum verdadeiro negócio entre o editor de música e os senhores Foucault, pais da jovem senhora; foi vendida a Schlésinger com duas cláusulas no contrato: Schlésinger pagaria as dívidas de Judée, e, professando a religião judaica, adoptaria a religião católica, aceitando que os filhos que viessem a nascer nela fossem educados. Em contrapartida, Schlésinger exigia que Judée desaparecesse para sempre da vida da esposa. Assim viveram Maurice e Élisa durante alguns anos; quando nasceu uma filha ao «casal», foi declarada filha de Maurice Schlésinger, e *de mère non dénommée*. Só mais tarde, quando já Judée morrera em acção militar no sul da Argélia, tendo enviuvado Élisa, a situação do par se regularizou, e ao segundo filho do casal, um rapaz, foi dado um estado civil normal. Quando Flaubert encontrou o «casal» em Trouville, Élisa vivia com Maurice em concubinato. Disto nunca Flaubert teve conhecimento. Só, repito-o, no fim do primeiro quartel do século XX, quando todos os actores do drama tinham desaparecido, é que Gérard-Gailly fez aquela descoberta. Portanto, Eça, que nunca aliás se encontrou com Flaubert, ignorava tudo daquela situação. Certo é no entanto que Flaubert, que nada sabia, teve algum pressentimento do mistério que rondava a vida da amada: esse mistério adivinha-se em muitas passagens da *Éducation*. Não é de espantar que tal mistério, por virtude não sabemos de que dom divinatório, tivesse fornecido a Eça, em *Os Maias*, um dos mais comovedores episódios do romance? Estamos aqui num domí-

nio onde o fenómeno da imitação consciente não basta para explicar o aproveitamento de dados biográficos: só a intuição, e de nível superior, torna racionalmente explicável tal sequência dramática.

***

Sendo a *Éducation Sentimentale* de Flaubert a fonte directa de *Os Maias,* é natural que venham daquele romance a maior parte dos ecos flaubertianos. Duas cenas inteiras do romance de Eça são imitação sistemática dos episódios mais conhecidos da *Éducation*: trata-se do jantar no Hotel Central, inspirado do jantar na *Maison d'Or* oferecido por Cisy a Frédéric, e das corridas de cavalos, que reproduzem até nos mais pequenos pormenores as corridas do Champ-de-Mars, no princípio da segunda parte da obra de Flaubert. Num ensaio como este, que não se deve perder em considerações de pormenor, o estudo paralelo das cenas é dispensável: basta dizer que as duas cenas de jantar têm a mesma estrutura, incidentes muito parecidos — como a discussão literária, que acaba em balbúrdia aqui e acolá. O que domina na cena das corridas em *Os Maias,* além da absoluta simetria no decurso narrativo, é o tom nitidamente satírico, que pertence a Eça, e só a ele. Mas a imitação queirosiana é ecléctica. Outra cena, muito célebre também, a do rompimento entre Carlos e a condessa Gouvarinho, vem de *Madame Bovary*, mas, mais uma vez, tratada diferentemente: a tipóia, que se lança a toda velocidade nas ruas de Rouen, por mandado de Léon, abriga o *idílio veicular* que acaba de se travar entre o mancebo e Emma; em *Os Maias*, na mesma tipóia, que galopa no Aterro aos gritos de Carlos — «Anda sempre! anda sempre!» —, não é um idílio que começa, são amores que findam, e brutalmente.

Valeria a pena indicar brevemente algumas aproximações textuais entre *Os Maias* e um e outro romance de Flaubert. Limito-me voluntariamente, entre centenas delas, a indicar algumas das mais flagrantes em cada romance:

> «Venait ensuite la société des duchesses; on y était pâle; on se levait à quatre heures; les femmes, pauvres anges...» *(Madame Bovary)*;
>
> «...e as duquesas, pobres anjos...» (*Maias,* ed. Livros do Brasil, p. 33);
>
> «...et sans cesse les yeux d'Emma revenaient d'eux-mêmes sur ce vieil homme à lèvres pendantes, comme sur quelque chose d'extraordinaire et d'auguste. Il avait vécu à la cour et couché dans le lit des reines!» *(Madame Bovary)*;
>
> «Esse velho *dandy*, a quem as damas de outras eras chamavam o 'Lindo Diogo', gentil toureiro que dormira num leito real, acabava justamente de ter um dos seus acessos de tosse, cavernosa, áspera, dolorosa, que o sacudiam como uma ruína...» (*Maias,* p. 113);
>
> «Charles... recevait au visage le jet tiède des saignées.» *(Madame Bovary)*;

«As senhoras sobretudo lamentavam que um rapaz que ia crescendo tão formoso... viesse a estragar a vida receitando emplastros, e sujando as mãos no jorro das sangrias.» (*Maias,* p. 88);

«Elle retira Berthe de nourrice. Félicité l'amenait quand il venait des visites, et Mme Bovary la déshabillait afin de faire voir ses membres. Elle déclarait adorer les enfants: c'était sa consolation, sa joie, sa folie...» *(Madame Bovary);*

«...adorava-a com frenesi; passava dias de joelhos ao pé do berço, em êxtase, correndo as suas mãos... pelas carninhas tenras, pondo-lhe beijos de devota nos pezinhos, nas rosquinhas das coxas...» (*Maias,* p. 34).
(Este trecho tem de ser aproximado também das exclamações delirantes de Rosanette, na *Éducation,* diante de seu bebé recém-nascido).

Um episódio importantíssimo de *Madame Bovary* tem lugar no Ópera de Rouen, onde se canta *Lucia de Lammermoor.* É de notar que também em *Os Maias* (p. 136) Carlos vai a S. Carlos, onde «se dava a 'Lucia'...»
Outros paralelismos ainda, tirados estes da *Éducation Sentimentale:*

«Ce fut comme une apparition... En même temps qu'elle passait, elle leva la tête; il fléchit involontairement les épaules.»;

«Foi como uma inesperada aparição — e vergou profundamente os ombros.» (*Maias,* p. 348);

«A l'un des bouts, une Nymphe de pierre trempait son orteil dans un bassin en forme de coquille.»;

«...onde destacava, na brancura imaculada do mármore, uma figura de rapariga friorenta, arrepiando-se, rindo, ao meter o pezinho na água.» (*Maias,* p. 8);

«...et à la place du chef d'orchestre, parut un beau jeune homme, trop gras et d'une blancheur de cire. Il avait de longs cheveux noirs disposés à la manière du Christ.»;

«...os seus longos cabelos castanhos, cabelos de mulher, ondeados, e com reflexos de oiro, apartados à nazarena, davam-lhe realmente, como dizia a arlesiana, uma fisionomia de belo Cristo.» (*Maias,* pp. 41-42).

O retrato físico de Tancredo, o *príncipe* napolitano, assemelha-se ao do actor Delmar, da *Éducation*; mas pode comparar-se também ao do tenor Lagardy, protagonista de *Lucia de Lammermoor,* em *Madame Bovary:*

«Il avait une de ces pâleurs splendides qui donnent quelque chose de la majesté des marbres aux races ardentes du Midi... et il roulait des regards langoureusement en découvrant ses dents blanches...»;

«Era um homem esplêndido, feito como um Apolo, de uma palidez de mármore rico... Muitos corações de mulher palpitavam quando ele... derramava lentamente pela sala o langor sombrio de seu olhar de veludo.» (*Maias,* pp. 41-42);

«Les résidences royales ont en elles une mélancolie particulière, qui tient sans doute à leurs dimensions trop considérables pour le petit nombre de leurs hôtes, au silence qu'on est surpris d'y trouver après tant de fanfares, à leur luxe immobile prouvant par sa vieillesse la fugacité des dynasties, l'éternelle misère de tout; — et cette exhalaison des siècles, engourdissante et funèbre comme un parfum de momie, se fait sentir même aux têtes naïves.»;

«Cruges... voltava do palácio com um ar murcho, fatigado daquele vasto casarão histórico...; e trazia de lá uma pouca dessa melancolia que erra, como uma atmosfera própria, nas residências reais.» (*Maias*, p. 246);

«Quand l'enthousiasme de Rosanette pour les gardes mobiles se fut calmé...»;

«A admiração absurda de Maria pelos novos uniformes da Garde Mobile fazia Pedro nervoso.» (*Maias*, p. 33).

⁂

A facilidade com que Eça de Queirós integrava na sua arte as receitas de Gustave Flaubert encontra uma confirmação indirecta, mas retumbante, num pormenor da discussão literária do Hotel Central. Trata-se do poema de Simão Craveiro, «A Morte de Satanás», cujas estrofes Ega cita com entusiasmo, provocando a ira de Alencar. O Craveiro dá da Morte a imagem de um grande esqueleto simbólico que «passa» em pleno sol no Boulevard, vestido como uma *cocotte* arrastando sedas rumorosas:

E entre duas costelas, no decote,
Tinha um bouquet *de rosas!*

Ora estas estrofes não passam de transcrição poética duma gravura do gravador belga Félicien Rops (ilustrador de Barbey d'Aurévilly e dos «Poèmes Interdits» das *Fleurs du Mal* de Baudelaire), integrada em «Le Vice Suprême», na série *Décadence latine* de Sâr Péladan; a gravura está datada de 1886, isto é, um ano antes de Eça ter dado ao prelo o seu romance, e mostra um tal Monsieur Loyal (apresentador de circo) de casaco, e *claque* na mão, com a cabeça cortada debaixo do braço, apontando ao público, enquanto corvos volteiam em redor dele, um caixão erguido e aberto, donde sai... a Morte, vestida de *cocotte*, com sedas rumorosas, agitando um leque com a mão esquerda, e com uma rosa por cima do esterno. Por sinal o Alencar, que detesta Craveiro, denuncia nessa estrofe uma imagem roubada a Baudelaire. Assim claramente se evidencia quanto Eça de Queirós estava a par das novidades literárias ou gráficas de seu tempo e como as aproveitou para compor a sua obra-prima.

Os Lusíadas e *Os Maias* um binómio português?

por **Alberto de Lacerda**

A Maria da Graça Amado da Cunha

PERCORRE o poema épico de Camões uma curva muito larga e muito complexa desde a primeira estância do primeiro canto em que se propõe celebrar os «assinalados» lusíadas até chegar às palavras terríveis e amargas daquela estância do canto final em que se confessa com a lira destemperada e a voz enrouquecida por ter estado a cantar uma gente surda, rude, metida numa tristeza vil.

A curva percorrida por *Os Maias* de Eça de Queirós é menos larga mas não menos complexa. Reportando-nos aos dados imediatos do livro, diríamos que vai dos fins do séc. XVII aos fins do séc. XIX. Mas a *durée* do livro vai beber as suas origens a um tempo histórico muito mais recuado aonde encontra a outra face: o tempo mítico. Atentai nesta descrição de Afonso da Maia, ao começo da obra:

> Afonso era um pouco baixo, maciço, de ombros quadrados e fortes: e com a sua face larga de nariz aquilino, a pele corada, quase vermelha, o cabelo branco todo cortado à escovinha, e a barba de neve aguda e longa — lembrava, como dizia Carlos, um varão esforçado das idades heróicas, um D. Duarte de Meneses ou um Afonso de Albuquerque. E isto fazia sorrir o velho, recordar ao neto, gracejando, quanto as aparências iludem! [1]

Estamos perante uma daquelas figuras poderosas, fulminantes, sereníssimas, históricas e intemporais, retratadas por Nuno Gonçalves nos painéis de S. Vicente.

No parágrafo seguinte, e algures nesse mesmo primeiro capítulo do romance, Eça, sem qualquer ironia — pelo contrário, com ternura inusitada —, refere-se a Afonso da Maia como o «antepassado», naturalmente, como quem diz «o avô» ou «o tio».

É bem estranho o termo «antepassado» quando nos lembramos que Afonso vive e se mantém elemento crucial até quase ao fim do volumoso

romance. Eu diria que há uma figura crucial n'*Os Maias*: e essa figura são duas — Afonso da Maia e Carlos da Maia. A personagem heróica — o avô, e a sua sombra irónica, degradada, decadente — o neto. E contudo, a certos relances, e a determinadas perspectivas, Carlos poderia vir a ser, na arquitectura temporal do romance, a crítica do que Afonso, na sua juventude, prometeu — e não cumpriu. Menos heróico do que o próprio Eça nos leva a crer. Repito a citação: «lembrava, como dizia Carlos, um varão esforçado das idades heróicas, um D. Duarte de Meneses ou um Afonso de Albuquerque. E isto fazia sorrir o velho, recordar ao neto, gracejando, quanto as aparências iludem!» O pai de Afonso tinha-o expulso de casa devido à sua simpatia pelos ideais da Revolução Francesa. E Eça elucida com uma frieza sarcástica que nos deixa gelados:

> E todavia, o furor revolucionário do pobre moço consistia em ler Rousseau, Volney, Helvécio e a *Enciclopédia*; em atirar foguetes de lágrimas à Constituição; e ir, de chapéu à liberal e alta gravata azul, recitando pelas lojas maçónicas odes abomináveis ao Supremo Arquitecto do Universo [2].

Eu disse que esta frieza sarcástica nos deixa gelados, mas só a uma segunda ou terceira leitura: julgávamos Afonso — é essa a opinião predominante — uma ramalhal figura quase perfeita. E descobrimos que a sua juventude prefigura o fracasso do neto: o mesmo diletantismo e ineficácia.

Alexander Coleman, no seu notável *Eça de Queiroz and European Realism*, chama também a atenção para o aspecto negativo de Afonso da Maia:

> Afonso is a paradigm because he *seems* to be a patriarch, he *seems* to be the genealogical apex from which all succeeding generations decline. But this is not true, and Eça takes pains to point out how hollow a figure Afonso really is. He is more echo than substance, more a reflection of the past than the incarnation of lost or displaced values [3].

Não creio que Eça se «empenhe fortemente» («takes great pains») em frisar o que há de «oco» em Afonso. Nem o patriarca nos surge como oco, nem é esse, jamais, o enfoque do autor. As contradições do personagem são-nos apresentadas, mas cedo o leitor as esquece, e Eça *pretende* esse esquecimento quase total, dado o desvelo singular, o nimbo de ternura quase mística com que a figura é tratada. Em mais de um lance do livro, o *ponto de vista* de Afonso é o *ponto de vista* do autor (exemplo: a superioridade da educação inglesa). Toda a leitura de romance é palimpsesto mental. Eça revela e quer esconder: ao mesmo tempo. Poeticamente ele joga com os resíduos que a leitura deixa na memória e com a obliteração — pelo menos momentânea — desses resíduos. Por algum motivo a crítica nunca atentou devidamente nos aspectos menos admiráveis de Afonso. Mas não nos iludamos: Eça quere-o, e quere-lhe, como figura *exemplar*,

com um cheiro de bondade não muito longe de um personagem de um Júlio Dinis mais complexo e sofisticado.

Desde o início do livro, mesmo na criação de uma das figuras mais positivas e exaltantes, Eça de Queirós chama a atenção, com dedos de veludo, para o que nesse personagem há de fundamentalmente negativo. Afonso e Carlos — avô e neto — são duas imagens do mesmo rosto — até certo ponto reversíveis. O que dá a Afonso da Maia uma dimensão mais profunda, mais nobre — é a unidade de personalidade, a inteireza de carácter, o ter-se encontrado ainda novo. Afonso da Maia sabe quem é; o mesmo não é verdade de Carlos da Maia.

Passado o fogacho revolucionário da primeira juventude, Afonso, *sem remorso*, volta a ser o que foram os Maias desde muitas gerações: fidalgos ricos para quem ser um *gentleman* é uma *realização* cabal. Não há remorso, porque não houve traição, aos seus olhos dele, pois nem sequer passa pela cabeça de tal gente considerar um crime não contribuir para a transformação de uma sociedade injusta. Afonso é, aliás, um anacronismo: pertence inteiramente ao *ancien régime*; nada tem a ver com as várias fases do séc. XIX. Isso permite ao autor dar uma luz muito mais contrastada, muito mais pungente, e até uma ironia misteriosa, às relações entre o avô e o neto. Permite ao autor manipular a arma que está na base do seu impulso criador: a crítica. Digo aqui crítica não confinada ao que a geração de Eça de Queirós entendia pela palavra, mas crítica no sentido valéryano de outro lado do espelho, de análise implacável contígua à criação, crítica no sentido em que Baudelaire dizia que todo o grande poeta continha em si um crítico. E Eça de Queirós, um pouco *malgré lui*, é um poeta. *Os Maias* é um grande romance sobretudo pela carga de poesia secreta que dele se solta como um perfume.

Carlos não se conhece, não sabe exactamente quem é; desorientação é a palavra que melhor lhe cabe. Há ansiedade nessa desorientação. Filho de uma idade que desde o Romantismo, e sobretudo desde Baudelaire, vive obcecada com a introspecção, Carlos mira-se, e, tanto quanto pode ver nele próprio, vislumbra um vazio fundamental a que o livro chama por vezes, e pela boca de vários personagens — diletantismo.

Não é bem diletantismo — é um vazio, é uma ausência. Essa ausência, essa morte em vida, é pessoal — e colectiva. É a ausência sonambúlica de um país decadente obcecado com as glórias do séc. XVI. Se a ausência fosse absoluta — isto é, sem o orgulho impertinente do passado —, talvez possibilitasse reconstruir a partir do zero. Mas não, o fantasma que é Carlos — sem vontade, sem vocação, inteligente mas destituído de profundeza e gravidade — é um fantasma opulento: árbitro de elegâncias, rico, viajado, belo, sedutor. Impossível partir do zero quando o que noutro país seria um ornamento banal dos círculos mundanos em Lisboa toma foros de um semideus.

OS MAIAS / GUACHE DE BERNARDO MARQUES (1940)
(Obséquio do Círculo Eça de Queirós)

A irradiação de Carlos na alta roda de Lisboa é a irradiação de um fenómeno, de um génio que se manifestará de um momento para o outro. Esse momento nunca chega a surgir. Não deixa de haver em Carlos alguma coisa do Conselheiro Acácio e do Pacheco das Cartas de Fradique. Dirão: mas porque não haveria de ser o jovem um ente feliz, satisfeito com o que tem? Não, nunca, por pertencer à época que aspira a uma transformação profunda da sociedade, porque ele próprio, porta-voz que é até certo ponto do autor, aspira, com mais ou menos sinceridade, a essa transformação. Tem-se criticado a falta de incisão romanesca, de vida própria, na criação de Carlos da Maia. Em tempos também assim pensei. Mas inclino-me a crer que dentro da estrutura complexa e rigorosa da

O Ramalhete é uma das grandes criações poéticas da literatura portuguesa. O Ramalhete é Portugal — país muito antigo, oprimido por um pessimismo profundo, por um derrotismo doentio. Não foi sempre assim; essa «apagada e vil tristeza», como lhe chamou Camões, data, se bem interpreto uma passagem de Gil Vicente no *Triunfo do Inverno*, sobretudo do reinado de D. João III. O nó da identidade portuguesa deslocou-se, depois da tão rica, mas não difusa, experiência medieval — para o prodígio esgotante das Descobertas. O cansaço e a decadência sobrevieram tão rapidamente que quase obscurecem o apogeu. Assentou arraiais o mito — que é a própria realidade brutal — de um país pequeno esmagado por uma empresa gigantesca (as descobertas e um vastíssimo império) superior às suas forças.

Os Lusíadas — tratado da educação de um príncipe? Porque não? Numa tapeçaria dramática (ao mesmo tempo pictural e sonora), o cortesão-poeta desdobra perante o adolescente histérico que era D. Sebastião a história exemplar de Portugal, um modelo não muito diverso das vidas edificantes de Plutarco. O poema assumiria — e assume — proporções didácticas e moralistas. A ironia é que o virtual, virtualíssimo, pedagogo do príncipe — Camões, um dos maiores poetas do mundo — possivelmente nunca pôs os pés na corte nem enxergou as feições jesuíticas e fanáticas, com uma certa beleza perversa, do jovem rei demente. Embora não seja o herói, a sombra de D. Sebastião atravessa quase todo o poema. Paira por sobre a narrativa um pouco como Afonso da Maia no romance queirosiano, três séculos mais tarde.

A presença do jovem rei n'*Os Lusíadas* é das mais complexas; ao nível imediato há o aspecto menos nobre da dedicatória do poeta à caça de umas coroas, aspecto aliás banalíssimo na época; mesmo assim consegue evitar a quase abjecção de Shakespeare nas dedicatórias ao Conde de Southampton.

Há o aspecto mais importante de uma figura de carne e osso que é, em vida, o símbolo, a responsabilidade, embora não tenha provado ainda ser a garantia, do momento mais alto de um povo, momento que apesar de relativamente recente começa a ser engolido pela expressão fatídica «passado glorioso». Há o terceiro aspecto, miasmático e mais difícil de definir, que dá a D. Sebastião não sei que halo sinistro desde aquela estância sexta do primeiro canto:

E vós, ó bem nascida segurança
Da Lusitana antiga liberdade,
E não menos certíssima esperança
De aumento da pequena Cristandade,
Vós, ó novo temor da Maura lança,
Maravilha fatal da nossa idade,
Dada ao mundo por Deus, que todo o mande,
Pera do mundo a Deus dar parte grande; [8]

vasta máquina dos *Maias* — «máquina» foi termo utilizado pelo próprio Eça a propósito do livro — o elemento de vazio, de ausência, no herói do romance é um elemento profundamente perturbador que só o enriquece. É um vazio baço, incómodo. É o vazio de um país esgotado, inerte, narcisista; é o vazio terrível de quem tem consciência que está vazio. É um vazio que obriga o leitor português a interrogar-se gravemente.

Carlos é infeliz — a infelicidade do Tédio, do vazio do Tédio, personagem gigante do livro — porque é um ser dividido, filho de uma época em que a análise ou conduz à lucidez e à acção, ou à desorientação estéril, à angústia ou, mais langorosamente, ao *spleen*. Carlos é um *blasé*, um exilado em relação à época, um príncipe mimado e ocioso que estaria perfeitamente à vontade — ausente qualquer farpa interna de sentimento de culpa — no séc. XVIII ou na Renascença. Vejo-o facilmente na pele de William Beckford, amoral, dissoluto e excêntrico, multimilionário, que a Inglaterra expulsou e o séc. XVIII português recebeu de braços abertos com adolescentes acessíveis e uma cozinha incomparável e abundantíssima que nessa altura se praticava nos conventos. Típico de um personagem frívolo da alta sociedade do tempo, o grande desgosto do fim da vida de Beckford foi nunca ter conseguido ser apresentado na corte portuguesa: não estamos longe dos cómicos melindres e aspirações de ordem mundana, sofridos por vezes até à agonia, de alguns dos personagens d'*Os Maias*.

Afonso da Maia não conhece o tédio, não é um ser dividido, não sofre de ansiedade. Porquê? É um homem que pertence inteiramente ao seu meio — o meio aristocrático — e à sua época, um séc. XVIII que ele arrasta, sem dar por isso, pelo séc. XIX. É tão naturalmente *grand-seigneur* de uma outra época, com uma tal simplicidade e ausência de snobismo — que essa nota, por assim dizer exótica, constitui um dos grandes factores da sua poderosa sedução. Inseguro, Carlos da Maia é desdenhoso e *snob* (o snobismo é sempre uma insegurança), e não resiste a uma certa ostentação. Não tem a bondade do avô, que, apesar do seu sentido inato da hierarquia, o faz tratar da mesma maneira o marquês de Souselas, o Vilaça, e o gato Bonifácio.

Temos, pois, *Os Maias* como o tratado falhado da educação de um príncipe e da regeneração de um país. Um príncipe e um país sobre o qual pesam, esmagadoramente — o passado. A metáfora da velha casa como carga do tempo acumulado até limites imemoriais é um dos triunfos do livro. Sobre o tempo neste romance — tempo interior, tempo personagem, tempo proustiano — escreveu João Gaspar Simões passagens memoráveis no seu livro indispensável sobre Eça de Queirós [4]. Aliás, devo possivelmente a Gaspar Simões a inspiração para este ensaio quando há anos li, sem concordar mas com uma espécie de sobressalto, a seguinte frase acerca d'*Os Maias*: «a mais perfeita obra de arte literária que ainda se escrevera em Portugal depois de *Os Lusíadas*» [5].

D. SEBASTIAO / ESCULTURA DE SIMOES DE ALMEIDA (1877)

«Lusitana antiga liberdade» rima estranhamente com «maravilha fatal da nossa idade». Eu sei que «fatal» tem conotações semânticas diferentes da carga maléfica que hoje em dia damos à palavra, mas já Faria e Sousa deu uma interpretação surpreendente ao verso, o que mostra a ambiguidade incómoda do seu sortilégio verbal. Lembra-me o «emblema fatal» de que fala Mallarmé no celebrado poema à memória de Théophile Gautier: *«Ô de notre bonheur, toi, le fatal emblème!»*

A maravilha fatal da nossa idade, o Adónis virgem da Companhia de Jesus que se irá sacrificar como num rito pagão, em Alcácer-Quibir, é ele — semideus, semi-Cristo na superstição popular — que nos vai fazer perder

a «Lusitana antiga liberdade» em 1580, exactamente há quatrocentos anos. Este suicídio colectivo perpetrado obstinadamente pelo monarca tem uma origem: um homem que recusa enfrentar a realidade, que se recusa a «ver claramente visto», um homem que revolve «na mente pressurosa», como diria Camões, as figuras reais e imaginárias da Idade Média. Não é um imperador da Renascença, consolidando, fincando os novos horizontes territoriais e culturais que inauguraram realmente a Idade Moderna. Não: D. Sebastião é um demoníaco senhor feudal apostado numa cruzada totalmente egotista e anacrónica. Trata-se de um suicida que perpetra um crime colectivo. O país vai freudianamente expiar o seu fanatismo narcisista, a sua repressão sexual.

D. Sebastião representa o contrário trágico e grotesco da lição realista de Camões. Portugal do séc. XIX, sobretudo o destrambelho igualmente trágico e grotesco do último decénio, é o contrário do ideário realista de Eça de Queirós. Expressões como «ver claramente visto» e «saber de experiências feito» poderiam ter sido escritas pelo Eça.

Parece-me, quanto mais releio o poema, que a figura de D. Sebastião lhe é muito mais central do que se imagina. Quando Camões termina a sua obra — três quartos de século volveram já sobre a descoberta da Índia. O jovem monarca constitui uma esperança e o poeta é porta-voz angustiado dessa esperança de que consiga manter em bases sólidas as descobertas e as conquistas dos seus antepassados imediatos. «Tomai as rédeas vós do Reino vosso», diz ele ao rei no primeiro canto num tom que não deixa de ser estranho. Mas o pessimismo entranhado do autor — pessimismo que partilha com Eça de Queirós — surge abruptamente no final do primeiro canto, como um dos motivos do poema:

Oh! Grandes e gravíssimos perigos,
Oh! Caminho de vida nunca certo,
Que, aonde a gente põe sua esperança,
Tenha a vida tão pouca segurança!

No mar, tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida;
Na terra, tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade avorrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno? [7]

Essa antinomia é quase chocante, pois o leitor ainda guarda muito vivas as cores do pórtico do poema, hipérbole patriótica levada às fronteiras do paroxismo.

CAMÕES E JAU / DESENHO DE MANUEL MARIA BORDALO PINHEIRO (SÉC. XIX)

Os Lusíadas é uma celebração e ao mesmo tempo a crítica dessa celebração. Nada de mais estranho num poema épico. Lado a lado com a adulação ao monarca reinante, Camões, descaradamente, denuncia o *entourage* pernicioso e corrupto de que D. Sebastião se deixa rodear:

Nem creiais, Ninfas, não, que fama desse
A quem ao bem comum e do seu Rei
Antepuser seu próprio interesse,
Immigo da divina e humana Lei.
Nenhum ambicioso, que quisesse
Subir a grandes cargos, cantarei,
Só por poder com torpes exercícios
Usar mais largamente de seus vícios;

Nenhum que use de seu poder bastante
Pera servir a seu desejo feio,
E que, por comprazer ao vulgo errante,
Se muda em mais figuras que Proteio.
Nem, Camenas, também cuideis que cante
Quem, com hábito honesto e grave, veio,
Por contentar o Rei, no ofício novo,
A despir e roubar o pobre povo! [8]

E não critica apenas o *entourage* do Rei; critica o próprio rei, quase directamente, na sua neurótica paixão pela caça, e o seu desinteresse por mulheres, o que porá em mortal perigo o próprio país, não lhe dando um legítimo sucessor lusitano:

Via Actéon na caça tão austero,
De cego na alegria bruta, insana,
Que, por seguir um feio animal fero,
Foge da gente e bela forma humana;
E por castigo quer, doce e severo,
Mostrar-lhe a fermosura de Diana.
(E guarde-se não seja inda comido
Desses cães que agora ama, e consumido). [9]

Poema épico: celebração de heróis, alçados a semideuses, e não meditação amarga sobre as fraquezas demasiado mortais de tais heróis ou semideuses. Tanto mais inusitada e eminentemente moderna a justaposição de endeusamento e de crítica quanto Camões nos quer convencer — na sua exaltação poética — que o desinteressante Vasco da Gama é parecidíssimo com os heróis de Virgílio e Homero e que não pode cantar Sebastião porque, sublime rei como o poeta lhe chama, não se atreve a tanto. Ouçamos parte da estrofe:

E, enquanto eu estes canto, e a vós não posso,
Sublime Rei, que não me atrevo a tanto,
Tomai as rédeas vós do Reino vosso:
Dareis matéria a nunca ouvido canto [10].

O poema acaba com uma série de conselhos cheios de apreensão, conselhos dirigidos ao Rei, mas que mais parecem os conselhos de um pai lúcido, afectuoso, perfeitamente cônscio das fraquezas terríveis do filho. Permitam-me ouvir nestas últimas estâncias do poema como que a voz interior, torturada, de Afonso da Maia tentando dirigir-se ao irresponsável neto Carlos da Maia.

Os Lusíadas assentam sobre uma obsessiva mitificação da história e do povo português. Há no poema de Camões, alternadamente, e por vezes abruptamente, um êxtase, uma exaltação mítica, e logo a seguir uma queda, ou elegíaca, ou acusatória, ou simplesmente lamentosa, ou uma combinação das três, como na singularíssima fala do Velho do Restelo, um dos mais enigmáticos trechos da literatura portuguesa. É que tudo quanto o Velho diz é uma destruição sistemática e irrespondível da base heróica do poema. Camões, dialecticamente e baudelairianamente, é o crítico mais feroz do seu entusiasmo épico.

Os Maias — Os Lusíadas. Ouçamos o romancista falando do seu livro a Luís de Magalhães: «Eu continuo com *Os Maias*, essa vasta *machine*, com proporções enfadonhamente monumentais de pintura *a fresco*, toda

trabalhada em tons pardos, pomposa e vã, e que me há-de talvez valer o nome de Miguel Ângelo da sensaboria» [11]. Convenhamos que são termos um tanto ou quanto épicos com que Eça de Queirós descreve *Os Maias*. Mas os dados da sua tapeçaria dramática são outros. Em vez da paixão patriótica de Camões — de proporções wagnerianas — há no Eça d'*Os Maias* uma esperança renovadora bem vaga simbolizada pela geração de Carlos da Maia e João da Ega — transposição irónica da geração de 70 — e não é preciso recordar como no romance acaba essa esperança. É uma curva em última análise elegíaca que ao fim de centenas de páginas termina com os dois amigos falhados — Carlos e João — interrompendo um diálogo de desalento extremo, a correrem, como se fosse uma resposta ao enigma da vida, para um transporte público.

Sim, duas obras profundamente pessimistas sobre essa coisa esquisita, essa sensação intransmissível e incómoda que é ser português. E no entanto — à parte os méritos literários diversos de uma e outra obras, *Os Lusíadas* e *Os Maias* — à medida que as tenho relido, uma outra dimensão se tem erguido: são dois livros obcecados com a identidade de Portugal e da criatura portuguesa. Duas obras pessimistas? Sim e não. A curva d'*Os Maias* é menos dramática que a d'*Os Lusíadas* — além da razão óbvia que Camões é um génio superior a Eça —, porque parte de uma esperança e acaba numa desistência irónica e elegante, ao passo que *Os Lusíadas* vai de um triunfo majestoso a uma série de meditações amargas disseminadas pelo poema, a começar logo no primeiro canto. As duas obras têm eminentemente a ver com o passado, com a ambiguidade terrível do tempo revolvido, perdido ou não, dependendo dos temperamentos, dependendo dos países. Afonso da Maia *é* o passado, é aí que vive; o anacronismo é-lhe perdoado devido à sua bondade quase mítica. A bondade é tema tão raro na literatura universal, que a crítica, perante essa formidável, enternecedora criação romanesca, não deu por isto: Afonso é um anacronismo, um *gentleman* do séc. XVIII, dir-se-ia de antes da Revolução Americana e da Revolução Francesa — quase não faz sentido dizer que traiu os ideais libertários professados na juventude. Carlos da Maia — pseudomoderno, pseudo-revolucionário — acaba por cair nas ratoeiras todas de um nome e de uma fortuna passivamente herdados. D. Sebastião, Afonso e Carlos da Maia, se me é permitida a metáfora delirante, são um pouco como Orfeu; não resistem a olhar para trás, e com esse olhar retrógrado, passadista, cobarde, fatídico, fazem regressar Eurídice-Portugal à escuridade dos infernos, e são eles próprios esquartejados, ou em Alcácer-Quibir, ou na ignomínia, na abjecção, ou na esterilidade.

Mas os mitos são cíclicos: é assim que sobrevivem. Portugal-Eurídice ainda há pouco ressurgiu mais uma vez à luz do sol não numa manhã de nevoeiro mas numa madrugada da Primavera de 1974.

Escrutando em *Os Lusíadas* e em *Os Maias* as duas constantes portuguesas do ímpeto fogoso e do pessimismo mórbido, desistente, será possível concluir que essas duas obras-primas se situam porventura além de uma visão pessimista ou optimista. O efeito último, a lição profunda que os dois livros nos deixam é de que é, sim, imprescindível absorver o passado, não há crime nenhum em amá-lo, mas que essa absorção e esse amor só se justificam como alicerces para o edifício que todos os homens e todas as mulheres têm a obrigação de construir: o presente.

Boston, Outono de 1980.

NOTAS

[1] Eça de Queirós, *Os Maias*, 26.ª ed., Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p. 12.

[2] *Ibid.*, p. 13.

[3] Alexander Coleman, *Eça de Queiroz and European Realism*, New York, New York University Press, 1980, p. 202.

[4] João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1973. Não menos notável é a versão resumida deste longo volume, intitulada *Eça de Queirós*, Lisboa, Editora Arcádia, 1961.

[5] João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Eça de Queirós*, p. 574.

[6] Luís de Camões, *Os Lusíadas*, editado por Emanuel Paulo Ramos, Porto, Porto Editora, 1982, I, 6.

[7] *Ibid.*, I, 105-6.

[8] *Ibid.*, VII, 84-5-6. Como todos nós, devo muito ao que nos abriu os olhos nesta matéria, o precioso «Camões Panfletário» de António Sérgio, inserto no IV vol. dos seus *Ensaios*.

[9] *Ibid.*, IX, 26.

[10] *Ibid.*, I, 15.

[11] Citado por João Medina, *Eça de Queiroz e o seu Tempo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1972, pp. 201-2.

Desmi(s)tificação do «Grande Homem» n'*O Conde d'Abranhos*

por **Annabela de C. Rita**

O contacto do leitor com o texto é sempre mediatizado pelo *título*, instaurador de um horizonte de expectativas. N'*O Conde d'Abranhos — Notas biográficas de*[1] *Z. Zagalo* verifica-se que o título é triplamente informativo: *de que(m)* se fala, de *como* se fala e de *quem* fala. Examinemos estes elementos na sua inter-relação.

O sujeito enunciador assume, logo de início, o estatuto de cronista/biógrafo de um homem de quem foi secretário e confidente.

Na carta-dedicatória, Z. Zagalo, dizendo-se escritor e acusando (a aparente falsa modéstia é, na realidade, uma acusação disfarçada!) o público de benevolência crítica, insinua uma relativa sobreposição das figuras do narrador e do autor implícito — que se denuncia especialmente pela cultura evidenciada.

Outros elementos funcionam como alertas para o leitor, sugerindo a componente LÚDICA que atravessa o texto e em que ele assenta: a discordância entre o tom formal que se pretende (?) assumir no início — a *dedicatória* à «*Ex.ma Sr.a Condessa* d'Abranhos», *viúva* — e o anedótico de alguns episódios narrados, a identificação final de Z. Zagalo como «*ex*-secretário» (livre da autoridade hierárquica) e «sócio honorário do Grémio *Recreativo...*» e, ainda, a data de «1.º de Janeiro» (instauradora de uma nova ordem e subversora da anterior).

Julgamos, aqui, que a identificação do destinatário desta narrativa clarifica a problemática fundamental da mesma: *quem* fala, fala para *alguém*, figura (virtual ou concreta) que vai influir (e muito!) no discurso do emissor. Ora, o destinatário parece ser a sociedade portuguesa de um modo geral, quer dita no singular paradigmático — «o leitor» (pp. 40, 58, 60) —, quer no plural «Vós» (pp. 36, 108, 135), «S. Ex.as» (p. 92), com o mesmo

quadro de referências histórico-culturais que o narrador (p. 172), quer, ainda, no cúmplice «Nós» (p. 117), só usado a partir do momento em que se verifica a coincidência de pontos de vista entre o narrador-autor e o seu receptor face ao Conde d'Abranhos.

Se é, portanto, o leitor que vai determinar o *tom* e a *estratégia* discursivos, e se ele é a colectividade admiradora do «grande homem» (p. 10), o narrador, distinguindo-se pela individualidade e pelo SABER — o conhecimento do «homem em chinelos e *robe-de-chambre*» (p. 10) —, vai destruir a imagem pública, *revelando/iluminando* da forma mais inteligente a sua face oculta(da): afectando sempre partilhar a opinião ge(ne)ral(izada) — modo de assegurar a receptividade e a leitura —, (de)mo(n)stra o seu erro (a subversão tem muito maior alcance!). E o *leitor* por excelência é aquele que, *inteligente* (p. 39), «[pressente por um *trecho*] o *colosso*, como Cuvier, por uma *vértebra*, adivinhou o MASTODONTE» (pp. 58-9) (atente-se no depreciativo), ou seja, o que, captando o «piscar de olho» do narrador, entra no jogo...

O perfil deste narrador «indigno de confiança» [2] vai-se esboçando ao longo do texto:

— diz-se «*a* testemunha da sua [do Conde d'Abranhos] vida», mas raramente presencia os acontecimentos (!), recorrendo quase sempre a *fontes* orais (confidências do Conde e depoimentos de testemunhas oculares ou indirectas) ou escritas (os manuscritos e notas para as «Memórias Íntimas» do próprio biografado, a sua correspondência e o rascunho dos seus discursos) em cuja veracidade insinua a desconfiança (cf. p. 155);
— confessa reiteradamente a sua não omnisciência — aliás, exigida pela verosimilhança interna (é *homo*diegético), embora o distanciamento temporal lhe permita um conhecimento mais vasto do que tinha quando personagem — e, ocasionalmente, a falta de documentos, mas usa a focalização interna (cf. pp. 166-7);
— afirma-se «historiador honesto» (isento, imparcial, não opinativo), mas comenta os acontecimentos e as personagens (pp. 20-1, 66-7), imagina diálogos (pp. 128-9) e episódios (pp. 72-5) — embora com algumas ressalvas: «tal devia ser» (p. 75), etc. — e manifesta o gosto do pormenor indiscreto — geralmente acompanhado por uma desculpa pseudo-justificativa como: «estes pormenores não são indiscretos, pois que os dois esposos repousam no cemitério dos Prazeres» (p. 78), etc.;
— diz não ter estudos nem grandes conhecimentos (cf. p. 41) e exibe uma vasta cultura literária, filosófica, político-social e histórica — que denuncia a figura do autor, escondida por detrás da do narrador: o cotejo de algumas opiniões com as expressas noutros textos de Eça (ex.: *Cartas de Paris*) revela a coincidência de pontos de vista e, até, aqui e além, de linguagem.

DR. ALIPIO SEVERO ABRANHOS / DESENHO DE D. THOMAZ DE MELLO (1945)

Nem tudo, porém, é contraditório: de acordo com o subtítulo («Notas Biográficas...»), o narrador opta por uma escrita memorialística (p. 174), digressiva e não cronológica (cf. p. 32), «apenas [dando], a traços largos, as feições essenciais da /.../ fisionomia histórica [do Conde d'Abranhos]» (p. 40). Ora, o «traço largo» e a redução ao essencial pertencem ao domínio do anedótico e do caricatural, sugeridos, quer pelo emprego da expressão (p. 61), quer pela referência ao *Almanach pour rire* de que Z. Zagalo-personagem é leitor e plagiador (p. 162)...

Uma vez que falámos em *estratégia discursiva,* impõe-se-nos analisar os *processos* de que o narrador se serve para desmi(s)tificar «esta soberba figura histórica» sem, no entanto, levantar a barreira da incredulidade do *leitor,* dotado, à partida, de um quadro de referências outro. Eis alguns dos que se nos afiguram mais interessantes e recorrentes:

— a reprodução «indignada» de «insinuações pérfidas» (p. 19), divulgando pormenores que, afinal, as vão corroborar inteiramente [v., p. ex., a carta do Conde ao Dr. Cardoso Torres, nunca publicada por «motivos óbvios» (p. 116), ou a cobardia daquele, ocultada pela «acta» (p. 154)];

— a atribuição ao Conde d'Abranhos de pensamentos «elevados» que não quadram com as circunstâncias ou, mesmo, com a sua linguagem (p. 160) e intenções;

— o elogio hiperbólico ao génio de Abranhos, em vivo desacordo com a «amostragem» (exemplificação subversora da apologia): a inspiração poética (acentuada pela repetição!) — patente na quadra *«Deus existe! Tudo o prova, / Tanto tu, altivo Sol, / Como tu, raminho humilde / Onde canta o rouxinol!»* (pp. 30-2) —, a lealdade jornalística — ao «subsídio», à «cheta» (pp. 59-63) —, e política — bem evidente na deserção «com as suas armas de eloquência e a sua bagagem de saber para o campo inimigo» (p. 133), abandonando o ministério «gasto» e «sem futuro» (p. 132)! —, a coragem heróica de duelista — tanto maior, quanto o «horror dos conflitos de força» (p. 144) lhe provocava «vómitos» e «intempestivas indigestões» (p. 154) —, etc. etc.;

— a pseudo-«justificação» de atitudes ignóbeis do Conde a que simula aderir, exprimindo empoladamente o raciocínio tortuoso daquele (pp. 33-40, 45-46, 51) ou argumentos que visam «defendê-lo» (pp. 134-5). Isto, por um reconhecimento implícito do «altruísmo» de quem se deixava conduzir por «deveres *maiores* para consigo mesmo, para com a sua carreira, o seu nome» (p. 133)...

— a exposição de ideias «de bradar aos céus» que Zagalo finge partilhar entusiasticamente (pp. 34-6, 41-4), com «admiração muda e reconhecimento correcto» (p. 41);

— o comentário — do narrador (p. 127) ou atribuído a outrem — subversor do discurso afectadamente laudatório;
— a insinuação da *dúvida* subversora [p. exemplo, relativamente aos factos «calados» pelo Conde (p. 136)], algumas vezes no meio de um trecho apologético [exemplo: o heroísmo da «acta» e das «portas fechadas» (pp. 186-7)].

Que resulta de tudo isto? Um Conde d'Abranhos-outro, cujo perfil se vai sobrepondo ao anterior: a técnica de «apagamento» é insuperável!

Logo de início, a referência à mudança da «DIVISA» (pp. 23-4) coloca a personagem sob o signo do oportunismo, o móbil determinante dos seus actos. E procede-se à desmí(s)tificação do «Grande Homem» a todos os níveis: familiar, estudantil, social, jornalístico, político, parlamentar, legislativo, intelectual e moral.

Relativamente às origens do Conde, Z. Zagalo contrapõe à plebeia (indiciada logo pela semelhança do apelido com «abrunhos», frutos de planta espontânea) a aristocracia dos Noronhas, ascendência que «documenta» com a legenda (!) e nobreza «ilustrada» (!) pela imoralidade feminina e pela indignidade masculina...

No âmbito da família [instituição que diz sacralizar (cf. p. 76)] o seu comportamento é «exemplar»:

— filho, repudia os pais que, «em nome dos interesses do Estado» (p. 38), não poderia «admitir em sua casa, no convívio da sociedade mais *raffinée* de Portugal!» (p. 39);
— sobrinho, vê na tia a «galinha dos ovos d'oiro», ideia perpetuada pelo monumento funerário «onde o Anjo [ele, Alípio Abranhos!!!] chora sobre uma coluna truncada que sustenta um livro, símbolo da educação que facultara ao Conde, e uma pequena bolsa, emblema da fortuna em terras que por testamento lhe deixara» (p. 40);
— homem apaixonado, desfruta e lança na miséria uma jovem criada, recusando-lhe uma esmola [«tanto a esta alma severa e forte repugnavam as moles condescendências e as vãs piedades!» (p. 51)], torna-se amante de uma mulher casada e socialmente inferior [um nível superior fazia-o temer pela sua carreira (cf. p. 77)] e desposa uma «encantadora herdeira de doze mil cruzados de renda» (p. 105), após um «cerco» estrategicamente realizado — aproxima-se do influente P.e Augusto, insinua-se no grupo, estuda as personalidades daquele, de D. Laura e do desembargador e, ciente dos seus fracos (ambição, beatice e bem-estar material), passa à ofensiva: a lisonja generalizada, o «suborno» disfarçado (p. 98), as manifestações de espírito religioso (p. 97) e o interesse pressuroso e cínico (pp. 100-5). A sobrevalorização da carreira em detrimento da família é, aliás, patente em vários momentos (pp. 124-5, 188-9, 178),

mas talvez seja o diálogo (imaginado) entre o Conde e D. Laura (aquando do nascimento de Bibi) que melhor cristaliza esse egoísmo «alipiano»: enquanto a sogra falava do parto, do outro lado da cama em que jazia «D. Virgínia, branca [...] [e]exaust[a]» (p. 129), ele evocava os seus triunfos parlamentares...

Estudante (sete anos iniciáticos!), o comportamento dissimulado — «discrição» —, a denúncia anónima e a lisonja — «aplicação» — ilustram (!) claramente o seu «profundo amor à Ciência, à Disciplina e à Ordem» (p. 46), a sua «lealdade» e a sua «nobreza»...

Jornalista, honra a divisa (!) e saúda a instauração de uma «nova política» (p. 53), uma «nova táctica social» (p. 55) que, «condizendo com o seu temperamento» (p. 53), assenta... na (dis)simulação e na intriga!

Orador parlamentar, os seus discursos, mais literários que políticos (cf. pp. 126-7), em que nem tudo «vinha a propósito» (p. 127) e frutos de plágio (cf. pp. 119-120)... vão ser modelares e célebres pelo «estilo», «colorido» e «período» *«genuinamente* de Alípio» (p. 127).

Legislador, o seu «magnífico projecto» (p. 34) de «disciplinar» a Caridade por meio de «Recolhimentos de trabalho» «nunca conseguiu passar nas Câmaras» (p. 36).

Estadista, após uma entrada «inteiramente providencial» (p. 109) — uma «Providência» de nome (Dr.) Vaz Correia! — na Câmara dos Deputados e um tempo de aprendizagem (segunda iniciação), mergulha intrepidamente nas «límpidas» e «calmas» águas da política: a ambição, o cinismo, a traição e a intriga (em suma: a ESTRATÉGIA!), sob a máscara do «patriotismo esclarecido» (p. 170)...

Relativamente à sua «brilhante» figura de ministro... verifica-se a completa inadequação do homem ao cargo:

— chefia «admiravelmente» (p. 190) a Marinha, temendo e detestando o mar «e tudo que dele vive ou nele trabalha» (p. 190), sem nunca ter entrado num navio e «[sem dar] grande crédito à ciência da navegação» (p. 190)...

— administra «genialmente» (p. 189) o Ultramar, desconhecendo onde se situam Timor e Moçambique e manifestando uma perfeita (!) ignorância da geografia e de quaisquer outros «detalhes práticos que preocupam os espíritos subalternos» (p. 191)...

A nível intelectual, há uma «sublime» combinação do raciocínio tortuoso (pp. 169-170) e da lógica paralogística (p. 42) e abusivamente generalizadora (p. 95) deste «notável filósofo» (cf. p. 26) com um espírito d'«o olho no rasgão da lona» (p. 93)...

O progresso deste trabalho de (des)construção é, já o dissemos, acompanhado pelo da aproximação narrador/narratário (-leitor), no sentido de uma cada vez maior cumplicidade: do neutro «Alípio Severo Abranhos» (p. 17) (o tom enciclopédico do parágrafo inicial), rapidamente substituído por «Alípio Abranhos» (pp. 24, 32) e por «Alípio» (p. 36) — antecedido dos adjectivos «pequeno» (p. 24) ou «jovem» (pp. 26, 33) —, passa-se ao «*nosso* Alípio [Abranhos]» — momento em que se firma o «contrato» (tácito) [3] de leitura — e à introdução entre ambos dos qualificativos «grande» (p. 51), «fino» (p. 100) ou «inspirado» (p. 128). É, porém, na expressão «*nosso lírico*» (p. 48) que julgamos poder detectar mais claramente a emergência do autor implícito [4], entidade que se situa no limiar do mundo romanesco, da ficção, e que, transcendendo o âmbito meramente intratextual, participa do Literário (englobante) [5]: a cumplicidade narrador/narratário «filtra», na realidade, a do autor/leitor, essa *empatia* que se vai desenvolvendo entre ambos e que permite responder a uma «piscadela de olho» com outra...

Em suma, não se trata, como pretende (?) Eça-Autor-editor [6], de um narrador «idiota», «tão tolo como o ministro /.../ que, querendo fazer a apologia do seu amo e protector, /.../ [nos apresenta] /.../ com crua realidade a nulidade da personagem», mas, cremos, de um sujeito que *opta* por uma escrita assente no jogo de pretensa ocultação (simulação) e desvendamento, jogo indiciado, à partida, e entre outros «sinais», pela recorrente e enfática afirmação do seu SABER — *qualitativamente diverso* do dos *outros*: «**só** eu o vi /.../ em chinelos e de 'robe-de-chambre'» (p. 22), «*eu conheço* o homem» (p. 23), «o meu *conhecimento íntimo* da sua vida» (p. 23), «*eu sei*» (p. 24) — e da sua função de REVELADOR — «quem melhor do que eu poderia *tornar conhecido* este português histórico [?]» (p. 21) —, quebrando o «silêncio» e a «escuridão» relativos à biografia «privada» (vs. «pública»)

> «*E surges para a História redivivo*
> *como da Noite a Aurora...*» (p. 27)

O Conde d'Abranhos institui-se claramente como texto-resposta (e não «complementar» [7]!): à opinião pública e à homenagem que a materializa. Começando por uma referência à ESTÁTUA erguida ao Conde e terminando com a sua descrição (ciclicidade que reforça o estatuto de texto-resposta), afirma-se, quase diríamos, como uma «heteropsicografia» e, diante da imagem física, esboça(-se) o seu «negativo» psicológico-moral:

— fingindo corroborar a opinião pública que vê no Conde d'Abranhos o «varão eminente» (p. 9) — «Orador, Publicista, Estadista, Legislador e Filósofo» (p. 9) —, um espírito elevado e recto, o narrador vai, na

realidade, (de)mo(n)strar o seu carácter ambicioso, mesquinho e oportunista, desconstruindo metódica e sistematicamente a imagem anterior;
— no final, «regressamos» à homenagem e à escultura (ponto de partida), mas já transformados pela leitura (é um movimento em espiral, mais do que cíclico): às «condecorações» («merecimento»), aos «manuscritos» (o «homem de letras»), à «espada» e aos «olhos erguidos» («fé» e «patriotismo») já sabemos «corresponderem», respectivamente, a lisonja e a intriga, a ausência de valor cultural e intelectual, o egoísmo e a cobardia e a ambição e o oportunismo de Alípio Abranhos.

No fundo, trata-se de uma escrita LÚDICA e que se ostenta enquanto tal: criando uma *distância* entre o que «se diz» (voz colectiva) e o que se «mostra» (cenas), vai instituí-la como um *inter-espaço,* onde se *inter-diz* (voz do sujeito) o «interdito» e, ao mesmo tempo, se enCENA o processo de escrita, se ostenta a figura e a atitude enunciatórias. Entre o *dito* dos outros (colectividade) e o *feito* do outro (Conde d'Abranhos): um *inter-dizer-fazer* do *eu* num espaço que é, simultaneamente, lugar de jogo e, porque (também) especular, de auto-observação (narcísica?)...

NOTAS

[1] Na edição de Lello & Irmão, Porto, 1951: *«Por».*

[2] Cf. W. C. Booth, «Distance et point de vue», in *Poétique,* n.º 4, 1970, pp. 521-2.

[3] Cf. W. Kayser, «Qui raconte le roman?», in *Poétique,* n.º 4, 1970, p. 504.

[4] Cf. W. C. Booth, *ob. cit.,* pp. 514-5.

[5] Cf. também Jaap Lintvelt, «Modèle discursif du récit encadré», in *Poétique,* n.º 35, Setembro de 1978, pp. 352-3.

[6] Muito embora o Autor-editor seja um primeiro leitor e goze de um estatuto privilegiado, considerando a ironia queirosiana e o ludismo que atravessa o texto, deveremos crer na sua *sinceridade*? Cf. pp. 10-2 (carta de Eça de Queirós ao editor) da ed. de Lello & Irmão.

[7] Como Z. Zagalo declara na carta-dedicatória (cf. p. 9).

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

A edição utilizada do texto analisado foi a de Livros do Brasil, Lisboa.

A «Introdução — dois manuscritos a lápis» (1925) de José Maria d'Eça de Queirós, incluída na edição de Lello & Irmão (1951, por reproduzir uma carta de Eça de Queirós ao editor E. Chardron relativa ao livro em causa.

A influência de Leconte de Lisle no satanismo de Eça de Queirós

por **Manuel dos Santos Alves**

QUANDO se fala de Fradique-Eça como poeta satânico, é já quase obrigatório abrir o catálogo dos nomes soantes nessa faceta, como Hoffmann, Nerval, Poe, Baudelaire e outros.

Mas... e Leconte de Lisle? O seu nome não aparece. Porquê? Não foi também ele poeta satânico? Em toda a sua obra poética, salvo erro ou omissão, a figura de Satã aparece 78 vezes. É o que poderemos ver, segundo o quadro seguinte [1]:

	DP	*OD*	*PA*	*PB*	*PT*	
Démon	1	1	1	7	10	20
Diable	5	—	—	18	14	37
Satan	—	1	—	14	6	21
	6	2	1	39	30	78

Se desse número excluirmos 43 ocorrências pertencentes a poemas posteriores ao período de 1866-1869 e que, portanto, não poderiam ter influenciado o poeta da «Serenata de Satã às Estrelas», poema que lhes é anterior — as restantes 35 ofereciam matéria mais que suficiente de inspiração para o novel e fictício vate, que, já nas *Prosas Bárbaras*, reflecte nítidas influências dos poemas satânicos de Leconte de Lisle.

Dois destes — «États du Diable», que teremos de excluir por ser posterior, e «La Tristesse du Diable», que Eça de Queirós leu no *Parnasse Contemporain* publicado em 3 de Março de 1866 — ostentam nos próprios títulos, como se vê, o nome da infernal criatura, que é, por outro lado, a personagem principal do extenso poema «Le Corbeau», onde o abutre surge como entidade demoníaca.

Não nos admiremos, pois, mesmo sem excluir outras possíveis influências, que, na órbita do poeta parnasiano, apareça «um Satanás de feitio germânico, lido em Espinosa e Leibnitz», que «dava numa viela de cidade medieval uma serenata irónica aos astros, 'gotas de luz no frio ar geladas...'»[2].

Trata-se, pois, da tal «Serenata de Satã às Estrelas», um dos «cinco ou seis poemas» que integram a «bela» colectânea das *Lapidárias*. Ora aí lêem-se versos de que se orgulharia Leconte de Lisle, mestre de Fradique, «artista nobremente e perpetuamente insatisfeito, que não aceita ante os homens como sua a obra onde sente imperfeições»[3].

Tais «imperfeições», que Eça de Queirós procura diluir ao fazê-las depender do rigor perfeccionista do poeta satânico, bem são elas — é claro — um pormenor autobiográfico de um jovem poeta a debater-se entre o entusiasmo que sentia por essa «Arte Nova» e a dificuldade que representavam as exigências da sua perfeição formal. A consciência desta dificuldade, somada ao desanimador protesto moral de Antero[4], acabou por transformar Eça de Queirós, de poeta incipiente em luta inglória contra a disciplina férrea do verso, igualmente num poeta... mas em prosa! O que não foi foi suficiente para lhe cortar o cordão umbilical que por toda a vida o ligaria à estética parnasiana.

Quem era então o autor da «Serenata» satânica? Precisamente o mesmo Fradique Mendes, artista auto-exigentíssimo, que «não considerava assináveis esses pedaços de prosa rimada, que decalcara, havia quinze anos, na idade em que *se imita, sobre versos de Leconte de Lisle,* durante um verão de trabalho e de fé numa trapeira do Luxemburgo, julgando-se a cada rima um inovador genial...»[5].

Se o biógrafo de Fradique coloca assim o biografado na órbita do mestre do parnasianismo francês, não o faz, porventura, sem qualquer intencionalidade. Cremos, por isso, que valerá a pena tentar um confronto do seu poema com outros de Leconte de Lisle, em vez de nos ficarmos pela vaga etiqueta de «poeta satânico», que o nosso subconsciente, martelado por afirmações imprecisas e tantas vezes repetidas, nos leva a colocar *a priori,* sem exigência de provas, acriticamente, sob a dependência, sem dúvida mais nobilitante, do famoso Baudelaire, de quem, aliás, Fradique cedo se enfastiou. Não sem antes, é verdade, se ter inspirado nele para compor o tal «quadro de singela modernidade» que são as «Velhinhas». Que não passam de uma imitação — pálida! — das «Petites Vieilles» do autor das *Flores do Mal,* uma ligeira leitura dos dois poemas o mostra. Mas... a «Serenata»? Se nessa meia dúzia de poemas há um que foi imitado de Baudelaire, poeta cedo abandonado, não haveria nenhum outro inspirado em Leconte de Lisle, mestre que Fradique jamais deixou de admirar?

Desçamos à análise, ao pormenor, ao confronto intertextual, a ver se chegamos a alguma nova conclusão, diferente de tão convencional pressuposto.

SERENATA DE SATÃ ÀS ESTRELAS

Nas noites *triviais* e desoladas,
Como vos quero, místicas estrelas!...
Lúcidas, antigas camaradas...
Gotas de luz no *puro ar nevadas*
Pudesse a minha boca inda bebê-las!

Nem vos conheço já. Por onde eu ando!...
Sois vós *místicos* pregos duma cruz?
Que Cristo estais no céu crucificando?...
Quem triste pelo ar vos foi soltando
Profundos, soluçantes *ais de luz?*

Oh! viagens nas *nuvens desmanchadas!...*
Doces serões do céu entre as estrelas!...
Hoje só ais e *lágrimas caladas...*
Ai! *sementes de luz,* mal semeadas,
Ave do céu, pudesse eu comê-las!

Triste, triste loucura. Oh! flores da cruz
Quando vos eu dizia soluçando:
Afastai-vos de mim cardos de luz!...
Pudesse eu ter agora os pés bem nus
Inda por entre vós i-los rasgando!...

.....

Hoje estou *velho* e só e *corcovado.*
Causa-me espanto a sombra duma estola:
Enche-me o peito *um tédio* desolado:
E corro o mundo todo, esfomeado,
Aos abutres do céu pedindo esmola.

Eu sou Satã, o triste, o derrubado!
Mas vós, estrelas, sois o *musgo* velho
Das paredes do céu desabitado.
E a poeira que se ergue ao ar calado
Quando eu bato co'o pé no Evangelho.

O Céu é cemitério trivial
Vós sois o pó dos deuses sepultados!
Deuses, *magros esboços do ideal!*
Só com rasgar-se a folha dum missal,
Vós caís mortos, hirtos, gangrenados.

Eu sou expulso, roto, escarnecido,
Mas a vós já ninguém vos quer as leis,
Oh! Velho Deus! oh! Cristo dolorido!
Lembrai-vos que *sois pó enegrecido,*
E cedo em negro pó vos tornareis [6].

LA CHUTE DES ÉTOILES

Tombez, ô perles *dénouées,*
Pâles étoiles, dans la mer.
Un brouillard de roses *nués*
Émerge de *l'horizon clair;*
À l'Orient plein *d'étincelles*
Le vent joyeux bat de *ses ailes*
L'onde que brode un *vif éclair.*
Tombez, ô perles immortelles,
Pâles étoiles, dans la mer.

Plongez sous les écumes *fraîches*
De l'océan *mystérieux.*
La lumière crible de flèches
Le faîte des monts radieux;
Mille et mille *cris, par fusées,*
Sortent des bois lourds de rosées;
Une musique *vole* aux cieux.
Plongez, de *larmes arrosées,*
Dans l'océan mystérieux.

Fuyez, astres mélancoliques,
O Paradis lointains encore!
L'aurore aux lèvres métalliques
Rit dans le ciel et prend l'essor;
Elle se vêt de molles flammes,
Et sur l'émeraude des lames
Fait pétiller des *gouttes d'or.*
Fuyez, mondes où vont les âmes,
O Paradis lointains encore!

Allez, étoiles, aux nuits douces,
Aux cieux muets de l'Occident.
Sur les feuillages et *les mousses*
Le soleil darde un *oeil ardent;*
Les cerfs, par bonds, dans les vallées,
Se baignent aux sources troublées;
Le bruit des hommes va grondant.
Allez, ô *blanches* exilées,
Aux cieux muets de l'Occident.

Heureux qui vous suit, clartés *mornes,*
O lampes qui versez l'oubli!
Comme vous, dans *l'ombre sans bornes*
Heureux qui roule *enseveli!*
Celui-là vers la paix s'élance:
Haine, amour, larmes, violence,
Ce qui fut l'homme est aboli.
Donnez-nous l'éternel silence,
O lampes qui versez l'oubli! [7]

Eis o poema de Fradique, ao lado de outro composto por seu mestre, Leconte de Lisle. Logo à primeira vista se apresentam inconfundíveis. No texto de Fradique, os largos voos da imaginação contrastam, nas suas ousadas metáforas, com o andamento coxo do ritmo em certos versos algo «triviais», em que a métrica falha e os hiatos abundam. Diga-se no entanto que, para um discípulo e principiante, não são nada maus.

Já o poema do mestre francês, pelo contrário, revela toda a maturidade de um artista, senhor de uma técnica perfeita, de uma total mestria poética: cinco estrofes de nove versos octossilábicos, com rima rica, sujeita ao esquema ABABCCBCB, enquanto, no poema de Fradique, há oito quintilhas de versos decassilábicos, rimando segundo o esquema ABAAB. Muitos dos outros aspectos da análise dos dois poemas vão ser estudados em confronto.

Antes de mais, as diferenças apontadas são já em si suficientes para nos obrigar a pôr, logo à partida, uma questão prévia e muito simples, nem que seja apenas por exigências de método. De duas uma: ou os dois poemas nada têm a ver um com o outro, e, portanto, o paralelo não se justifica; ou há de facto influências da composição francesa, mas estas encontram-se tão habilmente disfarçadas que facilmente poderemos concluir pela grande originalidade e independência criativas do novel poeta.

Felizmente, segundo pensamos e esperamos demonstrar, é a segunda hipótese que se verifica. Se existem, de facto, diferenças relevantes, não menos reais são certas semelhanças que se observam entre os dois poemas. Delas, a mais evidente é, sem dúvida, o paralelismo estrutural. Mas esta semelhança, dado o seu carácter vago, exige uma explicitação para ter valor provativo. De facto, em ambos os poemas, deparamos com um ser dotado de inteligência: Satã no poema de Fradique, e o próprio poeta no de Leconte de Lisle. Um e outro dirigem apóstrofes aos mesmos seres inanimados: as estrelas. Esta atitude interpelativa impõe, logo desde o princípio dos poemas, toda uma série de vocativos, naturalmente separados por vírgulas. Trata-se de belos sintagmas metafóricos, como «*gotas de* luz» (v. 4) e «*gouttes d'*or» (v. 25), respectivamente, cuja semelhança ressalta à vista. Ao raiar da aurora, em que se celebra o triunfo do Dia sobre a Noite, o poeta francês, inconformado e desiludido pelo Mundo Moderno, dirige um insistente e caloroso apelo às estrelas, para que desapareçam «sous les écumes fraîches / De l'océan mystérieux» (vv. 10-11). A felicidade proclamada na última estrofe para quem lhes seguir o destino implica da parte do mesmo poeta o desejo de com elas afogar no mar e no silêncio da morte a vida e os seus tormentos: «haine, amour, larmes, violences» (v. 42).

Também na «Serenata», do princípio ao fim, palpita um desejo veemente, mas nostálgico, contido na saudade que o Anjo decaído sente do Paraíso de onde foi expulso e pelo qual suspira lá dos abismos da sua eterna maldição:

Oh! viagens nas nuvens desmanchadas!...
Doces serões do céu entre as estrelas!...
(vv. 11-12).

Em ambos os poemas se verifica, pois, um impulso anímico, mas de sentido inverso: na composição de Fradique é ascensional, rumo ao céu estrelado; em Leconte de Lisle é descensional, em direcção à sepultura («enseveli», v. 40), ao olvido («l'oubli», v. 38) e ao aniquilamento do próprio ser humano («Ce qui fut l'homme est aboli», v. 43). Aniquilado se encontra também Satã, que, para seu desespero, só vê compensação no «pó enegrecido» em que cedo se vão transformar os «Deuses, magros esboços do ideal» (v. 33). Trata-se de um reflexo, em Eça-Fradique, da teologia da morte de Deus, de que está impregnada a obra poética de Leconte de Lisle.

Mas, à medida que tentamos aprofundar a influência de um poema no outro, melhor damos conta da originalidade e poder criador do jovem poeta português. É certo que não há no seu poema duas palavras seguidas que correspondam a um único sintagma do poema francês. Mas também é certo que neste se encontram todas as palavras-chave de que resulta a beleza da «Serenata». Ao confrontarmos os dois poemas, ficamos com a impressão de que o incipiente Fradique se atirou às estrofes de Leconte de Lisle para lhe retalhar as belas associações metafóricas, e os retalhos assim obtidos cerzi-los de molde a conseguir novas associações e novas metáforas que, pela sua ousada originalidade, imprimissem ao poema uma forma «rutilante de inauditismo», segundo os princípios que o próprio Eça, nas *Notas Contemporâneas,* atribui à estética parnasiana.

Assim, o sintagma *«nuvens desmanchadas»* (v. 11) parece resultar do desmembramento de «roses *nués*» (v. 3) e «perles *dénouées*» (v. 1). Este exemplo colhemo-lo ao acaso. Muitos outros, não menos elucidativos, se encontram no poema, o que parece justificar um confronto ordenado, do princípio ao fim.

O primeiro verso, «Nas noites triviais e desoladas», contém elementos que lembram os versos 28 (*«aux nuits»*) e 37 («clartés *mornes*»). A exclamação «Como vos quero...!» (v. 2) exprime um desejo implícito em «Heureux qui vous suit» (v. 37). O sintagma «místicas estrelas» (v. 2) aponta para o vocativo «Pâles *étoiles*», também do verso 2, sendo o adjectivo «místicas» facilitado pelo epíteto «mystérieux», atribuído a «océan», no verso 10. O verso 3, «Lúcidas, antigas camaradas...», constitui, como já vimos, uma alusão à antiga vida de Satã, antes da sua queda: também no poema francês os astros aparecem como «mondes où vont les âmes» (v. 26) e «Paradis lointains» (v. 27). A metáfora «Gotas de luz... [8] *nevadas*» (v. 4) teria sido sugerida, como também já insinuámos, por *«gouttes* d'or» (v. 25), mas em associação com o adjectivo de «écumes *fraîches*» (v. 10), e apoiada num vocabulário abundante, pertencente ao campo semântico de *luz* («horizon

clair», v. 4); «plein d'*étincelles*», v. 5; *vif éclair*, v. 7; etc.). O sintagma «no puro ar» (v. 4) parece inspirado em «l'horizon clair» (v. 4). O verso seguinte é favorecido pelo contexto em que o elemento líquido aparece associado ao elemento luminoso. E é esta precisamente uma das características mais salientes do poema de Leconte de Lisle: semanticamente, os versos surgem estruturados sobre a combinação de dois elementos fundamentais: luz e água (*océan, écumes, onde, rosées,* etc.). A expressão «*Ais de luz*» (v. 10) teria sido favorecida por «*cris par fusées*» (v. 14). O verso 12, «*Doces serões do céu entre as estrelas*», apresenta estreito parentesco com a interpelação «Allez, *étoiles, aux nuits douces / Aux cieux...*» (vv. 28-29). Quanto à metáfora «*lágrimas* caladas» (v. 13), explicar-se-ia a partir de «*larmes* arrosées» (v. 17) e «cieux *muets*» (v. 29). O verso 14, «sementes de *luz* mal semeadas», é relacionável com o verso 12, «*La lumière* crible de flèches» [9], enquanto a metáfora «Ave do céu» (v. 15) se explica pela associação de asas à figura de Satã e pela presença dos termos «ailes» (v. 6) e «vole» (v. 16). Por outro lado, não será preciso recorrer à fantasia para interpretar o verso 17, «*Afastai-vos de mim,* cardos de luz», a partir do verso 19, «*Fuyez,* astres mélancoliques». Quanto à metáfora «*musgo* velho» (v. 27), seria favorecida pela ocorrência de «*mousses*» (v. 30), embora integrada num conjunto muito diferente. A expressão «céu desabitado» (v. 28) parece explicar-se a partir de «*dans l'ombre sans bornes*» (v. 39), sintagma inserido num contexto riquíssimo de motivos. Com efeito, as ideias de *olvido, sombra* e *sepultura* — «O lampes qui versez l'*oubli!* / Comme vous, dans l'*ombre* sans bornes, / Heureux qui roule *enseveli!*» (vv. 38-40) — reaparecem, no poema de Fradique, nas metáforas de *cemitério, sepultura* e *pó,* intimamente relacionadas entre si e aplicadas, respectivamente, a *céu* (v. 31), *deuses* (v. 32) e *estrelas* («Vós», v. 32). Destas ideias negativas se tece a maldição de Satã, em que se perfila o destino dos deuses e dos astros: «Lembrai-vos que sois pó enegrecido / E cedo em negro pó vos tornareis» (vv. 38-40). É curiosa esta paráfrase-reminiscência das palavras bíblico-litúrgicas do *Génesis,* aplicadas ao Homem: «*memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris*». Também delas se encontra o eco no final do poema francês: «Haine, amour, larmes, violence, / Ce qui fut l'homme est aboli» (vv. 42-43). Mas o satânico Fradique, ao condenar os deuses ao destino traçado para o Homem pelo seu próprio Criador, não deixou de operar uma satânica extrapolação!

Eis, pois, o confronto que propomos entre a «Serenata de Satã às Estrelas» e «La Chute des Étoiles». As aproximações que acabamos de fazer parecem operacionais em relação ao receptor da mensagem, que são, nos dois poemas, as estrelas interpeladas. Mas não o são quanto ao emissor, que é diferente, como sabemos, na «Serenata». Falta explicar o retrato físico e psicológico de Satã, que se encontra claramente traçado nas últimas quatro

estrofes, ou seja, na segunda parte da composição. Temos pois de orientar o nosso confronto para outros poemas de Leconte de Lisle.

O diabo apresenta-se como «*velho* e só e *corcovado*» (v. 21), tal como em «La Tristesse du Diable» [10], onde surge com «*le dos ployé*» (v. 1) «*l'antique Foudroyé*» (v. 4), ou seja, «*o derrubado*» (v. 26), cuja *tristeza* (v. 26) e «*tédio desolado*» (v. 23) perpassam ao longo de todo o poema de Leconte de Lisle, a partir do próprio título «*Tristesse*» até ao desabafo «le combat *m'ennuie*» (v. 32). Mas, para o verso 26, «*Eu sou Satã... o derrubado*», não encontrámos melhor equivalente que o verso 504 de «Les Paraboles de Dom Guy»: «Et j'ai vu que c'*était Satan, le Foudroyé*». Ao dizer-se «esfomeado / Aos abutres do céu pedindo esmola» (vv. 24-25), lembra bem outro poema de Leconte de Lisle, «Le Corbeau» [11], onde a velha e sinistra ave de rapina surge como entidade demoníaca, vítima de «la faim sans trêve» (v. 38), «maigre, vieux, haletant, misérable» (v. 486), que pede ao monge Serapião:

> «La famine me ronge, et je veux de ta grace
> Quelque peu de chair maigre à défaut de chair grasse».
> (vv. 69-70).

Todavia, se do nível do vocabulário passarmos ao próprio perfil psicológico de um Satã decadente, solitário, vítima, maldito e amaldiçoando, nostálgico de um passado glorioso irrecuperável — é no poema em bloco, «La Tristesse du Diable», que teremos de pensar.

São também de salientar no poema as referências à Paixão de Cristo (v. 38), o que é normal, pois ela aparece associada à vida de Satã e vice-versa, como se pode ver no belíssimo poema de Leconte de Lisle «La Passion», anterior ainda à sua fase satânico-parnasiana, em que os demónios adejam à volta de Cristo crucificado: «Sous le vol des démons l'air sinistre tressaille» [12].

Depois deste confronto, que não é ainda exaustivo, fica-se com a impressão de que já nada resta ao poeta da «Serenata» e que neste poema tudo lhe foi tirado. E todavia a composição permanece toda dele, pois, se as palavras-utensílios já lhe pré-existiam, sua e original foi a maneira como soube dispor e combinar estrategicamente as peças desse jogo de xadrez que é o poema.

Mas a «Serenata» não é a única composição do período satânico de Eça-Fradique [13]. Para melhor a compreendermos, teremos mesmo de a relacionar com certas «prosas bárbaras» em que também se verificou a influência de Leconte de Lisle. Naquele poema de Fradique, uma das características mais salientes é o seu estado de decadência, como vimos. De facto, nos textos deste período (1866-1867), Satã e seus avatares surgem como seres caducos, já gastos pelos séculos, à beira do fim. Em «O Milhafre», a ave-demónio anuncia a extinção das aves nocturnas e o seu próprio fim:

«... eu estou velho: a antiga geração das aves da noite vai-se. [...]. Irei, ó meu Deus! para além dos sóis e dos caminhos lácteos ... irei também entre os sóis meio doidos ... crucificar-me num astro!» [14]

Tal como o Satã da «Serenata», também «O Senhor Diabo» se sente velho, com a vida a esvair-se. Por isso, vai «para o meio da natureza, para junto do livre mar, pôr-se sossegadamente a morrer.

— Também os diabos se vão! Adeus, Satã» — diz-lhe Ganimedes [15]. E assim, «num dia enevoado, depois de ter dito adeus aos seus velhos camaradas, os astros, morre enfastiado e silencioso» [16].

Ora este tema de um Satã decadente aparece com todo o destaque no poema já citado de Leconte de Lisle, «La Tristesse du Diable», que termina assim:

«... *Satan est mort!*
Et ce sera ta fin, *Oeuvre des six Journées!*»
(vv. 39-40)

Igualmente, «O Senhor Diabo» das *Prosas Bárbaras* diz: «vou achando risível *a obra dos Seis Dias*» [17].

Mas, tal como acontece na «Serenata», a ideia fundamental é que com ele morrem também os deuses, como se pode ver na já citada «prosa bárbara» «O Milhafre». Fazendo lembrar o poema «Le Nazaréen» [18], o abutre dirige-se ao homem piedoso que se aprestava para limpar a cruz abandonada:

«Deixa a cruz, deixa! Não tenhas medo que apodreça. Lá em cima luzem agora estrelas, sóis, planetas, carbúnculos. É o pó dos Deuses mortos. Todos se finaram, histriões ensanguentados, e a sua farsa acabou em desterros.

Morreram velhos, expulsos, esfomeados e nus» [19].

A mesma ideia ocorre em outro texto, «Mefistófeles. J. Petit»:

«... é certo que o Diabo morreu, e que já lhe fizeram o epitáfio, e que as suas imagens são estátuas que o homem lhe ergue, e que, depois de morto, teve para dizer a sua beleza Milton, e para dizer a sua tragédia Dante; ... é certo que se foi juntar no vasto cemitério azul onde os sepulcros são astros, aos finados enormes, que foram os deuses da Índia, do Egipto e da Grécia; (...). Quem se lembra hoje de Siva, de Brhama, de Vischnou, de Indra, de Typhon, de Osiris, de Bel, de Moloch e dos olímpicos gregos de nomes sonoros, e de toda a imensa legião dos esboços de Deus?» [20]

Estamos perante um dos temas centrais que uniu, como num triângulo, Leconte de Lisle-Eça de Queirós-Fradique Mendes. Como vimos, as coincidências não se limitam à temática, o que tornaria um pouco fluido o estudo do assunto. Elas situam-se ao nível da própria expressão. Para acrescentar só mais um exemplo, vejamos como a imagem do diabo queirosiano *«com a sua capa caída semelhando duas asas negras dobradas»* [21] nos faz forçosa-

mente lembrar o diabo de Leconte de Lisle, tal como aparece no segundo verso do já referido poema «La Tristesse du Diable»: *«Enveloppé du noir manteau de ses deux ailes!»*

Chegados ao termo deste estudo comparativo, deixemos aqui uma breve síntese. Numa primeira fase, estabelecemos um confronto entre a «Serenata de Satã às Estrelas» e «La Chute des Étoiles», a que associámos depois outros *Poemas Bárbaros,* como «La Tristesse du Diable», «Les Paraboles de Dom Guy» e «Le Corbeau». Depois alargámos o nosso confronto a certos textos das *Prosas Bárbaras,* como «O Milhafre», «O Senhor Diabo» e «Mefistófeles. J. Petit», com os quais a «Serenata» está intimamente relacionada. Foi-nos assim possível descobrir, entre Eça de Queirós e Leconte de Lisle, flagrantes afinidades, quer a nível da temática, quer a nível da expressão. Elas apresentam-se não como simples coincidências, mas como o resultado de uma real influência. Parece-nos, pois, legítimo concluir que o satanismo de Eça-Fradique é mais um dos muitos aspectos em que a influência de Leconte de Lisle se fez sentir.

NOTAS

[1] Na primeira coluna vertical encontram-se, por ordem alfabética, os nomes sob os quais ele aparece, com o respectivo número de ocorrências, disposto no sentido horizontal, e relativamente às edições críticas indicadas pelas siglas seguintes:

DP = Edgard Pich, *Oeuvres de Leconte de Lisle, III, Poèmes Tragiques, Derniers Poèmes,* Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1977.

OD = Edgard Pich, *Oeuvres de Leconte de Lisle, IV, Oeuvres Diverses,* Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1978.

PA = Edgard Pich, *Oeuvres de Leconte de Lisle, I, Poèmes Antiques,* Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1977.

PB = Edgard Pich, *Oeuvres de Leconte de Lisle, II, Poèmes Barbares,* Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1976.

PT = Cf. *DP.*

O número das ocorrências da figura de Satã, independentemente dos nomes sob que se apresenta, aparece disposto no sentido vertical, com as respectivas somas parciais e total.

[2] Eça de Queirós, *Correspondência de Fradique Mendes,* in *Obras,* vol. 2, Porto, Lello & Irmão, Editores, s. d., p. 984.

[3] *Ibid.,* p. 981.

[4] Cf. João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Eça de Queirós,* Lisboa, Livraria Bertrand, 1973, p. 192.

[5] *Obras,* vol. 2, p. 994. O itálico é nosso, bem como o que vai aparecer ao longo deste artigo, nas transcrições textuais.

[6] *Apud* João Gaspar Simões, *op. cit.,* pp. 194-196 [= Alberto Machado da Rosa, *op. cit.,* pp. 113-115].

[7] *PB*, pp. 191-192. Este poema apareceu pela primeira vez na *Revue Contemporaine* (15/4/1860); foi depois incluído nas *Poésies Barbares* (1862) e nos *Poèmes Barbares* (1872).

[8] Em «Sinfonia de Abertura», aparece a variante «gotas de sombra» (*Obras*, vol. 3, p. 866).

[9] No entanto, esta metáfora da semente encontra-se bastante realçada num outro poema de Leconte de Lisle, que tem muitas afinidades quer com «La Chute des Étoiles», quer com a «Serenata». Ora esse poema é bastante anterior ao período da composição dos *Poèmes Antiques*. Poderia, por isso, constituir uma prova do alargamento da influência de Leconte de Lisle em Eça de Queirós. Trata-se do poema «Les Gouttes de Rosée» (*OD*, pp. 122-123). Salientemos as coincidências mais relevantes: «*Ô larmes* qui tombez des sommets scintillants, / *Larmes d'or* et d'azur, petits *orbes brillants*» (vv. 1-2); «*Ô perles de l'aurore... / Gouttes du miel* d'en haut, que Dieu nous donne *en pleurs*» (vv. 5-6); «*... ô gouttes de rosée*» (v. 11); «*ô pleurs du firmament!*» (v. 18); «... l'azur vous *sème* sur la terre» (v. 19); «*Je vous aime...*» (v. 23); são os «chérubins, d'une aile matinale, /» que as «*parsèment* sur les monts en gaze virginale» (vv. 3-4).

[10] *PB*, pp. 257-258. Publicado primeiro na *Revue Française* (1/12/1864) e mais tarde nos *Poèmes Barbares* de 1872, Eça leu-o, pelo menos, no *Parnasse contemporain* de 1866, que ele mesmo aconselhou o poeta João Penha a adquirir no Porto ou em Lisboa, para introduzir em Portugal essa estética parnasiana de que tão entusiasmado se mostrava (cf. João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 186). A expressão «*monotones* jours» (v. 29), empregue pelo diabo de Leconte de Lisle, teria favorecido o adjectivo que aparece no sintagma «noites triviais» (v. 1) do poema de Fradique.

[11] *PB*, pp. 225-242. Publicado na *Revue Contemporaine* (31/5/1860), foi depois incluído nas *Poésies Barbares* (1862) e nos *Poèmes Barbares* (1872). Sobre as fontes e significado do poema, cf. Edgard Pich, *Leconte de Lisle et sa Création poétique*, *op. cit.*, pp. 283 ss.

[12] *OD*, XI, v. 21.

[13] Na nota de apresentação do poeta Fradique Mendes, publicada na *Revolução de Setembro* (29/8/1869), uma das anunciadas colecções tinha por título «A Guitarra de Satã» (cf. João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 186).

[14] *Prosas Bárbaras*, *Obras*, vol. 1, p. 599.

[15] *Ibid.*, p. 615.

[16] *Ibid.*, p. 608.

[17] *Ibid.*, p. 615.

[18] *PB*, pp. 263-265.

[19] *Prosas Bárbaras*, *Obras*, vol. 1, p. 597.

[20] *Apud* Alberto Machado da Rosa, *Eça de Queirós, Prosas Esquecidas, IV, Polémica, 1867*, Lisboa, Editorial Presença, 1965, pp. 288-289.

[21] *Apud* Alberto Machado da Rosa, *op. cit.*, p. 288.

Nas origens de EÇA DE QUEIRÓS
O Réu Tadeu

por **Joel Serrão**

OS dois folhetins subordinados ao título de «O Réu Tadeu» foram dados a lume nos números 54 e 55 (respectivamente de 18 e 20 de Julho de 1867) do *Distrito de Évora*. Vêm incluídos na secção «Leituras Modernas» [1]; são dedicados a «L. M.» [2]; e, como numa espécie de mote, principiam pela seguinte transcrição de J. Janin: «Ainda não vi ninguém que lucrasse com o casamento; todos os meus contemporâneos que por lá têm passado, estão calvos e descontentes.» E que o conto ou esboço de novela ficou incompleto prova-o não só dada indeterminação do enredo mas também a palavra *continua*, aposta no último trecho estampado.

Pois bem! Situado, com o rigor possível, o escrito, interroguemo-lo, antes de mais, acerca da «história» que Eça pretendera contar, ou melhor, acerca daquilo que efectivamente chegou a relatar.

As personagens presentes são três — Tadeu Esteves (personificação de «a Arte e a Alma»), o irmão deste, Simão (símbolo da «Família e o Trabalho») e o «diabólico» amigo da primeira, o qual dava pelo nome de Stanislau. Todavia, o drama desenrola-se, emblematicamente, em torno duma mulher, quase ausente do contarelo [3], com a qual Simão casara, pouco mais de um mês antes do «crime». Com efeito, Simão aparecera «enforcado, dentro dum grande armário envidraçado, onde estavam louças, roupas adamascadas, pratas, porcelanas, cristais e fruta espalhada» [4]. A mulher havia desaparecido, decorrido um mês sobre o casamento, «dias antes da morte» [5] do marido. Ora, junto do cadáver fora encontrado e preso o irmão de Simão, Tadeu (até poucos dias antes do «crime» — ou suicídio? — coabitara com o irmão e a cunhada), «encostado à parede, imóvel, com as mãos cruzadas, olhando distraidamente as tímidas castidades do amanhecer» [6].

Durante o julgamento, o réu Tadeu limitara-se sempre e apenas a declarar: «sou culpado», e só no acto da sentença, que o condenaria à morte por enforcamento, se expandiu um pouco mais: «repito, sou culpado: de resto peço ao sr. juiz que mande abrir aquela janela para eu poder ver ao pé de mim uma réstia de sol. Há um ano [tempo de prisão entre o «crime» e o julgamento] que só vejo lama» [4].

O réu recusara apelar da sentença e, antes da sua execução, ao rejeitar também a assistência religiosa da praxe, perguntara ao sacerdote: «quer alguma cousa para o seu paraíso católico, de anjos e de santos?». Mas logo atalhara: «Não se zangue: *eu tenho motivos bastantes para amar Jesus, somente amo-o em espírito.*» E prosseguira nestes termos:

> Quer saber toda a minha crença? [...] veja aquelas árvores. Agora há sol. Logo há-de vir a noite. Vêm então as estrelas. Os que estiverem debaixo daquela alameda olham, e vêem as estrelas através da folhagem: e sabe o que pensam? Pensam que aqueles astros luminosos são os frutos daqueles negros ramos. É o que pensa o mundo de tudo o que está no céu, ou seja Jesus ou seja uma estrela. Ora eu, meu amigo, estou logo, aqui neste oratório, só, a três horas da morte, e como estou tão distante da terra, entre as árvores e as estrelas, ainda um pouco entre os homens, já muito com Deus, vejo bem, sem engano, para que lado luzem as constelações e para que lado se torcem as ramagens [5].

Este é, se a tentativa se não malogrou, o escorço da historieta que chegou a ser contada. A verdade, porém, é que se não sabe nem saberá jamais, nem talvez o próprio Eça o soubesse ainda, antes de concluir o seu conto, o que é duvidoso tenha ocorrido, como é que efectivamente se desencadeara o drama que levou ao suicídio de Simão (o enforcamento parece implicá-lo), embora se fique com a quase certeza de que o eixo do drama se situa em torno do comportamento da cunhada de Tadeu relativamente a este.

Ora, acontece que «O Réu Tadeu» se afigura mais importante pelas temáticas e atitudes culturais nele esboçadas do que propriamente pelo seu conteúdo «novelístico», aliás — insista-se — mais sugerido do que propriamente explicitado.

E, nesta perspectiva, será possível apreender, pelo menos nas suas linhas gerais, a problemática implícita e explícita na primeira e fracassada tentativa de um esquema queirosiano, de algum modo, novelístico? É o que se vai tentar, principiando pela atitude ou atitudes ante a mulher e o casamento, o que obriga à entrada em cena da personagem acaso fundamental da história, ou seja, Stanislau, isto é, adiantando um pouco, uma dada incarnação do espírito demoníaco, a qual funcionava como um duplo (ou como mestre?) de Tadeu Esteves.

Com efeito, o segundo folhetim, arquitectado a partir de umas *Memórias* de Tadeu, encontradas após a sua morte, é que, eventualmente, nos

poderá abrir as pistas que se buscam, sobretudo tendo em vista o enigmático triângulo, cujos vértices eram os irmãos Tadeu e Simão e o seu amigo Stanislau. «Tínhamos um amigo, Stanislau», relata Tadeu, «que vinha todos os dias à trapeira [na qual haviam vivido os irmãos nos tempos difíceis da juventude]. Tinha a qualidade de se parecer com o Satã que tenta Jesus no quadro de Ary-Scheffer. Ele dizia que aquela semelhança era uma predestinação. Stanislau representava naquela trapeira o Mal e a Rebelião, como eu [Tadeu] representava a Arte e a Alma, e Simão a Família e o Trabalho» [9]. Simplifiquemos, pois, as coisas, considerando que as três personagens concretizam os símbolos da «Arte», do «Trabalho» e do «Mal». E reverta-se, não sem tempo, à mulher, ao casamento e à pecaminosa tentação da láctea carne feminina.

Nos tempos de juventude evocados, o «Artista», que tivera «o plano de compor uma sinfonia intitulada *Ofélia*» [10] (eis aí a presença shakespeariana mediatizada por Victor Hugo), só possuía uma rabeca na qual tocava «as árias singelas de Grétry, Lulli ou a música ideal de Weber» [11]. É que, por esses tempos, ele «tinha a alma namorada de formas e de ideias femininas. Sentia dentro do peito as palpitações das asas duma ave espiritual, que tinha cada uma das suas penas presas aos ombros brancos de uma das mulheres divinas da Arte, Julieta ou Margarida, Francesca ou Elvira» [12] — e a tal ponto que quer o «Trabalho» quer o «Mal» lhe haviam posto «o nome delicado de *menina Hamlet*...» [13].

Eis, porém, que o «Mal» tenta repor as coisas na sua efectiva complexidade:

> Defronte de nós morava uma rapariga de grandes cabelos pretos encaracolados e soltos, como plumas de voluptuosidade: os olhos eram negros e resplandecentes: *era toda ela um cântico profano da carne*. — Belos olhos, belos cabelos! — dizia Stanislau, com atitudes dramáticas. Foram feitos com paixão. O Diabo gostava daqueles tipos, nos belos tempos dos seus amores! Ali está aquela mulher, tornava: hoje é formosa. Vê aquele seio robusto: dá esperança das belas maternidades. Quem a levasse para o seu leito, teria a fidelidade e filhos sãos e belos. *Mas é pobre*. E se for imbecilmente casta, se rezar a esse estéril Jesus, daqui a anos, hão-de vê-la passar, amarrotada, velha, engelhada, impura, desejosa, magra, com um chapéu desbotado, um grande xale ruço, uns sapatos ignóbeis, e um cão felpudo ao colo! [14]

De outra feita, o «Mal» pronuncia-se acerca da mulher nestes termos:

> Uma mulher depois de um mês de casada pede ar, abafa, sufoca-se, vai à janela, olha toda a cidade, desaperta o colar, sente-se esmagada, escravizada, comprada, e se passear na rua, nesse momento, um homem com os olhos mais lindos que os do marido, chama-o para o seu seio. As mulheres, dizia alguém, são vaidade da cinta para cima e podridão da cinta para baixo: pois bem, digo eu, quando andam é a podridão que as leva, quando pensam é a vaidade que as domina [15].

ARY-SCHEFFER (1795-1858) / *TENTAÇAO DE CRISTO*

Não obstante esta filosofia misoginicamente satânica, o «Trabalho», ou seja, o «Bem» não é receptivo a essa visão das coisas e aspira ao casamento, à família, à paternidade, em suma, «àquelas doces simplicidades e queria aquela união do homem e da mulher, limitada e divina, em que ambos estendem as almas sobre o mundo, para Deus passar por cima!» [16]

Ante isto, o «Artista» hesita e interroga o «Mal»: «— Mas então?»

> — Então? — tornava lentamente aquela alma desconhecida e terrível. — Então aceita-se o que está. Segue-se a natureza. Consagra-se o vício. Ergue-se a hóstia ao Mal. Se tem de haver salpicos de sangue, não andemos preparados com água para nos lavar. Sejamos sinceros com Deus. Vamos buscar sangue se for necessário às veias dos nossos irmãos. Decerto, sigamos a natureza. Deixemos caminhar as paixões. Que importa que se odeiem os Montagues e os Capuletos, Romeu e Julieta amam-se. Que importa que aquele homem assassinasse o marido daquela mulher, ela ama-o, quere-o assim coberto com um sangue que têm seus filhos, respeite-se a paixão: que seja pois desse homem. *Se desejares a mulher de teu irmão, toma-a para ti* [17].

Teria sido esse conselho demoníaco a chave do mistério do «crime»? Talvez, mas não é isso, neste momento, o que se considera de maior interesse. Aquilo que importa aprofundar um pouco respeita à atitude do

«Artista» ante a mulher. Aceitava ele, a esse respeito, as perspectivas diabólicas do «Mal»?

Com efeito, a andrógina «menina Hamlet», tal como o «Artista» era designado pelo «Trabalho» e pelo «Mal», manifestara sempre grande ternura pelas «costureiras, operárias, floristas, bordadoras» que via «por entre as cortinas das janelas vizinhas» da sua trapeira, essas «raparigas tão meigas e delicadas como as mais lindas virgens d'oiro fino que se pintavam nos livros de legenda, penteando-se e trabalhando, nos seus castos paraísos cheios de roseiras» [18].

Mais: uma vez a «menina Hamlet» presa, a jovem filha do carcereiro «vinha dar-lhe rainúnculos, dálias e margaridas: ele derramava as flores pelas lajes, e ficava de pé como esperando uma visita desconhecida; era talvez nesses momentos a ideia da imortalidade, que batia às portas dolorosas da sua paixão. [...] Um dia a filha do carcereiro veio dizer-lhe, chorando, que tinha morrido uma das suas pombas: e agora? perguntava a rapariga com os seus lindos olhos cheios de água, como violetas molhadas. Agora, disse-lhe Tadeu, com uma voz murmurosa, morreu o corpo da pomba, mas nasce-lhe uma alma; olha: baptiza-lhe a alma, e põe-lhe o nome de Luísa. Vai-te. A rapariga saiu chorando e medrosa» [19].

Ora, na hipótese muito verosímil de que haviam sido «as ásperas iluminações do desejo» [20] que, momentaneamente, transformaram o «Artista» num incestuoso (por aproximação) amante da cunhada, «a menina Hamlet», ao superar a sua androginia, matriz da poesia, no juízo de Bachelard, levara até ao seu termo a terrível dialéctica da «Arte» *versus* o «Mal». O resultado é sabido: morrera o «artista», «aquela pobre alma dolorosa, irmã de Jesus» [21]; morrera o «Bem»; salvaram-se da catástrofe o «Mal» e a «mulher», suscitadora de «um Judas — a paixão» [22].

É legítimo interrogar: nas cinzas dessa tragédia nada se salvara?

Divisa-se, por aí, como que um arquétipo em vias de explicitação, que seria, a seu tempo, o caminho possível para as contradições e enleios do jovem artista Eça de Queirós?

Com efeito, algumas das obssessões quer temáticas quer expressionais do Eça desse tempo divisam-se já no folhetim «Farsas» [23], dado a lume cerca de um ano antes. Enunciemos algumas, apenas algumas, pois se não pretende uma análise exaustiva dessa pista.

«Ela tinha», escreve o jovem escritor, «uns grandes cabelos negros. Cabelos do sul. *O diabo gostava destes cabelos, no tempo dos seus amores*», mas «o bem-amado era pobre» [24]. E, no mesmo folhetim, a propósito de uma outra historieta, insiste: «Os cabelos eram como os grandes raios quentes de um sol negro. [...] *Mas era pobre*. Não casou. E não se deu» [25].

Ainda vos lembrais da filha do carcereiro do réu Tadeu e das suas flores

e das suas pombas? Pois bem! No segundo episódio de «Farsas», «A Filha do Carcereiro», leia-se:

> A pobre rapariga tinha seis anos: era filha do carcereiro. Era loira, com grandes olhos lúcidos. Desde a madrugada ia pelos pátios, pelas enxovias, pelas gradarias, leve como uma seda e sã como um sol. Levava braçadas d'ervas aos presos e clematites. Na cadeia chamavam-lhe a *cotovia*. Tinha pombas [26].

E, nesta pesquisa das raízes de «O Réu Tadeu», releia-se, além do mais, o episódio de «farsas», intitulado «O Pobre» Sábio».

> Ele caminhava pelas ruas, com os cabelos desmanchados, magro, angélico. Conhecia todos os livros santos e todas as Escrituras. E os livros sânscritos e os velhos letrados da China; e os poemas divinos e doces da Índia e da luminosa Grécia; e as histórias hieráticas e frias da Pérsia. Era pobre, miserável. [...] Prenderam-no. [...] Entre as alocuções das leis e as palavras dolentes e as togas negras, ele pensava nos países sagrados onde nasce a religiosa flor do lótus. [...] Um dia morreu [...] desfolhando ranúnculos [27].

Pois não é transparente neste texto algo que anuncia a «psicologia» de Tadeu Esteves?

E lembre-se ainda que alguns outros temas de «Farsas» são os seguintes: a mulher ladra, a velhice feminina, o saltimbanco.

Antes de se retomar o fio, quase irremediavelmente perdido, que se afigurava abrir o caminho até ao esconderijo do Minotauro, lembre-se tão-só que, após «O Réu Tadeu», o arquétipo que nele se julga ter entrevisto se vai naturalmente clarificar, desenvolver e tornar-se mais complexo. Assim, «Omphalia Benoiton» [28] (1867), *O Crime da Estrada de Sintra* (1870), *O Crime do Padre Amaro* (1870-1875), possivelmente *História de Um Lindo Corpo* [29], «Singularidades de Uma Rapariga Loura» (1873), *O Primo Basílio* (1877), *A Tragédia da Rua das Flores* (1877), trazem à superfície temáticas que, embora mediatizadas por um processo artístico-literário que significou, no plano da expressão, o encontro de Eça consigo próprio, evidenciam raízes já entrevistas. Com efeito, a perversidade feminina, o adultério, o incesto, o satanismo em várias e sucessivas metamorfoses mas quase sempre ligado à relação homem-mulher — tudo isso se encontra germinalmente em «O Réu Tadeu» e viria a constituir um dos aspectos fundamentais da novelística e do romance queirosianos.

Ora, a ser assim, importa que se reverta a essa noveleta inconclusa, se se for capaz de retomar o fio do discurso ensaístico, mais ou menos perdido.

Em boa verdade, importa analisar-se, com o cuidado possível, a dialéctica porventura fundamental que se desenha em «O Réu Tadeu», ou seja, importa retomar-se o problema das relações do Bem com o Mal e com

a Poesia, tal como o Eça dos vinte e dois anos o ia entrevendo com lucilações momentâneas de palavras, nas aflições da sua febril e quase alucinada procura.

O Bem, o Mal, a Poesia aliada à Música... Aquilo que acaso aí ocorre de mais fundo respeita mediatamente às encruzilhadas do pensamento europeu ocidental que um Nietzsche, nascido, aliás, um ano antes de Eça de Queirós, traria à superfície nas suas fulgurações geniais. Claro que se não está a sugerir que as vivências culturais portuguesas sintonizavam, ou sequer *podiam* sintonizar, com as inquietações filosóficas mais estruturadas e estruturantes da metafísica de além-Pirenéus. Tão-somente se crê que é lícito imaginar-se, em termos de história cultural e das mentalidades, que há ondas de fundo — ideias, vivências, atitudes —, e que algumas delas se espraiaram até à finisterra portuguesa.

Por outras palavras: mesmo que um Schopenhauer, falecido em 1860, um Nietzsche, um Wagner só bem posteriormente, e após um Eça ter encontrado o seu caminho próprio, hajam lentamente rolado até nós — os seus mais fundos condicionalismos culturais e mentais de alguma forma ecoavam nesta nossa praia ocidental. E por isso é que a geração de 1865 pudera irromper, como tal, por entre os fragores e os anúncios e os prenúncios de uma derrocada geral de valores tradicionais, os quais, em última instância, eram os mesmos ídolos tombados ou a tombar um pouco por toda a Europa. As encíclicas papais contra a corrupção dos valores considerados eternos pela Igreja Católica, evidentemente, não foram redigidas para travar, tentar travar aquilo que ocorria em Portugal, mas em toda a Europa Ocidental, incluída naturalmente a leve fímbria lusa. E alguns dos ecos, entre nós, dessa derrocada chamaram-se *Defesa da Carta Encíclica de Sua Santidade Pio IX contra a Chamada Opinião Liberal* (1865), assim como *Odes Modernas* (1865) e «O Futuro da Música» (1866) do padre-mestre dos novos tempos, Antero, mas também os folhetins de Eça, entre os quais «O Réu Tadeu».

De que derrocada se tratava? Em linhas bem gerais, ela consistira e consistiria, para uns tantos, na morte dos valores ético-religiosos de essência cristã e prática católica, como os pais de Antero, de Eça e de alguns outros os haviam assumido e integrado na substância mais funda do seu ser e estar no Mundo, de acordo, aliás, com uma tradição que dir-se-ia naturalmente estrutural. Morte essa que, além de se traduzir, a alguns olhares, pelo esvaziamento da pregnância da teologia católica, abria a jovens de então as vias pelas quais a subsequente desdivinização de Cristo, deixando-os sem pai certo, os condenara ao desamparo da orfandade e à solidão ante as mudas estrelas — na busca inquieta e ansiosa de outros modelos, que era necessário inventar para que a vida tivesse, de novo, algum sentido, se o houvesse. E haveria tais caminhos? Quais?

Nestes termos, a sigla que se afigura fundamental para a compreensão do percurso queirosiano é quer «a grande cruz negra» que Tadeu, na sua cela da prisão, «tinha traçado, com tinta, na parede» [30], quer «pintada a carvão uma grande cruz» [31], existente no quarto coimbrão do estudante Eça, tal como, cerca de quatro meses depois, ele evocaria, ao relembrar a Carlos Mayer as confrontações e dilaceramentos culturais dos tempos de estudante.

Assim, e revertendo, uma vez mais, a «O Réu Tadeu», a personagem central do contarelo é o duplo do «poeta-artista», ou seja, Stanislau, símbolo das tendências auto-denominadas «diabólicas». É que a poesia ou a música, como tais, haviam esgotado a sua substância tradicional — e sem os ensinamentos do dessacralizado Satã, nem cristãs, no sentido tradicional, elas poderiam ser. Na verdade, desdivinizado Cristo, e, portanto, também o anjo rebelde, sem o encontro conflitual daquilo que, não obstante, de ambos ficara, como encontrar o fio da meada? Mais: sem aquilo que do Diabo paradigmaticamente restara teria algum sentido conservar nos recessos mais íntimos do coração a doce lembrança da mais pura simbólica cristã?

Importa, pois, que se atenda à fala da personagem de índole diabólica, tal como esta era escutada pela alma do «artista».

> Havia, ali, naquele lugar da cidade [lembrança coimbrã?], um silêncio severo e terrível que me fazia lembrar aquelas horas sossegadas de que fala a Bíblia, em que os leões iam beber. Como o antigo David, quando vinha a noite, começávamos a contemplar as estrelas.
>
> — É ali que se deve estudar a história humana, dizia Stanislau. Aquelas constelações todas, são pó. Pó dos Deuses mortos. *O céu é um cemitério, onde se deve estudar a força do homem: o homem será tanto maior quanto mais céu conquistar, quanto mais Deuses expulsar.* Expulsou o Olimpo, expulsou Jeová: *expulsará Cristo? O mal tem ali a sua raiz, naquele vasto espaço azul. Os frutos pendem para a terra e conhecemo-los nós, chamam-se amor, melancolia, crime,* eu sei? Às vezes parece que vejo passar aquela procissão rapsódica dos Deuses, uns tristes, outros selvagens, outros joviais, outros contemplativos e estéreis. E ainda vivem alguns! E dizem que já morrera o Diabo [32].

Ora, vivo ou morto,

> *O Diabo é a maior incarnação do bem e da natureza.* É o símbolo maravilhoso do direito humano. Luta pela liberdade, pela natureza, pela fecundidade, pela força e pela lei. É o íntimo de Pã. *É mesmo um Pã do Cristianismo.* Enquanto pressente um Deus, luta e persegue-o. Aconselha a Cristo a vida, e aos místicos a natureza. Liberta o homem, e dá-lhe o trabalho como consolação. Porque quer o mal que o homem precise ser consolado da infelicidade — de não ser escravo. Como é bestial quando se lhe tira o peso dos tiranos, tem de se lhe dar como compensação — sangue e lama. O Diabo combate o sacerdócio e a virgindade. Vinga a carne esquecida. Morreu, dizem os católicos. Eu não sei se isto foi decretado em concílio ecuménico, mas todos o [33] afirmam. Pois bem, o Diabo poderá

dizer aos Deuses que ainda hoje vivem, mostrando-lhes as estrelas, pó luminoso dos Deuses mortos: 'lembrai-vos que sois pó e em pó vos tornareis'.

Assim falava convulsivamente, deixando entrever toda uma alma melancólica e revoltada [34].

E, de uma outra feita, Stanislau ensinava ao artista:

> Quando morreres encontrar-te-ás entre a matéria enorme, onde tudo é livre: os carvalhos, para crescer, não atendem à terra que roubam aos castanheiros. Ali todos se entrelaçam e a confusão dos pólenes faz a harmonia de Deus. Então transformar-te-ás em ramo, em ortiga ou flor resplandecente, a flor transformar-se-á em pó: o pó em feto: *e o feto num miserável como tu ou como eu*! [35]

Reparai: um miserável como tu (o «Artista») ou como eu (o «Mal»)...

E esta «filosofia» de Stanislau era obviamente aceite sem resistência pela alma do artista Tadeu: que é que ela poderia contrapor-lhe?; o seu cristianismo?; mas qual cristianismo, o anterior ou o posterior a Renan? Ora, a boa verdade é que Stanislau nem sequer é anticristão e, até, manifesta simpatia por tudo quanto o Jesus dessacralizado lhe simbolizava.

Com efeito, refere-se-lhe nestes termos: «Jesus que era todo alma considerava-a tanto que a deu em troca do céu. [...] Jesus não se fez aceitar, senão tomando-a [à carne] para pretexto da sua alma» [36]; ou então: Stanislau «Tinha um oculto amor por Jesus e pela legenda cristã: no entanto dava à alma toda a sorte de atitudes ímpias e escarnecedoras» [37].

Simplesmente, ah! simplesmente, «Jesus decerto escondeu-se para sempre no céu, para não ter, quando viesse ao mundo, de andar por cima de almas de mulheres casadas. São terríveis. É um combate. De um lado está a família com o trabalho, a maternidade, a pureza, os encantos, os filhos, o dever, a justiça, a religião, o amor, Deus: *elas estão só do outro, e esmagam tudo isso*» [38].

E eis que, por uma dada sorte de súbita mágica, para além de toda a «metafísica» implícita e explícita no diálogo de Tadeu e de Stanislau, se entremostra, uma vez mais, o arquétipo que viria a ser o do escritor Eça de Queirós, uma vez entrevisto o seu caminho! Ou seja: o gosto e o jogo das oposições cada vez mais bem captadas e expressas; a consciência das contradições insolúveis da condição humana; a intrínseca necessidade de se não esquivar à imundície, ou, se se preferir, à «lama»; e, não obstante tudo isso, a contemplação das estrelas,

Gotas de luz, no frio ar nevadas [39]

como quem nelas evocava aquilo que restara do diálogo entre a «menina Hamlet» e Stanislau...

Ao fim e ao cabo, tanto ao réu Tadeu, condenado à morte pelos homens, como ao seu criador, também condenado à morte ainda que pelos deuses, só remanescera um caminho, enquanto ela, soberana, condescendesse em esperar um pouquinho: «escrever durante as longas noites» [40].

Com efeito, «O Sr. Paterno, fiscal da prisão, disse [a Tadeu] tomado por um riso de bondades e escárnios: *deixe escrever esse doido*». E «Durante alguns dias então, teve uma vida colérica e bárbara, cheia de soluços, de silêncios, de cantigas, e da febre do trabalho; *escrevia*» [41]. Procurava encontrar o sentido das coisas mediante o descobrimento de um estilo-espelho.

E é bem possível que ao jovem Eça também alguém, paternamente ou não, lhe dissesse: *deixem escrever esse doido!*

Por tudo quanto fica sugerido, o título do primeiro conto de Eça saiu errado. Em vez de «O Réu Tadeu», por que razão ou razões é que ele se não chamou «*O réu sou eu*»? Bem... Talvez porque o autor o não soubesse ou fingisse que o não sabia.

NOTAS

[1] Foram excluídos, não se sabe porquê, dos três volumes de *Da Colaboração no «Distrito de Évora»*, Edição Livros do Brasil, Lisboa, s/d. Republicados, pela primeira vez, por Lopes de Oliveira, na *Seara Nova*, n.º 883, 15 de Julho de 1944 e, depois, recolhidos por A. Machado da Rosa, *E de Q. — Prosas Esquecidas*. I Ficção, 1866--1872, Lisboa, 1965, pp. 37-56. Infelizmente, porém, a leitura de Machado da Rosa não oferece garantias de fidelidade ao texto. Portanto, utilizar-se-á sempre a versão original.

[2] Ernesto Guerra Da Cal, *Bibliografia Queirociana*, tomo I, p. 592, n.ºs 578 e 1.961, considera L. M. um anagrama tal como A. Z. (Eça de Queiroz). Não parece que seja assim; com efeito, os dois folhetins contêm a mesma dedicatória: «*A* L. M.» (itálico nosso). E é muito possível que L. M. seja Lourenço Malheiro, amigo de Eça nesse tempo. (V. Jaime Batalha Reis, «Introdução» a *Prosas Bárbaras*, 7.ª edição, p. XLIV.)

[3] É impossível saber-se se a «Jerónima» a quem Tadeu escreve uma carta de despedida, antes de ser enforcado, era ou não a cunhada. A uma primeira vista, dir-se-ia que sim; todavia, a referência a *«aquele tempo em que era pequeno* e que tu me cantavas para me adormecer: 'Tu dormes, amor, tu dormes' [itálico nosso] introduz um elemento de perturbação, que jamais poderá ser esclarecido em face daquilo que Eça chegou a publicar e, muito possivelmente, a escrever.

[4] *Distrito de Évora*, 18 de Julho de 1867; [5] *Ibid.*, id.; [6] *Ibid.*, id.; [7] *Ibid.*, *id.*; [8] *Ibid.*, id. (itálicos nossos).

[9] *Distrito de Évora*, 20 de Julho de 1867.

[10] *Ibid.*, id.; [11] *Ibid.*, id.; [12] *Ibid.*, id.; [13] *Ibid.*, id. (itálicos nossos); [14] *Ibid.*, id. (itálicos nossos); [15] *Ibid.*, id.; [16] *Ibid.*, id.; [17] *Ibid.*, id. (itálicos nossos).

[18] *Ibid.*, id. Como não aproximar este passo do seguinte testemunho de Batalha Reis: «No mais próximo desses prédios» — informa, referindo-se ao seu quarto de estudante, que Eça frequentava — «moravam duas raparigas, muito novas e bonitas, a cantar, entre craveiros e manjericões, costurando activamente o dia inteiro, por vezes, para o Eça de Queirós e outros líricos fantasistas que me visitavam, pontos de partida de longas variações, em verso e prosa, sobre o que o mesmo Queirós, corrigindo Goethe, chamava o *Efémero Feminino*.» Introdução a *Prosas Bárbaras*, edição citada, pp. XI e XII.

[19] *Distrito de Évora*, 25 de Julho de 1867.

[20] *Ibid.*, id.; [21] *Ibid.*, id.

[22] *Distrito de Évora*, 18 de Julho de 1867.

[23] *Gazeta de Portugal*, Lisboa, 1866, 18 de Novembro. Excluído, por Luís de Magalhães, de *Prosas Bárbaras*.

[24] *Ibid.*, id. (itálicos nossos).

[25] *Ibid.*, id. (itálicos nossos). Comparar com as expressões de Stanislau, já transcritas.

[26] *Gazeta de Portugal*, id., id.

[27] *Ibid.*, id.

[28] Também excluído, por Luís de Magalhães, da edição de *Prosas Bárbaras*.

[29] Novela lida, em 1870, a Antero e a Batalha Reis, mas perdida.

[30] «O Réu Tadeu», I, *Distrito de Évora*, 18 de Julho de 1867.

[31] «Uma Carta (a Carlos Mayer)» in *Prosas Bárbaras*, edição citada, p. 128. O folhetim foi publicado a 3 de Novembro de 1867, após o termo da experiência eborense.

[32] *Distrito de Évora*, 20 de Julho de 1867 (itálicos nossos).

[33] No original, *os*.

[34] *Distrito de Évora*, id., id. (itálicos nossos).

[35] *Ibid.*, id. (itálicos nossos).

[36] *Ibid.*, id.; [37] *Ibid.*, id.; [38] *Ibid.*, id. (itálicos nossos).

[39] V. «Serenata de Satã às Estrelas», primeiro aparecimento público do poeta Carlos Fradique Mendes, in *Revolução de Setembro*, 29 de Agosto de 1869.

[40] *Distrito de Évora*, 18 de Julho de 1867.

[41] *Ibid.*, id. (itálicos nossos).

José Matias de Eça de Queirós

Tentativa de descrição estrutural

por **Juan Paredes Núñez**

JÁ noutra ocasião assinalámos o destacado lugar que, pela dimensão poética, modernidade e perfeição da sua estrutura, esta obra ocupa no quadro da narrativa breve de Eça de Queirós [1]. Aí tentávamos uma primeira aproximação à estrutura deste conto, sem dúvida um dos mais belos e sugestivos não só da narrativa queirosiana e portuguesa como de toda a novelística universal. Repetidas vezes — e com plena justiça — se celebrou a apurada elaboração deste conto, possivelmente ainda por compreender na sua verdadeira dimensão. Por isso merece a pena, agora, à luz dos últimos estudos, fazer uma espécie de recolecção reflexiva que, dada a actualidade da sua panorâmica, possa destacar, com luz aglutinadora, o verdadeiro sentido e alcance de uma narração que, como o seu protagonista, se enriquece com cada aproximação — sugestão de caminhos novos —, para deixar sempre a porta aberta a outras possíveis interpretações.

O que primeiro nos chama a atenção é a modernidade da sua técnica narrativa [2]. Como acontece com outros contos de Eça na primeira pessoa — especialmente «Singularidades de Uma Rapariga Loura» e «Um Poeta Lírico» —, «José Matias» situa-se dentro dos mecanismos formais típicos do conto oitocentista [3]. Há, como nos casos citados, um protagonista principal, eixo central da intriga, problemático e complexo, «inexplicado» nas suas motivações mais profundas. Neste sentido, José Matias converte-se no personagem prototípico que veremos aparecer, em diferentes versões, através da narrativa de Eça. Como já notou Alexander Coleman, todos os amantes que aparecem nos seus livros se vêem afectados por uma «Vénus Tenebrosa» que, as mais das vezes, os leva ao extermínio [4]. Recordemos a figura de Pedro

da Maia, marcado pela paixão suicida, depois de se ver enganado e abandonado pela indigna «filha de um negreiro» [5]; com a diferença de, no caso de José Matias, se produzir uma espécie de ascese do corpo — daí a sua requintada singularidade — que eterniza de alguma maneira o amor, mundano e momentâneo para os demais. Há também um narrador, testemunha ou confidente, de cujo ponto de vista depende a estrutura do relato e a perspectiva narrativa. A seu lado surge uma série de narradores secundários que complementam a quase-omnisciência do narrador principal. E existe um quadro narrativo que prepara as circunstâncias do relator e do auditório, as condições concretas em que surge o conto, os necessários delineamentos da narração.

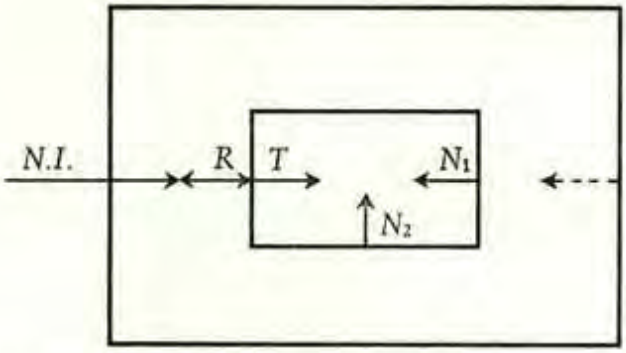
O quadro introduz de imediato os principais agentes da narrativa, caracterizados, logo desde o princípio, pela sua psicologia e, especialmente, pela sua função. O narrador principal, cuja missão é organizar e conduzir o relato, aparece caracterizado pelo modo totalizador por que produz o seu discurso, pela sua qualidade de testemunha directa e confidente do assunto da narrativa, e pela sua condição — de modo nenhum gratuita em relação ao texto — de professor de Filosofia, que irá imprimir um carácter especulativo e dialéctico a toda a narração. O interlocutor-receptor, melhor diríamos caracterizado pela ausência em relação ao narrador, é um mero pretexto para configurar um tipo específico de narrativa, cujo movimento dialéctico é uma transcrição da dialéctica interna do narrador.

O protagonista, cujo nome dá título ao conto, surge em função dos dois agentes anteriores. José Matias assume, sucessivamente, a figura, ligada aos seus melhores anos em Coimbra, de jovem «airoso, louro como uma espiga, com um bigode crespo de paladino sobre uma boca indecisa de contemplativo, destro cavaleiro, duma elegância sóbria e fina», e a imagem lamentável do bêbado esfarrapado que «numa tarde agreste de Janeiro, metido num portal da Rua de S. Bento, tiritava dentro duma quinzena cor de mel, roída nos cotovelos, e cheirava abominavelmente a aguardente», num vertiginoso e significativo contraste, que suscita o desejo de conhecer o seu destino concluso [6]. A partir deste momento, e estabelecida uma série de circunstâncias possibilitadoras através do processo dialéctico casualidade-necessidade [7], está criada a situação que torna a narrativa inevitável.

Falta apenas precisar a circunstância que é causa imediata do texto: trata-se da morte do protagonista, e seu enterro, com todas as conotações que implica de modificação, viagem, transformação, etc., a que aludiremos mais tarde. É efectivamente a morte que propicia a possibilidade imediata do relato. José Matias, morto, transforma-se de personagem virtual em personagem real. Agora é existência acabada, tempo finito, trajecto terminado e, portanto, possibilidade de conhecimento completo. A partir deste ponto de vista, o narrador organiza livremente o seu texto. No entanto, da mesma maneira por que a morte terminou um ciclo no qual já não são

possíveis novas expectativas, também impediu a passagem a qualquer esclarecimento. José Matias leva para a cova o seu segredo. A sua morte e o seu enterro constituem o espaço vital do texto.

Efectivamente o conto decorre no tempo exacto do transporte dos seus restos ao cemitério. Contudo, o tempo da narrativa estira-se durante os anos que transcorrem desde a primeira aparição romântica de José Matias em Coimbra, «com a alma e os olhos perdidos na Lua», e a última e espectral imagem do alcoólico «que o frio de Fevereiro matou no vão de um portal». A acção passada, que o narrador condensa, detendo-se apenas nos momentos mais significativos, e referindo algumas lembranças pessoais, directamente relacionadas com a história, e inclusivamente acudindo, por vezes, ao testemunho de outros narradores secundários, alterna, numa técnica que podemos qualificar de cinematográfica, com a acção presente, que dura exactamente o tempo da narrativa. Esta articula-se no quadro concreto da circunstancialidade do enterro, através da conversação com um interlocutor não identificado, cujas palavras só escutamos pelo eco no discurso do narrador.



O narrador introdutor (*N.I.*) apresenta o quadro narrativo (enterro), onde está a falar com um interlocutor fictício (←···). Ele próprio se transforma em relator (*R*) do acontecimento que constitui o conto, no qual além disso participa como testemunha directa (*T*), e em que também intervêm dois narradores secundários (N_1 N_2). A seta dupla indica a alternância contínua entre a acção passada (a história) e a realidade presente, que constitui o quadro narrativo.

O estilo é, por conseguinte, predominantemente coloquial, e a narração encontra-se entrecortada, num jogo vertiginoso entre passado e presente, por contínuas alusões à circunstancialidade do momento:

> Linda tarde, meu amigo!... Estou esperando o enterro do José Matias [...] Mas o meu amigo, numa ocasião que o José Matias parou em Coimbra, recolhendo do Porto, ceou com ele, no Paço do Conde! [...] Porque não acompanha o meu

> amigo este moço interessante ao Cemitério dos Prazeres? Eu tenho uma tipóia, de praça e com número, como convém a um professor de Filosofia... O quê! Por causa das calças claras! Oh meu caro amigo! De todas as materializações da simpatia, nenhuma mais grosseiramente material do que a casimira preta. E o homem que nós vamos enterrar era um grande espiritualista! / Vem o caixão saindo da igreja... Apenas três carruagens para o acompanhar. [...] O sujeito de óculos de ouro, dentro do cupé?... Não conheço, meu amigo. [...] O homem obeso de carão amarelo, dentro da vitória, é o Alves *Capão* [...] Que relações o prendiam ao Matias?... Não sei. [...] Agora é a nossa tipóia... Quer que desça a vidraça? Um cigarro?... Eu trago fósforos. [...] Santo Deus! já estamos em Santa Isabel! Como estes lagóias vão arrastando depressa o pobre José Matias para o pó e para o verme final! [...] Chegámos ao cemitério. Creio que devemos pegar às borlas do caixão... [...] Mas, Santo Deus, olhe! Além à espera, à porta da igreja, aquele sujeito compenetrado, de casaco, com paletó alvadio... É o apontador de Obras Públicas! E traz um grosso ramo de violetas...

E o conto, de estrutura perfeitamente fechada e cíclica, termina tal como começou: «— Com efeito, está frio... Mas que linda tarde!» Com o enterro termina também a história de José Matias. E tudo continua igual, como se nada tivesse acontecido.

A presença, ainda que em eco, do interlocutor não identificado — transposição, em última instância, como assinalámos, da própria dinâmica interna do narrador — tem um registo duplo no texto: independentemente da sua função dialéctica, é um recurso que, além de dar vivacidade, espontaneidade e flexibilidade ao relato, se converte em fio condutor do curso da narração.

O mesmo acontece com as memórias pessoais do narrador, directamente relacionadas com a história. O seu testemunho, e o seu apelo a outros testemunhos, é um meio mais para apoiar a veracidade do relato e articular o ritmo da narração. É sempre a realidade que actua como activadora da memória. Uma memória que parte do presente para voltar a ele, não sem que antes deixe um novo testemunho e uma nova perspectiva que reforça a narração.

O narrador recorda, por exemplo, a visita que fez a José Matias, em Arroios, depois do seu regresso do Alentejo. Voltará depois a visitá-lo, mas desta feita será uma pergunta do interlocutor o que dará pé à lembrança, entroncada na realidade do presente, que introduz uma nova circunstância e uma nova personagem testemunha, «íntimo e confidente de José Matias», que também intervém na história, e a quem o narrador acudirá em outros momentos da narração. É este mesmo Nicolau da Barca quem, pouco depois, conta os pormenores do casamento de «a divina Elisa» com o rico proprietário Torres Nogueira. Mais tarde, precisamente «por causa de um negócio do Nicolau da Barca», o narrador reverá José Matias em Arroios, «numa tarde quente de Abril». Será finalmente em Lisboa onde voltará a encontrar a sua personagem. E de novo será um amigo confidente, «o João Seco», quem pormenoriza os detalhes da história. Da janela da casa deste conhecerá

o amante de Elisa. E ali mesmo verá, pela última vez, José Matias, queimando a vida no vão dum velho portal [8].

Estamos, pois, ante uma técnica puramente cinematográfica, com mudanças de planos narrativos e alternância de perspectivas. Daí o emprego simultâneo do estilo directo, indirecto e indirecto livre, que sublinha esse propósito, característico da ficção queirosiana, de experimentar diversos pontos de vista, numa espécie de câmara móvel, onde tudo acaba por se revelar, não como realidade, mas como humor, como subjectividade desmascarada [9].

Esta, por um lado, a perspectiva, dominante e catalisadora, do narrador — um filósofo idealista, como ele próprio se confessa, autor de uma *Defesa da Filosofia Hegeliana,* que «comentou Spinoza e Mallebranche, reabilitou Fichte, e provou suficientemente a ilusão da sensação» — que contempla o caso de «este moço interessante», «este — como terá de confessar no final do conto — inexplicado José Matias, que era talvez muito mais que um homem — ou talvez ainda menos que um homem...», com evidente simpatia, mas também com a distância que lhe permite o olhar irónico do espectador. E um espectador que, como bom filósofo hegeliano, analisa a realidade dialecticamente. Mas também nos encontramos com a perspectiva do próprio Eça. Porque, como bem apontou Jacinto do Prado Coelho, há no conto um «jogo de espelhos», uma dupla perspectiva irónica: a do filósofo hegeliano ante José Matias, e a do próprio Eça ante o filósofo hegeliano. Um filósofo que, ainda que destaque a «nobreza moral e finura superior de pensamento» do amor do «desvairadamente espiritualista» José Matias por Elisa, nunca compreendeu «aquela consideração, quase carinhosa, do José Matias pelo homem que, mesmo desinteressadamente, podia por direito, por costume, contemplar Elisa desapertando as fitas da saia branca!», e, no fim, terá de confessar não conhecer este «inexplicado» José Matias. Um filósofo que, jogando com a sugestão contida no próprio nome do protagonista, vai chegar a identificar-se com o lado naturalista de Eça, apresentando — nessa constante crítica ao Ultra-Romantismo, na dialéctica Romantismo-Realismo que caracteriza o Autor — José Matias como «um doente, atacado de hiper-espiritualismo, duma inflamação violenta e pútrida de espiritualismo», «Um ultra-romântico, loucamente alheio às fortes realidades da vida, que nunca suspeitou que chinelas e cueiros sujos de meninos são coisas de superior beleza em casa em que entre o sol e haja amor». O seu discurso é, por vezes, tão flutuante que não sabemos se se trata duma auto-ironia ou da ironia do próprio Autor [10].

O conto baseia-se no motivo tradicional da viagem — em última instância, símbolo, com o seu conteúdo ideológico, da própria dinâmica transformativa das personagens [11] —, do qual o enterro é uma das variantes. A correlação entre os elementos Morte (passagem, transição, modifica-

EÇA DE QUEIROS visto por JOSÉ TAGARRO

ção, etc.) e Viagem (movimento, mudança, aprendizagem, etc.) fica perfeitamente patenteada. Trata-se, ao fim e ao cabo, como indica Coleman, de uma viagem à morte em dois níveis [12]. Assistimos, por um lado, à espantosa transformação de José Matias, desde os seus anos juvenis de Coimbra e Arroios, com o esplendor e o luxo do mais elegante idealismo, a face aureolada pela felicidade mais serena, até à degeneração total dos seus últimos anos de Lisboa, arrastando lastimosamente a sua ociosa miséria, para morrer de fome e frio numa madrugada, com o olhar perdido na direcção daquela que amou de modo tão espiritual. E, ao mesmo tempo, apreciamos uma transformação mais subtil, encerrada no monólogo do narrador, enquanto

este e o seu companheiro se dirigem para o cemitério. Um narrador que, além desta função específica no texto, é professor de Filosofia, e este facto, a que se faz alusão mais de uma vez desde o princípio do conto, tem implicações sobre o personagem e sua função. Este professor de Filosofia, cuja conversa, aparentemente desconexa, constitui o relato, produz o seu texto quase sem dar-se conta, como se se tratasse duma prática filosófica. Ao terminar a história, sabemos de José Matias o mesmo que quando começou; não obstante, o discurso deste professor-narrador fictício proporciona-nos uma série de ideias sobre as perspectivas a partir das quais se poderia encarar o enigma do protagonista. Estas perspectivas poderiam achar-se implícitas nos textos paralelos que o professor produz ao longo dos anos em que transcorre a história. Cada texto aparece e é mencionado num momento determinado da narração, e pode muito bem tratar-se de conceitos filosóficos implícitos nesta [13].

O primeiro texto citado é a *Defesa da Filosofia Hegeliana.* Evidentemente que não parece um facto ocioso que nas primeiras linhas o narrador nos apresente José Matias como um espírito curioso e penetrante «que compreendeu a minha *Defesa da Filosofia Hegeliana!*». Antes parece que este título, mencionado no princípio da história, é indicativo do processo dialéctico entre Matéria e Espírito, patente no conflito amoroso de José Matias. Porque, realmente, todo o relato se mantém num difícil equilíbrio entre o sublime e o grotesco, ideal e realidade, e junto ao amor espiritual, platónico, de quase religiosa «adoração sublime» de José Matias, está o amor instintivo, sensual, do segundo marido e do amante, enquanto que a «divina Elisa» parece não sentir qualquer dificuldade para adaptar-se à situação e estabelecer um equilíbrio entre o amor-adoração de José Matias e o amor carnal de Torres Nogueira e do apontador. Nesta antinomia, onde está Espírito devemos ler «exaltação espiritual» de José Matias, onde está Matéria, «vida animal», presente em Elisa, nos seus dois maridos e no amante.

O segundo texto, *As Origens do Utilitarismo,* aparece também num momento assaz significativo. Depois da morte do primeiro marido de Elisa, José Matias retira-se para o Porto para respeitar o luto daquela que o espera por trás dos muros do jardim. Ali, visita-o o narrador e vai encontrá-lo atormentado pela pergunta contínua acerca do que há-de fazer. O narrador regressa a Lisboa, enquanto Elisa organiza o seu futuro casando-se com o conhecido proprietário, de «grossos bigodes negros», Torres Nogueira. Por essa altura trabalha o narrador-filósofo nas suas *Origens do Utilitarismo.* Que pode significar este título na evolução textual? Aqui, de novo teríamos de recorrer a uma contaminação ou perversão dos termos filosóficos, para sugerir uma leitura realmente singular do conceito de «felicidade maior», na acepção desenvolvida por J. S. Mill [14]. Tratar-se-ia de uma leitura que insistiria na relatividade de tal conceito. Para um espírito corrente — repre-

sentado no texto pelo narrador, narradores secundários e o interlocutor — a felicidade maior consistiria na realização efectiva do amor. Por isso o narrador, testemunha dos factos no passado, não compreende a atitude de José Matias. Quando se inteira por Nicolau da Barca de que foi este quem recusou Elisa, comenta:

> Fiquei trespassado. [...] Ambos nos olhámos, e depois ambos nos separámos, encolhendo os ombros, com aquele assombro resignado que convém a espíritos prudentes perante o Incognoscível. Mas eu, Filósofo, e portanto espírito imprudente, toda essa noite esfuraquei o acto de José Matias com a ponta duma Psicologia que expressamente aguçara: — e já de madrugada, estafado, concluí, como se conclui sempre em Filosofia, que me encontrava diante duma Causa Primária, portanto impenetrável, onde se quebraria, sem vantagem para ele, para mim, ou para o Mundo, a ponta do meu Instrumento!

E o mesmo parece acontecer com o interlocutor, cujo espanto captamos através do eco da sua reacção no narrador [15]. Contudo, para José Matias, a maior felicidade só existe dentro, e por causa, da dor. E aqui parece que estamos a tocar fundo no sistema masoquista que serve de acicate às personagens de Eça.

O terceiro texto ausente encontra-se inserto nas últimas páginas do conto, quando o narrador se inteira de que Elisa tem um amante. É então que diz: «Todo esse ano, também, andei enfronhado no meu *Ensaio dos Fenómenos Afectivos*.» Não poderia interpretar-se todo o relato precisamente como um ensaio sobre a afectividade? Um ensaio onde estes fenómenos psicológicos perdem a sua abstracção para concretizar-se numa personagem a quem se atribui um carácter ficcional, ainda que, na verdade, tingido de filosofia. Neste sentido, talvez, a tese definitiva pode ficar resumida na cena final, carregada de requintada ironia, do amante de Elisa assistindo ao enterro de José Matias, e depositando sobre o seu túmulo um ramo de violetas: «É que sempre a Matéria, mesmo sem o compreender, sem dele tirar a sua felicidade, adorará o Espírito, e sempre a si própria, através dos gozos que de si recebe, se tratará com brutalidade e desdém!»

Segundo Coleman, também é possível sugerir que estes «fenómenos afectivos», exemplificados em José Matias, sejam produzidos pela imaginação subjectiva, e não pelas qualidades objectivas da amada. A espontaneidade da paixão amorosa de José Matias mascararia assim a sua verdadeira natureza de *vaniteux*, segunlo a definição de Stendhal. O *vaniteux*, exemplar do romantismo imitativo, toma sempre por empréstimo os desejos de outros e, o que é pior ainda, desejará qualquer objecto cobiçado por outra pessoa admirada [16].

Neste sentido José Matias converte-se num autêntico «herói problemático» [17] (recordem-se os exemplos típicos de Dom Quixote, Emma Bovary ou Julien Sorel) levado às últimas consequências. José Matias con-

tinua tão inexplicado no fim como no princípio do conto. É um espírito absoluto, que se vê condenado a comunicar com o corpo de Elisa através de intermediários (os dois maridos e o amante) aos quais, por sua vez, impõe as suas próprias condições de fidelidade e entrega. Por isso, só admite o apontador de Obras Públicas quando comprova a sua absoluta dedicação à mulher que amava. E «talvez esta fidelidade, preito carnal à divindade de Elisa, fosse para o José Matias a derradeira felicidade que lhe concedeu a vida». O amante e os maridos podem manter um trato carnal com Elisa, ele não pode nem deve fazê-lo. Em qualquer caso, os obstáculos não são, como acontece com outras personagens de Eça, de ordem física; trata-se de algo que tem uma raiz muito mais profunda na alma complexa deste desconcertante José Matias, que se converte, por isso, no personagem queirosiano mais apaixonante.

Evidentemente, esta interpretação do texto implica algumas mudanças na análise da estrutura. Maria Lúcia Lepecki propõe uma reconsideração do significado atribuído ao diálogo, e uma revisão, ao menos parcial, do problema da hierarquia das personagens. Se se considera o texto como um ensaio, não há nenhuma possibilidade de diálogo «inter-pessoal», nem no plano retrospectivo nem no plano da narrativa. O interlocutor não tem outra existência senão a proporcionada pela dialéctica interna do próprio narrador. E, posta em causa a retrospecção, desaparece também qualquer carácter testemunhal, e as personagens do conto convertem-se em autênticos «seres de papel».

Numa leitura horizontal da história, José Matias é o único e verdadeiro protagonista; o narrador e os informantes aparecem num segundo plano como personagens secundárias, que proporcionam informação sobre a vida do protagonista. No entanto, uma leitura vertical, propiciada pela consideração do relato como um ensaio, deixa bem manifesto que o texto se produz única e exclusivamente pelo narrador, que desta maneira não só se converte em protagonista, como também no único personagem. O próprio desenlace faz ressaltar este facto, apresentando José Matias como a personificação duma teoria [18].

Se este narrador escolhe um discurso em diálogo potencial, através do falso interlocutor — imagem, em última instância, do leitor —, é porque é um ser dialéctico, que precisa de explicitar a sua narrativa num processo como tal. Também poderia ter escolhido uma forma dialogal plena ou, simplesmente, uma forma retrospectiva monologal, porém não eram estes os processos narrativos que convinham à perspectiva da narração. Na realidade, o conto está narrado em perspectiva interna para manter no mistério a personalidade deste «curioso» e «inexplicado» José Matias, que continuamos a desconhecer no final do relato. Precisamente, para suprir as limitações inerentes ao ponto de vista interno, o narrador — que começa a sua narrativa já depois da morte de José Matias para superar as limitações tempo-

rais — recorre a informantes secundários, e enriquece o relato com a sua interpretação pessoal. Realmente, como assinala Maria Lúcia Lepecki, são duas as histórias que se contam: «Uma, a do pobre apaixonado irrealizado. História secundária. Mero instrumento para que se leia outra: a do 'homem que queria contar uma história'» [19].

O conto, quanto ao resto, de um mesurado requinte estético, desenvolve-se num perfeito jogo de contrastes, que chega mesmo a especificar-se no simbolismo das cores. Enquanto José Matias é descrito como «um rapaz airoso, loiro como uma espiga, com um bigode crespo de paladino sobre uma boca indecisa de contemplativo, destro cavaleiro, de uma elegância sóbria e fina», a «divina Elisa», num contraste significativo, apresenta-se-nos como uma mulher morena, de lânguidos olhos negros, «toda madura, e suculenta, e desejável». O simbolismo do «louro» e do «negro» está patente nas próprias palavras do narrador que, tentando explicar a preferência de Elisa pelo seu segundo marido, conclui indignado: «Então porquê? Certamente porque os grossos bigodes *negros* do Torres Nogueira apeteciam mais à sua carne do que o buço *louro* e pensativo do José Matias!» Também o contador de Obras Públicas exibirá uma abundante «barba *escura*». O amor espiritualista e sublime de José Matias aparece, frequentemente, associado à cor branca e às flores [20]: «A divina Elisa, com vestidos *brancos*, passeava à tarde no jardim entre as roseiras», e aparece-nos sempre como a «*branca* mulher vestida de claro, com um chapéu *branco*», «uma figura *branca*, nas longas pregas de um roupão *branco*». Também José Matias usa «gravata de seda *branca*», «colete *branco*», e tem no seu quarto um «cesto de rosas *brancas*». Só se veste de preto quando Elisa enviúva; e no fim, quando, «infinitamente triste», tiritando «dentro de uma quinzena de mescla enxovalhada, e de umas calças pretas, de grandes bolsos» e cheirando «abominavelmente a aguardente», espiava nas «*negras* noites de Inverno», postado no «*negro*» portal da Rua de S. Bento, a «fachada *negra* daquela casa», onde imaginava Elisa dormindo nos braços do outro. As flores simbolizam a pureza espiritual deste amor, cuja união ideal só se consumará na imagem poética dos jardins em flor: «com as janelas de Elisa diante das suas janelas e as rosas dos dois jardins unidos rescendendo na sombra», «por sobre as rosas e as dálias abertas», «recaíram na velha união ideal, através dos jardins em flor» [21].

Este minucioso cuidado, até com os mínimos pormenores, além de acentuar a qualidade poética do conto, é um reflexo mais da atenção prestada à construção geral do relato. Toda a sua estrutura, perfeitamente cíclica, está construída com uma medida adequação do tempo, ritmo e tensão narrativa. O conto começa na realidade do enterro, e, a partir deste momento inicial denso de sugestões, através da apresentação da personagem num contraste significativo que suscita o desejo de conhecer o seu destino concluso, o relato desenvolve-se numa espécie de *flash back*, habilmente construído,

com uma série de clímax e anticlímax, que modulam a intensidade e a tensão narrativas, até terminar na cena final do cemitério, com a figura do contador de Obras Públicas, que leva um ramo de violetas — simbólica homenagem da Matéria ao Espírito — ao túmulo de José Matias. A frase final remata perfeitamente o conto, que termina como começou. Apenas passou o enterro, e com ele a história, de José Matias: «— Com efeito, está frio... Mas que linda tarde!»

NOTAS

[1] V. o nosso trabalho «Aproximación a la estructura de los cuentos de Eça de Queirós», em *Homenaje a Camoens*, Universidad de Granada, 1980, pp. 309-328.

[2] V. o excelente estudo de Jacinto do Prado Coelho «Sobre o 'José Matias' de Eça de Queirós», em *A Letra e o Leitor*, 2.ª ed., Lisboa, Moraes, 1977, pp. 169-174.

[3] V. «Aproximación a la estructura de los cuentos de Eça de Queirós», *ob. cit.*; cf. também o nosso trabalho *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, col. Monográfica, Universidad de Granada, 1979.

[4] Alexander Coleman, *Eça de Queirós and European Realism*, New York University Press, 1980, p. 233.

[5] «Não tardou de resto a falar-se em toda a Lisboa da paixão de Pedro da Maia pela 'negreira'. Ele também namorou-a publicamente, à antiga, plantado a uma esquina, defronte do palacete dos Vargas, com os olhos cravados na janela dela, imóvel e pálido de êxtase» (*Os Maias*, edição Livros do Brasil, Lisboa, p. 26). Observe-se a semelhança com José Matias.

[6] Para as citações de «José Matias» utilizámos a edição de Lello & Irmão Editores (*Contos*, Porto, 1946).

[7] V. Maria Lúcia Lepecki, «Sobre 'José Matias'», em *Eça na Ambiguidade*, Jornal do Fundão Editora, 1974.

[8] Só há um momento em que se trunca esta perfeita estrutura narrativa. Efectivamente, todo o relato se articula através da situação dialogal. No entanto, há um momento em que Eça parece esquecer este esquema narrativo e introduz uma nova perspectiva, que patenteia a presença do leitor e serve, também neste caso, para seguir o fio da narração. O narrador manifesta a sua surpresa ao saber a notícia do casamento de Elisa com Torres Nogueira: «E nessa semana encontrei no meu *Diário Ilustrado* a notícia curta, quase tímida, do casamento da Sr.ª D. Elisa Miranda... Com quem, meu amigo? Com o conhecido proprietário, o Sr. Francisco Torres Nogueira!...» E acrescenta: «O meu amigo cerrou aí o punho, e bateu na coxa, espantado. Eu também cerrei os punhos ambos, mas para os levantar ao Céu onde se julgam os feitos da Terra, e clamar furiosamente [...]» E continua: «Pois, meu amigo, quando eu assim rugia, encontro uma tarde na Rua do Alecrim o nosso Nicolau da Barca, que salta da tipóia, me empurra para um portal, agarra excitadamente no meu pobre braço, e exclama engasgado: [...]». Logo a seguir, esta personagem explica os pormenores deste incidente crucial.

[9] V. Ernesto Guerra Da Cal, *Lengua y estilo de Eça de Queiroz*, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1954, pp. 212-218; A. J. Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 7.ª ed., Porto, s. d., p. 971.

http://coloquio.gulbenkian.pt/grafica/cl/revistas/83/lg_83_p44.jpg 8/1/2009

[10] Sobre o tema da ironia em Eça, v. Mário Sacramento, *Eça de Queirós: Uma Estética da Ironia*, Coimbra Editora, 1945.

[11] V. Maria Lúcia Lepecki, «Sobre o 'José Matias'», *ob. cit.*, pp. 45 e ss.

[12] *Ob. cit.*, p. 234.

[13] Seguimos os estudos de Lepecki e Coleman.

[14] V. Lalande, *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, Paris, PUF, 1972. Citado por Lepecki.

[15] «Mas, com os demónios! essa mulher ele a recusara, quando ela se lhe oferecia, na frescura e na grandeza dum sentimento que nenhum desdém ainda ressequira ou abatera. Que quer?...»

[16] René Girard, *Deceit, Desire and the Novel*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1965. Citado por Coleman.

[17] O termo deve-se a Lukács *(Teoria do Romance)*. Cf. René Girard, *Mensonge Romantique et verité novelesque*, Paris, Grasset, 1961.

[18] «Só por isto valeu a pena trazer à sua cova este inexplicado José Matias, que era muito mais que um homem — ou talvez ainda menos que um homem...»

[19] *Ob. cit.*, p. 76.

[20] V. J. do Prado Coelho, *ob. cit.*, p. 167.

[21] O itálico das citações é nosso.

Desenho de BERNARDO MARQUES / 1945

Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca

O MISTÉRIO DA ESTRADA DE SINTRA

I

por **Ofélia Paiva Monteiro**

A bibliografia crítica até hoje consagrada a *O Mistério da Estrada de Sintra* [1] tem sobretudo visado dilucidar as circunstâncias do *bluff* que representou, em 1870, a sua publicação no espaço do *Diário de Notícias* reservado ao folhetim e procurado definir com alguma probabilidade a parte que no texto caberá a cada um dos seus dois autores, Eça e Ramalho. Poucas páginas suscitou ainda a análise da obra em si, vítima talvez da relevância logo adquirida, na história da nossa cultura e da nossa literatura, pelos frutos da consagração de Eça e Ramalho à observação saneadora da degradação social portuguesa. Para o relativo esquecimento do romance colaboraram, aliás, os autores mesmos, que já nas *Farpas* consideravam «deplorável» esse livro que tinham escrito, onde à «insignificância literária» se juntava a «esterilidade moral» [2]; e se em 1884, menos drásticos, republicavam *O Mistério (...)*, teciam-lhe, em carta-prefácio, um comentário sorridente, que à recordação saudosa da camaradagem alegre em que o livro se gerara e ao louvor da «aventura» narrativa que ele fora associava idênticas censuras: decorridos catorze anos após o seu aparecimento, o romance só podia «desgostar» dois «velhos escritores» que se tinham desviado «das perspectivas enevoadas da sentimentalidade para estudarem pacientemente e humildemente as claras realidades da sua rua» [3].

Efectivamente alheada de toda a preocupação com uma mimese «realista», a concepção de *O Mistério da Estrada de Sintra,* como tantas vezes sucede com as obras de fantasia, não deixara de responder, porém, a uma

certa forma de empenhamento social. Lembram os seus autores, na mesma carta-prefácio, que, chocados com a inércia mental duma Lisboa adormecida pela rotina e pelo melodramatismo oco dum Ponson du Terrail ou dum Octave Feuillet, tinham decidido «reagir» sobre si próprios e «acordar» tudo aquilo a berros, num romance tremendo, buzinado à Baixa das alturas do *Diário de Notícias*. Disposições *provocadoras* tinham assim presidido à fabricação do romance, disposições um pouco idênticas às que, um pouco antes, no círculo de amigos do Cenáculo — mas com particular actuação de Eça e de Antero —, tinham levado à criação colectiva do poeta satânico Carlos Fradique Mendes, que em 1869 assinara, na imprensa, como se fosse uma personalidade *real*, poemas duma «modernidade» escandalosa: com os seus ressaibos baudelairianos e humorísticos, onde cepticismo e desengano se uniam com a fantasia, o grotesco ou a evocação da fusca atracção do Mal e da estranha magia da grande cidade febril, tais poemas constituíam uma novidade cáustica no meio português, «atrofiado», como todas as sociedades peninsulares, sob «o duplo despotismo civil e religioso, dirigido, alimentado e explorado pelo monarquismo» [4]. Ora, a corroborar a afinidade dos «climas» imaginativos em que tais poemas e *O Mistério da Estrada de Sintra* se geraram, está a episódica inclusão, na trama do romance, do «autor» da «Guitarra de Satã», apresentado, como veremos, com traços que requintam nos elementos exóticos e aberrantes.

Nascido, pois, duma espirituosa revolta contra a pequice lisboeta e querendo-se por isso mesmo provocador, o romance montou-se sobre um jogo *humorístico* com o público, que consistiu fundamentalmente, como todos sabem, em fazer passar por relato de eventos *reais* uma narrativa forjada com ingredientes propositadamente rocambolescos, cujo cariz ficcional só *in extremis* se denunciava explicitamente aos leitores crédulos: era um superior modo de rir da infantilidade do público lisboeta alimentada pelo romance folhetinesco, um modo de rir bem próprio daquele Eça e daquele Ramalho que tão patente deixaram, em obras posteriores, a responsabilidade que atribuíam à literatura romântica «barata» na degenerescência da nossa sociedade.

Para conseguirem tal objectivo, que pressupunha uma constante distanciação humorística em relação ao texto que iam compondo (distanciação servida pela artificiosa autoria dupla [5]), Eça e Ramalho souberam tirar um proveito particularmente eficaz do veículo de comunicação escolhido para a divulgação do romance — esse reputado *Diário de Notícias*, então dirigido por um amigo comum, Eduardo Coelho, que aderira com entusiasmo à ideia do *bluff*. A «forma» de *O Mistério da Estrada de Sintra* acha-se efectivamente condicionada pela modalidade da sua primeira publicação e pela leitura crédula, ajudada pela via jornalística, que se pretendeu provocar: eis um texto que pode documentar exemplarmente como o leitor colabora na feitura duma obra ao implicar estratégias que visam atingi-lo.

O Mistério da Estrada de Sintra adopta a velha forma romanesca *epistolar,* dotando-a, porém, de características singulares que levaram Ramalho Ortigão, numa conhecida carta dirigida em 1915 a Alfredo da Cunha [6], a considerá-lo representante único de uma nova espécie ficcional — o *romance-noticiário* —, cuja «ideia» se deveria a ele próprio. A peculiaridade do molde — explicava o Escritor — estava na utilização do veículo jornalístico para a montagem, com nova eficácia, da ilusão de «verdade» que sempre presidira às intenções da ficção epistolar [7]: as cartas que constituem *O Mistério (...)* foram efectivamente surgindo no *Diário de Notícias* como textos enviados ao seu Redactor com o relato de eventos *acontecidos,* ficando a sua veracidade acreditada pelo jornal através de hábeis notícias inseridas, inicialmente, no espaço «sério» do periódico destinado à *informação* [8]; assinadas por correspondentes vários, as cartas tomavam um cariz *noticioso,* dado que só pela soma da informação «parcelar» contida em cada uma — e, consequentemente, à rigorosa medida da publicação dos jornais — se ia construindo o enovelar e o deslaçar do «mistério». Assim nascia o tal *romance-noticiário,* verdadeiro «romance-folhetim» — dizia Ramalho — como nem franceses nem americanos o tinham concebido ainda.

Talvez valha a pena recordar que a montagem desta curiosa estratégia destinada a granjear credibilidade para os estranhos acontecimentos humoristicamente colocados no cenário pacato e «vulgar» da estrada de Sintra começou no *Diário de Notícias* de 23 de Julho de 1870, um sábado, com a publicação duma *notícia* (Ramalho disse tê-la redigido [9]) que, em local bem visível da primeira página, preparava a curiosidade do público e a sua adesão confiante à veracidade do que iria ler em breve: nela se comunicava, com efeito, a recepção a hora tardia, no jornal, duma carta que, contendo a «narração estupenda» da sequestração dum médico e dum seu amigo, ligada a um eventual «crime horrível», merecia, pelo seu «interesse» e pela sua «forma literária», a publicação integral, só possível, porém, no dia seguinte e, por falta de espaço, no lugar do folhetim. Enquanto autenticava, pois, tal relato, esta ardilosa *notícia* descobria apesar de tudo uma ponta do *bluff* ao remeter a carta — a primeira da personagem designada nas edições do romance por *Doutor**** — para o lugar que o jornal destinava à ficção e ao vincar-lhe o carácter *literário.* No domingo, 24 de Julho, surgia no lugar do folhetim — sem que tivesse sido retirada a didascália *Folhetim do Diário de Notícias* e já sob o título *O Mistério da Estrada de Sintra* — a carta anunciada, despida de qualquer assinatura, dirigida ao redactor do jornal e terminada de modo a permitir com verosimilhança a continuação do envio de correspondência.

O jogo mistificador desenvolvido no periódico entre *noticiário* e *folhetim* não cessou com este capcioso «lançamento» das cartas, sempre mantidas, ao longo da sua publicação quotidiana (com excepção das segundas-feiras, em que o *Diário de Notícias* não saía), no espaço do jornal destinado à fic-

ção. No número de 27 de Julho (quarta-feira), lia-se entre o *noticiário* da primeira página:

> «A terceira correspondência que hoje publicamos sobre o mistério da estrada de Sintra encerra novos estímulos à já bastante intensa curiosidade dos nossos leitores. Têm-nos sido dirigidas verbalmente e por cartas diversas perguntas sobre o mistério ali descrito. Não podemos avançar mais do que o que diz a interessante narração, pois nada mais sabemos. Decerto a pessoa que no-las dirige irá a pouco e pouco desvelando o segredo do drama de que nos faz ansiosos espectadores.»

E ainda na sexta-feira, 29 de Julho, sempre no *noticiário* da primeira página, se lia a pequena informação seguinte: «Já temos em nosso poder a quinta carta da interessante narrativa *O mistério da estrada de Sintra,* em que vão aparecendo circunstâncias cada vez mais romanescas.» Nesse número, o espaço do folhetim era preenchido pela quarta missiva do *Doutor**** e por uma outra, assinada por João Viegas Abreu, que, corroborando alguns dados diegéticos apresentados nas anteriores, se tornava importante elemento «autenticador» dos eventos narrados [10]. Precedia-a uma breve nota da Redacção do jornal («Recebemos ontem a seguinte carta»), que assim intrometia a sua voz no espaço do folhetim, a caucionar a seriedade dos textos aí fornecidos. Daí em diante, foi sempre esse o processo de avalizar com a autoridade do *Diário de Notícias* a trama ficcional, em jogos potentemente mistificadores necessários por vezes à introdução de novas sequências epistolares. Assim, no número de 4 de Agosto que publicou a carta assinada por *Z.,* surgiu a precedê-la uma «nota» do *Diário de Notícias* que, por um lado, autenticava elementos contidos na carta anterior — a última da longa primeira intervenção do *Doutor**** — e, por outro, apresentava as duas sequências epistolares que iam seguir-se, as do mencionado *Z* e de *F.,* o amigo do médico, também sequestrado. Eis a nota:

> «No original da carta publicada ontem havia algumas palavras a lápis, nas quais só fizemos reparo depois de impresso o jornal. Essas palavras continham esta observação: *A fotografia do mascarado foi feita em casa de Henrique Nunes, rua das Chagas, Lisboa. Talvez aí possa haver notícia do sujeito fotografado.*
>
> Antes de darmos à estampa a longa carta de *F.,* cuja primeira parte nos foi ontem enviada pelo médico, é dever tornar conhecida uma outra importantíssima que recebemos pela posta interna, assinada com a inicial Z., e que temos em nosso poder há já três dias. Esta carta, que tão estreitamente vem prender-se na história dos sucessos que constituem o assunto desta narrativa, é a seguinte» [11].

Assinalemos, já agora, que o último folhetim preenchido no *Diário de Notícias* com *O Mistério da Estrada de Sintra* foi o de 27 de Setembro, que publicou a sequência intitulada «Concluem as revelações de A. M. C.» e, sem qualquer nota do jornal e com o título «A última carta», essoutra

onde Eça e Ramalho revelavam ao grande público, fingindo fazê-lo também ao redactor do periódico, caber-lhes a autoria de todos os textos [12].

Se parece efectivamente original o modelo construtivo deste «romance-noticiário», algo deverá, contudo, a leituras «modernas» dos seus autores, entre as quais é de pôr em relevo a de Edgar Poe, cujos contos, inicialmente publicados em revistas e jornais americanos, se tinham entre nós divulgado através das famosas traduções de Baudelaire. Para alguns jovens de imaginação activa e crítica — como os que constituíram essa «geração nova» que se agregou no «Cenáculo» e se manifestou nas Conferências do Casino —, o escritor americano tornara-se um dos artistas modernos que exprimiam em nervosas formas inovadoras os seus terrores, as suas desilusões, os seus sonhos. No folhetim «Poetas do Mal», publicado por Eça de Queirós na *Gazeta de Portugal* em Outubro de 1866, as *Novas Histórias Extraordinárias* de Poe são tomadas, com as *Flores do Mal* de Baudelaire e *Salammbô* de Flaubert, como exemplo paradigmático da nova angústia, dita por vezes com um gargalhar «sinistro e debochado» [13]. Antero de Quental, por sua vez, insere nas *Primaveras Românticas* um poema com a indicação «Do inglês de Edgar Poe» [14].

Ora nalguns contos de Poe inseridos nas colectâneas baudelairianas podiam ter Eça e Ramalho colhido a ideia de jogarem com a verosimilhança romanesca utilizando a credibilidade dum jornal e hábeis estratégias narrativas para iludirem o público, levando-o a aceitar por *verdadeira* uma ficção divulgada pela imprensa, mesmo se portadora dos mais estranhos eventos [15]. Em *Histoires Extraordinaires* encontra-se, por exemplo, *Le canard au ballon* (tradução de *The balloon Hoax*), onde se acham compilados os textos que tinham surgido no jornal *New-York Sun* como relato *verídico* da travessia do Atlântico — efectivamente imaginária — realizada pelo balão *Victoria*; o periódico publicara a narrativa fazendo-a preceder por um enorme título em maiúsculas (reproduzido por Baudelaire), a que multiplicados pontos de admiração emprestavam maior retumbância, e dando-a por baseada em apontamentos colhidos por um agente do jornal em Charleston (cidade americana próxima do ponto de aterragem do balão), que entrevistara alguns tripulantes da aeronave e transcrevera o diário de bordo mantido por dois deles. O público — lia-se numa nota aposta por Baudelaire à sua tradução — acreditara, por momentos, na «verdade» do relato: «La cohue qui se fit pour se disputer *le seul journal qui eût les nouvelles* fut quelque chose qui dépasse même le prodige» [16]. Na mesma colectânea, outros contos, a propósito dos quais não eram referidos idênticos fenómenos de recepção crédula, eram todavia excelentes amostragens também da *credibilidade* obtenível pela sua divulgação na imprensa associada a certos recursos estruturais propícios à produção de uma impressão de «verdade», como a narração auto- ou homodiegética e a utilização de elementos «autenticadores» (remissão para pseudo-

-notícias de jornais relacionadas com os factos narrados, transcrição de documentos — cartas ou diários —, citação precisa de livros dados como escritos pelas personagens, etc.). Lembremos, por exemplo, o jogo potentemente mistificador montado por Poe em *La vérité dans le cas de M. Waldemar (The facts in the case of M. Waldemar)*, onde eventos perfeitamente abstrusos conseguem, graças a tais processos, parecer verdadeiros (um agonizante, M. Waldemar, submetido a hipnose, entra em estado cataléptico; morrendo durante a experiência, o seu corpo e o seu espírito mantêm-se, porém, sob o domínio do hipnotizador; mal este os liberta do seu poder, o corpo do falecido entra em decomposição imediata): colocada na voz do hipnotizador, a narrativa — consequentemente feita na 1.ª pessoa — apresenta-se como a versão autêntica dos *factos* ocorridos, tornada necessária pela pseudo-divulgação entre o público de relatos truncados ou exagerados que — lia-se no conto — «présentant l'affaire sous les couleurs les plus désagréablement fausses», se tinham tornado «la source d'un grand discrédit» [17]; a identificação de M. Waldemar era feita de modo a eludir a sua mera existência ficcional e a garantir consequentemente também a existência histórica do «eu» narrador («... je fus amené à jeter les yeux sur mon ami M. Ernest Waldemar, le compilateur bien connu de la *Bibliotheca forensica*, et auteur (sous le pseudonyme d'Issachar Marx) des traductions polonaises de *Wallenstein* et de *Gargantua*. M. Waldemar, qui résidait généralement à Harlem (New-York) depuis l'année 1839, est ou était particulièrement remarquable par l'excessive maigreur de sa personne ...)» [18].

Contos como *Une descente dans le Maelström* ou *Manuscrit trouvé dans une bouteille* eram dados como relatos feitos também pelos protagonistas das mirabolantes experiências narradas (no caso do segundo, redigido mesmo no decurso da aventura, o que motiva a «presentificação» da narrativa, poderoso factor da impressão de verdade que nela se colhe); noutro conto, *Double assassinat dans la rue Morgue*, a credibilidade provinha em grande parte não só do cariz homodiegético da narração, mas também do assentar — pretenso! — do caso relatado em notícias colhidas na real *Gazette des Tribunaux*, cuja transcrição se fazia com os habituais sinais gráficos que assinalam a citação *ipsis litteris*. Nesse conto, como em *La lettre volée* e *Le mystère de Marie Roget*, poderosos efeitos de verosimilhança eram obtidos ainda através do esquema «detectivesco» utilizado no desenvolvimento da narrativa.

Foi propositadamente que referimos em último lugar os três contos policiais de Edgar Poe. É que se ao escritor americano deverão em grande parte Ramalho e Eça a ideia do jogo mistificador levado a efeito em *O Mistério da Estrada de Sintra*, nele terão também colhido um grande estímulo para conferirem ao seu «romance-noticiário» as características que dele

fazem o primeiro romance *policial* português. O nome de Edgar Poe, através dos contos mencionados, está efectivamente ligado ao surto dessa forma romanesca, em cujo passado se encontram o romance de terror de finais de Setecentos (citemos *Os Mistérios de Udolfo*, de Ann Radcliffe), com os seus avatares românticos (lembre-se *Frankenstein* de Mary Shelley), e romances oitocentistas de intriga patética — entre os quais, num lugar de relevo, o romance-folhetim — que, focando frequentemente, com intuitos moralizadores, o mundo da irregularidade e da miséria, divulgaram as silhuetas complementares do herói criminoso (por vezes com conotações positivas) e do polícia que procura restaurar a ordem (não raro um antigo «fora-de-lei», como o Vautrin de Balzac ou o Javert de Victor Hugo, em muito devedores ao histórico-lendário Vidocq, cujas *Mémoires* começaram a ser publicadas em 1828). *Double assassinat dans la rue Morgue, La lettre volée, Le mystère de Marie Roget* impuseram o esquema da *short story* detectivesca constituído pela resolução dum caso criminal misterioso levada a cabo por um investigador dotado de assombroso poder de análise e de dedução: nesses três contos — «tales of ratiotination» segundo a classificação do próprio Poe — encontramos nas funções de detective o *gentleman* C. Auguste Dupin (o grande antepassado do Sherlock Holmes de Conan Doyle), para quem o exercício da argúcia na observação dos indícios, na auscultação dos testemunhos e na concatenação dedutiva dos dados colhidos se tornava fonte dos mais vivos prazeres. O crime torna-se por isso o ponto de partida dum breve e tenso jogo de observação, de inteligência e de imaginação que, alimentando a curiosidade e a argúcia do leitor, lhe permite também fruir intensamente com uma espécie de «maravilhoso» lógico, pelo qual se lhe abrem os enigmas mais fechados; bem diverso é o clima do *roman-feuilleton* melodramático, que, apostado em moralizar e em comover, como género «popular», trata o crime, cometido habitualmente por uma personagem conhecida, como sintoma dum estado patológico da sociedade.

Aos longos romances de Émile Gaboriau publicados na imprensa francesa, com enorme êxito, na década de 60 — refiro-me a *L'Affaire Lerouge*, de 1866 (já na 10.ª edição em 1871), e a *Le crime d'Orcival*, do ano imediato — se ficou devendo a fusão da breve novela detectivesca à maneira de Poe (Gaboriau afirmou explicitamente o débito ao escritor americano) com os ambientes e o patético do longo *roman-feuilleton*. Em *L'affaire Lerouge* — o único que tive ocasião de percorrer — o aparecimento do cadáver da viúva Lerouge dá lugar a uma investigação difícil, onde se conjugam os esforços do «juge d'instruction» Daburon — detentor, como o Dupin de Poe, de espantosa capacidade dedutiva —, do chefe da «police de sûreté» Gevrol, ajudado por um certo Lecoq pertencente à família dos criminosos regenerados, e, finalmente, de um genial detective-amador, o «Père Tabaret», mais conhecido por «Père Tirauclair», tão eficaz é o seu poder de observação e a sua capacidade lógica para o esclarecimento dos enigmas

mais obscuros. Boa parte do romance «agarra», pois, o leitor fazendo-o entrar na apertada teia da *decifração,* como acontece nas novelas de Poe; mas, à medida que se desvendam os segredos passados da viúva Lerouge, o romance vai-se tornando melodramático, implicando, como o *roman-feuilleton,* múltiplas peripécias — conflitos passionais, filhos clandestinos, problemas de heranças relacionados com preconceitos e desigualdades sociais — até terminar pateticamente com o suicídio do assassino e a felicidade, a dada altura ameaçada, dum par de amorosos inocentes.

Terão Eça e Ramalho conhecido estes romances de Émile Gaboriau que constituem, com o seu carácter misto, uma etapa importante no processo de «popularização» do romance policial [19]?

Seja como for, *O Mistério da Estrada de Sintra* tem, como eles, um carácter híbrido, resultante da conjugação do mundo aventuroso e patético do romance-folhetim com moldes provindos da novela detectivesca à maneira de Poe. Na obra de Eça e Ramalho, a simbiose é, porém, posta ao serviço dos fins humorísticos que os autores se tinham proposto: da intersecção de climas romanescos contrastantes nascem efeitos burlescos que, associados à *paródia* de elementos típicos dos «modelos» ficcionais utilizados, subvertem toda a seriedade do texto. Que muitos leitores não tenham sido capazes do distanciamento que lhes permitiria aperceberem-se dessa subversão só prova a infantilidade literária do público e a eficácia da astuciosa estratégia utilizada para nele se desencadear uma ilusão da «verdade» [20].

(Continuar-se-á)

NOTAS

[1] Remeto o leitor para as indicações oferecidas na *Bibliografia Queirociana* organizada por Ernesto Guerra da Cal (*Apéndice a Lengua y Estilo de Eça de Queiroz,* Tomo II — A, *Bibliografia Pasiva,* Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1976, pp. 367-373).

[2] *Uma Campanha Alegre. Das Farpas,* vol. II, 3.ª ed., Porto, Lello & Irmão, 1943, p. 170.

[3] Essa carta-prefácio surge habitualmente anexada às edições do romance. Cf. *Obras de Eça de Queiroz,* vol. III, Porto, Lello & Irmão, p. 1272.

[4] Palavras constantes da introdução anónima (eventualmente de Jaime Batalha Reis) que, no folhetim do n.º 8167 (29 de Agosto de 1869) do jornal *A Revolução de Setembro,* acompanhou quatro composições poéticas assinadas por Carlos Fradique Mendes. Vide a colectânea de *Versos de Fradique Mendes* (recolha, prefácio e notas de Pedro da Silveira), Lisboa, Edições 70, p. 53.

[5] Na carta-prefácio de 1884 sobre o romance, lembram os seus autores: «[...] sem plano, sem método, sem escola, sem documentos, sem estilo, recolhidos à simples 'torre de cristal da imaginação', desfechámos a improvisar este livro, um em Leiria,

outro em Lisboa, cada um de nós com uma resma de papel, a sua alegria e a sua audácia.»

[6] Transcreve pela primeira vez essa carta Julieta Ferrão no artigo «À margem de dois centenários. O *bluff* literário de *O Mistério da Estrada de Sintra*», in *O Século Ilustrado*, Lisboa, 1945, Ano VIII, n.º 407.

[7] Basta lembrar como as *Lettres d'une Religieuse Portugaise* foram tomadas como uma correspondência *autêntica*.

[8] Na supracitada carta a Alfredo da Cunha, dizia Ramalho que a «combinação do noticiário com o folhetim era o ponto capital da obra e a chave do seu interesse».

[9] Cf. a carta referida a Alfredo da Cunha. A *notícia* (como outras que se lhe seguiram) não foi inserida na edição em volume do romance.

[10] Esta carta não foi incluída na edição em volume do romance. Ei-la: «Sr. Redactor. — Julgo ter entre mãos um fio da urdidura tenebrosa do drama da estrada de Sintra. No dia 20 estava no Cacém. Passeei largamente nos arredores. Vi o coupé e atentei nele por me causar estranheza a figura e o traje do cocheiro. Veja V. se pode saber dos seus informadores se algum deles perdeu um objecto de ouro na ocasião da luta na estrada. Por ora fico por aqui. E sou — De V. etc., muito atento e venerador. S/C 27 de Julho de 1870. — *João Viegas Ferraz.*»

[11] *O Mistério da Estrada de Sintra*, in *Obras de Eça de Queiroz*, vol. III, Porto, Lello & Irmão, p. 1302.

[12] *O Mistério da Estrada de Sintra*, ed. cit., p. 1437. Do que fica exposto infere-se que o leitor de *O Mistério da Estrada de Sintra*, através de qualquer edição do romance, não pode reconstituir cabalmente a mistificação que ele representou, dado não lhe serem oferecidas as «notícias» que acompanharam o lançamento do folhetim no *Diário de Notícias*.

[13] Esse folhetim não foi integrado na 1.ª ed. de *Prosas Bárbaras;* anexou-o à colectânea, com outros textos, Helena Cidade Moura (vide *Prosas Bárbaras*, 4.ª ed., Ed. Livros do Brasil, p. 92).

[14] *Primaveras Românticas*, 2.ª ed., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, pp. 129-131. A composição está datada de 1864.

[15] Recorde-se que Ramalho, na carta a Alfredo da Cunha, afirma que *O Mistério da Estrada de Sintra*, «romance-noticiário», era o «verdadeiro romance-folhetim como *nem franceses nem americanos o tinham ideado ainda*». Uma das personagens do romance, Z., que faz a crítica dos relatos enviados ao *Diário de Notícias* por outras duas personagens, *o Doutor**** e F., diz, por sua vez, que a leitura das cartas do médico o convencera inicialmente de estar perante «um *canard* fabricado com engenho», um romance semelhante aos *Thugs* e outras narrativas idênticas «com que a veia imaginosa *dos fantasistas franceses e americanos* vem de quando em quando acordar a atenção da Europa para um sucesso estupendo» (ed. cit., p. 1302; o itálico é nosso).

[16] *Histoires Extraordinaires*, Paris, Calmann-Lévy, s. d., p. 125.

[17] *Ibid.*, p. 245.

[18] *Ibid.*, p. 246.

[19] Numerosa bibliografia tem sido consagrada ao romance policial. Entre os estudos aparecidos em França, cito: P. Boileau et Th. Narcejac, *Le roman policier*, Payot, 1964; F. Hoveyda, *Histoire du roman policier*, Pavillon, 1965; Josée Dupuy, *Le roman policier*, Larousse, 1974.

[20] Agradeço vivamente ao Dr. João Paulo Moreira, assistente da Faculdade de Letras de Coimbra, a gentileza com que me facultou a leitura do seu estudo «A Retórica das Ficções de Edgar Allan Poe» (antes da sua publicação em *Biblos*, Coimbra, 1985, vol. LX, pp. 314-347), que veio directamente ao encontro de problemas que, no *Mistério da Estrada de Sintra*, me tinham interessado, dando-me numerosas sugestões.

Um cantar de Rosalía de Castro *num romance de* Eça de Queirós

por **António Manuel Couto Viana**

NO romance *A Capital*, de Eça de Queirós, dado à estampa postumamente, em 1925, sob a orientação de seu filho José Maria d'Eça de Queirós, o protagonista, Artur Corvelo, autor do livro de poesia *Esmaltes e Jóias* e do melodrama *Amores de Poeta*, ao chegar a Lisboa, vindo de Oliveira de Azeméis, ingenuamente convicto de que o seu talento de escritor logo se imporia à inteligência alfacinha, foi hospedar-se no Hotel Espanhol, hoje desaparecido, sito na Rua da Prata, n.º 250, onde encontrou, aboletada, uma profusão de *nuestros hermanos*, falando em segredo, «desconfiados» dos ouvidos alheios, sobre personalidades como Pi y Margall, Castelar, Contreras, Salmerón. Tais nomes murmurados, tal desconfiança, fizeram que Artur adivinhasse, imediatamente, a posição política dos hóspedes estrangeiros: «Eram republicanos perseguidos.» E esta conclusão trouxe-lhe uma emoção profunda, pois ele próprio, como, aliás, lhe reconhecerá, «quase com terror», o seu *anjo negro* lisboeta, o videirinho Melchior, «tinha ideias muito exaltadas».

Daqui entendo eu que, muito provavelmente, a acção do romance decorre entre 1875 e 1876. Porquê esta data? Porque, tendo o general Martínez Campos restaurado a monarquia em Espanha no dia 29 de Dezembro de 1874, ao proclamar rei a Afonso XII, sentando-o no trono que Amadeu de Saboia não chegara a aquecer, e tendo Corvelo recebido a herança do padrinho sob um «sol tépido de Novembro», e embarcado dois dias depois para a Capital, com a promessa de regressar a Azeméis «mal (começasse) o calor da Primavera», jamais poderia o jovem poeta contactar com emigrantes republicanos do país vizinho antes do Inverno de 1875. E sabendo

nós que Eça de Queirós iniciou esta obra em 1877, sem pretender, decerto, fazer futurologia, resta-nos apenas esse período de tempo para estabelecer a fracassada viagem por Lisboa do ludibriado protagonista.

Ora, na segunda noite que Artur Corvelo passou no Hotel Espanhol, depois de deambular, deslumbrado, pelas ruas da cidade, onde o seu provincianismo também o fez passar alguns vexames, deu-se um caso singular que é, afinal, o tema deste meu texto. Deixemos que o romancista no-lo apresente:

> No corredor do hotel, de uma porta vivamente alumiada, saíam sons de guitarra: uma voz mordente de mulher cantava num tom de *malagueña*:
>
> *A la puerta de mi casa*
> *Hay una piedra muy larga,*
> *La, ra, lá, lá...*
>
> E mãos batiam em cadência, ao repenicar dos bordões.
>
> Imóvel, com o castiçal na mão, Artur escutou: vozes espanholas falavam desenvoltamente, rolhas de cerveja estalaram. Pensou que devia ser a rapariga do *robe-de-chambre* escarlate e os emigrados que recordavam canções das suas províncias, e aquilo pareceu-lhe muito poético.
>
> Uma voz forte de homem elevou-se então: fazia estalar os dedos, e num ritmo de gaita-de-foles, cantarolava:
>
> *Doces galleguiños aires,*
> *Quitadoiriños de penas...*
>
> Houve risadas, a porta fechou-se bruscamente. Artur foi subindo devagar. Viera-lhe uma recordação de quando era pequeno e estivera um Verão no Porto, com seu pai, na estalagem do Leão de Ouro. Pelas tardes quentes do domingo, cheias de pó, o criado levava-o a uma horta, para os lados da Lapa: comiam tremoços ao pé de um faval, onde sussurrava a água das regas, e iam ver os galegos dançar debaixo do parreiral, ao som da gaita-de-foles, que fazia *mu-i-ñe-ra! mu-i-ñe-ra!* [sic] Depois a caneca de vinho verde passava em redor; sentiam-se ao lado os *pah!* secos do jogo da bola; então uma galega erguia-se, e com as tranças loiras caídas sobre o colete escarlate, os braços abertos, punha-se a girar devagar ao *churre-churre* dos pandeiros!

Qual o caso singular que o criador de Corvelo lhe fez assistir, de castiçal na mão, na penumbra do hotel lisboeta? Precisamente, o de poder escutar, cantarolados, dois versos de Rosalía de Castro, extraídos do «15.º Cantar» do seu livro *Cantares Gallegos*:

Doces galleguiños aires
quitadoiriños de penas.

ROSALIA VISTA POR XOHAN LEDO

Não, como seria mais próprio, a quadra popular que, nesse poema, a poetisa glosou:

Airiños, airiños, aires,
airiños da miña terra;
airiños, airiños, aires,
airiños, levaime a ela.

Quadra que fora várias vezes mencionada, em tempos anteriores à publicação da primeira edição dos *Cantares* rosalianos, como nos esclarece Fermín Bouza Brey, em 1963, numa nota que passo a reproduzir:

> A cántiga que serve de glosa a este poema de Rosalía foi publicada no ano de 1860 por D. Xoán de Dios de la Rada y Delgado no libro da crónica do *Viaje de S.S. M.M. y AA. por Castilla, León, Asturias y Galicia* que refire a vinda de un artigo pubricado en *La Epoca* neste ano derradeiro, e à sua vez puido tomalo de aquel libro Rosalía, anque adoitaba recolleitar ela mesma as cántigas populares, actividade de que nos ficaron mostras de abono. Hai version no *Album de la Caridad* (1852) con variantes.

Pelo que não resta dúvida que o homem de voz forte estava ciente da produção poética de Rosalía de Castro, num tempo em que a sua divulgação e valor tão pouco conhecidos eram por toda a Espanha. É verdade que a referência a *quitadoiriños* e não a *quitadoriños* nos leva logo a crer terem

sido os dois versos decorados apenas da 2.ª edição dos *Cantares Gallegos*, datada de 1872, nove anos após a primeira, onde a forma *quitadoriños* saiu impressa, e somente três anos anterior ao episódio narrado.

Ora o que é extremamente singular é que o bardo de Ovar sabia igualmente de cor essa poesia, se não toda, parte dela, o que lhe permitiu citar-lhe, consciente ou inconscientemente (não me atrevo a afirmar que as plagiou!), duas inspiradas invenções onomatopaicas, na evocação que faz dos seus tempos de menino, durante a estada estival na capital nortenha. Repare-se:

Rememora Artur Corvelo: «[...] Ao som da gaita-de-foles, que fazia *mu-i-ñe-ra! mu-i-ñe-ra!*»

Canta Rosalía de Castro:

Gaitiña, gaita gallega,
xa non me alegras dicindo:
— Muiñeira, muiñeira!

Rememora, ainda, o poeta: «[...] punha-se a girar devagar ao *churre-churre* dos pandeiros!»

Canta, ainda, a poetisa:

Xurre-xurre das pandeiras!

Onde demónio lera o autor de *Esmaltes e Jóias* o «15.º Cantar» rosaliano?

Duvido que nas terras de Azeméis, onde dificilmente esta 2.ª edição (pois já provei tratar-se da 2.ª edição!) dos líricos *Cantares Gallegos* podia emparceirar, nos caixotes «atulhados de livraria» que o ex-colega coimbrão Teodósio lhe cedera, com as ardências e revoltas das obras de Victor Hugo, Barbier ou Vigny.

Menos possível, ainda, surpreendê-la nas mãos grosseiras do Rabecaz, ou nas empoeiradas estantes da biblioteca da Assembleia. Onde, então?

Mas falemos claro, abandonemos o tom malicioso que logo me apeteceu usar no desenvolvimento deste texto.

Façamos, desassombradamente, uma afirmação e uma pergunta.

A afirmação é de que Eça de Queirós, em 1877, lera já e apreciara o «Cantar» aqui mencionado, aproveitando, dele, dois versos, sem lhes indicar a origem, e, numa desenvoltura que roça pelo plágio, uma comparação (a voz da gaita de foles que parece dizer *muiñeira*) e um vocábulo (*xurre-xurre*).

Suponho que a afirmação é incontestável.

O escritor foi, por várias vezes, acusado de plagiador e teve também quem, com autoridade, o ilibasse de tal ignomínia.

Uma das canetas que copiosamente destilaram tinta em sua defesa foi a de António Cabral, correctamente justificando os chamados plágios do romancista, do seguinte modo:

> O admirável estilista não era criador mas sim observador notabilíssimo, dotado de grande poder de transmissão, aos seus leitores, do que observava e do que lhe caía debaixo da inteligente análise. Tão longe levava ele a preocupação de ser exacto na exteriorização de tudo que no seu espírito se fotografava, que não punha escrúpulos em se apropriar de concepções, de períodos, de frases alheias, se reconhecia que eram as mais significativas e as mais ajustadas para exprimir o que lhe cachoava no cérebro.

A sugestiva evocação dos domingos de Verão portuenses, gozados nas hortas, pela laboriosa colónia galega, nasceu, decerto, das reminiscências infantis de Eça de Queirós, memória doce dos seus tempos escolares vividos no colégio da Lapa (repare-se que a horta bucólica descrita pelo romancista ficava «para os lados da Lapa»), aquele estabelecimento de ensino dirigido por Joaquim da Costa Ramalho, pai do seu amigo fraterno Ramalho Ortigão, e que frequentou de 1858 a 1861.

A inspiração rosaliana serviu-lhe para oferecer ao período literário um toque de veracidade galega, bela e original. Não pôs escrúpulos em utilizá-la.

Vamos, agora, à pergunta:

De que maneira o autor de *A Capital* pôde contactar com o trecho poético de *Cantares Gallegos*?

Pondo imediatamente de parte a possibilidade (que tanto agradaria ao meu espírito!) de a obra lhe ter chegado às mãos através de sua mãe, nascida na raia, em Monção, às audições vagarosas do rio Minho, pois todos sabemos como a ríspida e altiva Senhora ignorou, durante dezenas de anos, aquele «filho do amor» que sempre considerou «filho do pecado»; pondo de parte esta hipótese, resta-me, para mim, a de o romancista ter tido acesso aos *Cantares*, ou apenas a esse «Cantar», quando, cônsul, exercera funções diplomáticas em Cuba.

Analisemos mais pormenorizadamente tal probabilidade:

Em 20 de Dezembro de 1872, Eça de Queirós tomou posse do Consulado de Havana, onde se mantém cerca de dois anos, desenvolvendo uma acção admirável em defesa dos emigrantes chins que, com passaportes macaístas, sofriam, em Cuba, condições de trabalho equiparadas à verdadeira escravatura. Ora é exactamente do ano de 1872 a 2.ª edição dos *Cantares Gallegos*, «correxida e aumentada», com bem mais ampla divulgação que a de 1863. Dado que era numerosíssima a colónia galega na ilha americana sob a bandeira espanhola, é natural que alguns dos emigrantes da «probe Galicia» ali desembarquem, levando, na escassa bagagem, o consolo do livro de Rosalía, onde a saudade canta e chora. É natural que, desse livro, um ou outro jornalista sensível haja reproduzido um ou outro «Cantar», nas

páginas galeguistas de um ou outro periódico de Havana. É natural que o nosso cônsul, homem de Letras, passasse, com curiosidade, os olhos sobre tais periódicos, se detivesse na leitura de formosíssimos versos compostos numa língua tão afim da sua. É natural que os decorasse, deles recolhesse algum vago apontamento, para aplicação futura. É natural.

Falta-nos, todavia, conhecer a imprensa cubana da época (talvez a mais importante para a minha tese seja a dos anos de 1873 e 1874), compulsá-la com minúcia, para ser possível ou impossível confirmar o que, de momento, não passa de suspeita, ainda que bem fundamentada. É tarefa a que comecei já a lançar mão, mas com resultados morosos de alcançar.

Mas, enquanto não for achada resposta concludente para a pergunta que formulo, regozijemo-nos todos por verificar como o nosso maior escritor de renome universal foi capaz de reverenciar, citando-o, o génio da maior poetisa galega de universal renome.

Gerado em Viana do Castelo, nascido na Póvoa de Varzim, é o Minho de Eça de Queirós que se curva, gentil e admirador, ante a Galiza dorida e enamorada que tem a voz da perfeição e emoção poéticas na voz de Rosalía de Castro. Da arte de ambos não pode a musa do monçanense João Verde, patrício da mãe do romancista, carpir a separação, como das duas regiões da Ribeira-Minho: «A Galiza e mailo Minho / São como dois namorados / [...] / Deixai-os, pois, namorar / Já que os pais, para casar, / Lhes não dão consentimento.» Da arte de ambos houve enlace, e enlace feliz, na página de *A Capital*.

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

Eça de Queirós, *A Capital*, in *Obras de Eça de Queiroz* (vol. II), Porto, Lello & Irmão, s/d.

Dário Moreira de Castro Alves, *Era Lisboa e chovia*, Lisboa, Edições Livros do Brasil, 1984.

D. Antonio Ballesteros y Beretta, *Historia de España* (t. XVIII), Madrid, Salvat Editores SA, 1936.

Rosalía de Castro, *Cantares Gallegos*, Edición do Centeario, ordeada, prologada e anotada por Fermín Bouza Brey, Vigo, Editorial Galaxia, 1963.

António Cabral, *Eça de Queiroz*, 5.ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, s/d.

Mário Duarte, *Eça de Queiroz, Cônsul, ao Serviço da Pátria e da Humanidade*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1973.

João Verde, *Ares da Raya*, Edição da Câmara Municipal de Monção, 1953.

EÇA DE QUEIRÓS
E A ÓPERA NO SÉCULO XIX EM PORTUGAL

por **Mário Vieira de Carvalho**

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA [1] já chamou a atenção para as noites em S. Carlos como elemento essencial do quotidiano da «sociedade romântica». Eça de Queirós, que no seu manifesto realista das Conferências do Casino recusava a arte de Herculano e Garrett — ou seja, o romantismo na literatura — por pertencer «a todas as épocas menos à nossa época» [2], é o crítico por excelência dessa mesma «sociedade romântica». Daí a atenção que presta ao S. Carlos como cenário privilegiado da acção. Os seus romances são uma das fontes primárias mais importantes para o estudo das estruturas de comunicação da ópera em Portugal no século XIX. Estas, investigadas no quadro de uma análise sistemática, iluminam por sua vez os processos sociais e mentais característicos da época e do País e reconduzem-nos ao autor de *Os Maias*, contribuindo para perspectivar o seu ângulo de observação. Ambos os percursos — de Eça de Queirós para a ópera e da ópera para Eça de Queirós — são objecto deste texto.

***

Com a consolidação do liberalismo passam a dominar no modelo do Teatro de S. Carlos os seguintes elementos: a eficácia de «Passeio Público» (supondo como relação social-comunicativa característica a «exibição do eu»), a dissolução da separação entre palco e sala (supondo uma relação autoritária da sala para com o palco), o efeito de ilusão (supondo a fragmentação da recepção e a dupla alienação do espectador — isto é, simultaneamente alienação da realidade e da acção músico-teatral) e a difusão do *belcanto* como função cultural essencial, se não única.

«Passeio» era o conceito global em que se subsumia o quotidiano da sociedade liberal e integrava não só o célebre jardim gradeado do centro da capital como todos os divertimentos públicos, nos quais se incluíam a ópera, o teatro em geral, o café, o circo, a praça de touros e também o Parlamento [3]. Pedro da Maia, representante típico da *jeunesse dorée*, divertia-se com «distúrbios no Marrare», «façanhas nas esperas de toiros», «cavalos esfalfados» e «pateadas em

S. Carlos» [4]; Alencar ia observar «do camarote dos Gamas» o curso do idílio entre Pedro e Maria, instalados numa frisa, e corria ao Marrare, a meio do espectáculo, «a berrar a novidade» [5]; enquanto os frequentadores de S. Carlos eram comparados aos deputados porque «grulham, cavaqueiam, cantarolam, interrompem como se [...] estivessem na câmara» [6], os deputados poderiam merecer o epíteto de «tenores de S. Bento» [7]; aliás, para o Conselheiro Acácio, «Lisboa só era imponente, verdadeiramente imponente, quando estavam abertas as Câmaras e S. Carlos!» [8]. Para o S. Carlos ia-se «gouvarinhar» [9]. Enquanto decorria o espectáculo conversava-se, entrava-se e saía-se, visitavam-se amigos nos camarotes [10]. Este modelo da ópera como «Passeio» generalizava-o Eça a todo o teatro: «Vai-se [ao teatro], como ao Passeio, em noites de calor, PARA ESTAR» [11].

O Teatro de S. Carlos era, porém, de todos os lugares de «Passeio», o que mais se adequava à função de prestígio. Era o «teatro da corte» [12], onde o camarote real fazia grande concorrência ao palco nos espectáculos de gala [13], e não deixava de concitar as gerais atenções nas récitas normais: «O conselheiro sentia que não pudessem ver o camarote real» [14]. Lugar de representação oficial para a família real, o S. Carlos era-o igualmente para todo o *Grand Monde* lisboeta. Um camarote no S. Carlos, «a montra da capital» [15], servia para dar publicidade

à prosperidade dos novos ricos [16], fazer exposição das amantes [17] ou da felicidade doméstica [18] e emoldurar a beleza feminina [19]. Não havia uma separação de funções entre quem representava e quem assistia à representação. O modelo de comunicação que prevalecia era para todos o da *exibição do eu*: quem estava em evidência como objecto do espectáculo eram as *pessoas* dos espectadores e as *pessoas* dos cantores. O «papá Monforte» «ia ouvir a Corelli a S. Carlos» [20], e a condição principal para o êxito de um director teatral era apresentar actrizes bem vestidas [21].

As famílias aristocrático-burguesas honravam-se de receber os cantores italianos nos seus salões [22] — e lá aparece o baixo Sarrotini no salão de Genoveva [23] e no «jantar literário» de Artur Corvelo [24]. Amores com as *prima-donne* e comprimárias do S. Carlos eram títulos de glória para janotas como Dâmaso Salcede [25], Rabecaz [26] e Artur Corvelo [27]. De resto, o palco do S. Carlos possuía o dom de

nobilitar os artistas italianos. Se um «janota» que vivia como «um príncipe» podia ter «orgias com a Contadini» [28] é porque a Contadini tinha o estatuto de princesa. Não é por acaso que o Dâmaso, ao ver assomar a um camarote do Teatro da Trindade certa desconhecida, conjectura que ela devia ser ou «uma princesa estrangeira» ou «a nova dama do S. Carlos» [29].

As estreitas relações entre palco e sala, se agiam por um lado no sentido da dissolução de uma barreira social, na medida em que aproximavam da alta sociedade os cantores italianos, restauravam-na por outro lado, na medida em que subordinavam o palco à sala. As cantoras que se ligavam pelo casamento à gente dos camarotes deixavam o palco e passavam a exibir-se exclusivamente nestes. Era também aqui — nos camarotes — o lugar dos filhos-famílias que recebiam formação vocal com professores particulares. Basílio, Madame de Molineux, Steinbroken exibiam os seus dotes vocais nos salões particulares mas jamais poderiam imaginar-se a viver do canto como profissão. Aliás, enquanto representantes típicos da burguesia portuguesa da época, Basílio, Pedro e Carlos da Maia, Jacinto, entre outros protagonistas queirosianos, eram, independentemente de uma «profissão» aprendida como complemento da sua educação, ociosos que se enchiam de tédio. A ópera fazia parte dessa vida ociosa.

Em tudo isto são evidentes os traços de uma relação autoritária da sala para com o palco. Já não é tão evidente a projecção dessa relação autoritária no cerne do processo psicológico de recepção. Mas Eça de Queirós desvenda-no-la com impressionante limpidez numa das cenas de *A Capital* (durante uma récita da *Africana* no S. Carlos). Deduz-se desse trecho [30] que a recepção da ópera como música absoluta favorecia um processo de ilusão a partir da *exibição do eu*. A ilusão consistia, para o espectador, não na sua identificação com os sucessos cénicos (como aconteceria num teatro de tradição iluminista) mas na fuga para os seus próprios pensamentos e sonhos. O palco de ópera produzia uma dupla alienação: por um lado, do quotidiano burguês a que o teatro também pertencia enquanto «passeio»; por outro lado, da própria acção cénica. Numa primeira aproximação, a cenografia, que mostrava «a negra mancenilheira, numa praia áspera, junto a um mar triste, por uma noite de lua cheia», parece ser aí compreendida em relação com a música. Mas o receptor, Artur, que momentos antes já descobrira num camarote a desconhecida por quem se apaixonara e se imaginava em comunicação com ela, recebia na verdade *em separado* cada uma das componentes (cena e música) — recebia-as como estímulos independentes um do outro para alimentar a sua fantasia, para construir, através da vivência imaginária com *Ela*, representações íntimas. Este processo psicológico era, para ele, o verdadeiro objecto do espectáculo. Tanto assim que só dava ao fluir cénico uma atenção intermitente, como se fosse de súbito distraído do essencial: «Celina, entrando lugubremente sob os seus longos crepes, reteve-lhe o olhar um momento.» Num rasgo de génio, Eça de Queirós extrai imediatamente as consequências desse «erro» imperdoável (deixar-se prender pelo palco!...): «Quando se voltou, o camarote estava vazio e um sujeito de casaca, que se adiantara, sentou-se no lugar d'*Ela*...» Com total coerência, Eça chega à conclusão inevitável: «Todo o encanto do teatro desapareceu e o canto de Celina, a instrumentação, pareceram-lhe muito distantes, recuados infinitamente para um fundo vago e luminoso» [31]. Donde, o «encanto do teatro» consistia na dupla alienação já caracterizada. Não se verificando ou sendo interrompido este processo psicológico, ficava anulado o potencial de ilusão do palco musical, desaparecia um dos aspectos procurados na função da ópera como divertimento, desprovia-se de finalidade o espectáculo, regressava-se a formas primárias da *exibição do eu*, ao teatro como «Passeio» [32].

A fuga para um mundo onírico transformava-se no desejo de o tornar real. Daí a tentativa de transpor para a vida real a ilusão da ópera como linguagem do amor e como realização artística dos amadores aristocrático-burgueses. Em *O Primo Basílio*, quando o encanto da primeira aproximação já desaparecera e Luísa começa a suspeitar de que não passa de um objecto de prazer nas mãos do primo, este, um *dandy* experiente e cosmopolita, procura inculcar-lhe a natureza pragmática da ligação de ambos, contrapondo-a ao mundo ilusório da ópera: «Uma ligação como a nossa não é o dueto do *Fausto*» [33]. Bem diferente fora a atitude de Basílio no início, quando seduzira Luísa cantando-lhe ao piano árias de óperas [34]. Os dotes de barítono de Basílio conduzem-nos a outro aspecto da ilusão fornecida pela ópera na vida real: a realização pessoal dos amadores como artistas. Um exemplo extraído de *A Tragédia da Rua das Flores*: Madame de Molineux dá uma recepção e entre os convidados encontra-se um *primo uomo* do S. Carlos que canta ao piano árias da *Lucrécia Bórgia* e da *Dinora*, agradece os aplausos «como no S. Carlos», ajoelha perante a anfitriã e lhe pede que cante; esta acede e os elogios são unânimes... «Tem uma fortuna na garganta» — comenta-se [35]. Está aqui tudo: o palco (através do cantor Sarrotini) presta homenagem ao camarote, submete-se-lhe socialmente, sente-se por sua vez honrado com a atmosfera dos salões e contribui para a encenação dos artistas ilusórios, a quem só o estatuto social lamentavelmente impediria que passassem dos camarotes para o palco do S. Carlos e ganhassem fortunas...

Recebida como «música absoluta», como sucessão de quadros ou de atmosferas cénicas ou apenas como *décor* para a *exibição do eu*, a ópera era reificada como caso particular de um processo de reificação mais vasto das relações sociais sob o capitalismo, aliás sob a Regeneração, «nome português do capitalismo» [36]. Eça observa esse processo não apenas na ópera: também na biblioteca de Jacinto os livros portadores do saber aparecem reificados em metros de lombadas [37] e o amor em empresas de *cocottes* [38] ou nesses «vastos armazéns com espelhos, onde a nobre carne de Eva se vende, tarifada ao arrátel, como a de vaca» [39]. Nisto consistiria a «civilização» [40], ou seja, a cidade, que era «a maior ilusão» [41]. Para uma burguesinha como Luísa, *a cidade* era Paris [42]. Para uma provinciana como Amélia a ilusão estava em Lisboa, que lhe suscitava «desejos culpados [...] de ver o Passeio Público e de ouvir os cantores em S. Carlos» [43]. Para a Regeneração e o Fontismo, Paris era o modelo de desenvolvimento a seguir por Lisboa, mas aqui, onde não havia divertimentos tão diversificados como em Paris, «a maior ilusão», que seria a cidade, manifestava-se precisamente nas noites de ópera. O S. Carlos era o armazém da ilusão, onde a classe dominante se abastecia quotidianamente.

Toda a complexa relação de *eficácia* atrás caracterizada estava em aberta contradição com a *função* cultural e de educação nacional que o Estado, desde a reforma teatral do setembrismo, realizada sob a égide de Garrett, atribuía legalmente ao teatro em geral e à ópera em S. Carlos. Esta não fora reformada, porém, como parte integrante de um Teatro Nacional, razão por que a reforma, no seu conjunto, acabara por não se repercutir numa alteração substancial das estruturas de comunicação. Em vez de incorporar uma práxis iluminista, o teatro continuava a ser essencialmente divertimento, mais ou menos decalcado (como a própria arquitectura interna da Casa de Garrett, no Rossio) do modelo do S. Carlos. No «papel», teatro e ópera eram, porém, agora instituições de educação nacional que competia ao Estado sustentar no D. Maria II e no S. Carlos, e tal era a justificação ideológica oficial para as verbas com que o Orçamento as contemplava. No caso do S. Carlos, a função cultural que lhe dava direito a ocupar o primeiro lugar na hierarquia dos teatros e a beneficiar de subsídios

incomparavelmente superiores aos concedidos ao D. Maria II resumia-se à preservação e difusão da arte vocal, entendida exclusivamente como *belcanto* italiano. A ópera já era reduzida a «música de ópera», e quando se pretendia justificá-la como cultura reduzia-se por sua vez a «música de ópera» ao *belcanto*. Esta *redução da redução* era típica dos «conhecedores» que, como o Conselheiro Acácio, não passavam afinal de pseudoconhecedores que tomavam uma parte ainda mais pequena pelo todo [44]. Isto pressupunha naturalmente a preferência por um determinado tipo de repertório italiano. Não é por acaso que o mestre de piano de Sebastião, entusiasmado com a sua queda para a música, lhe vaticina: «— ...É um génio! Há-de ser um Rossini!...» [45]. Celebrado na Imprensa, por ocasião da sua morte, como «o maior génio musical deste século» [46], Rossini realizava ao lado de Bellini e Donizetti o ideal do *belcanto*. Esta tendência para a absolutização de um certo *belcanto* italiano como essência da ópera explica não só a política músico-teatral pós-setembrista como os critérios de valoração que prevaleciam na «sociedade romântica» em matéria de teatro musical. O Estado nem sequer se equacionara a questão da fundação de uma companhia nacional de ópera. O teatro musical em português era realizado por actores sem preparação musical ou vocal e tinha de viver de receitas de bilheteira. A falta de qualificação destes como *cantores* arrastava a desqualificação artística (e social) dos espectáculos no seu conjunto. «Grande arte» — ou seja, *belcanto* — era privilégio exclusivo do S. Carlos: aqui *cantava-se* em italiano; nos outros palcos musicais — tal era o juízo do público — *gania-se* em português [47].

Enquanto personificação dos valores em que se reconhece «a sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830», isto é, o «triste país» que Eça queria mostrar «como num espelho» [48], o Conselheiro Acácio alia à qualidade de velho assinante de S. Carlos, com todas as características inerentes, a de exaltado admirador da arte romântica. «Dizia sempre *o nosso Garrett, o nosso Herculano*» [49], lamentava não ter a «verbosidade» dos «Garretts» e, «prolixo», citava o *Eurico* [50], fazia sob a égide «do imortal Garrett», em *pastiche* do estilo romântico, o necrológio de Luísa [51]. A estrutura de comunicação teatral legada pelo falhanço da reforma de Garrett e o ideário romântico representado por este e por Herculano são, assim, aspectos complementares, inseparáveis, do *sistema* da sociedade liberal criticado por Eça.

***

A introdução do teatro de Offenbach em Lisboa, em 1868, precedendo as Conferências do Casino, cria uma situação de ruptura nas estruturas de comunicação músico-teatrais e repercute-se, por arrastamento, no próprio sistema da «sociedade romântica». O público aflui em massa aos diferentes teatros que apresentam sucessivamente *A Grã-Duquesa de Gérolstein* (no Príncipe Real), *Georgianas* (no Ginásio) e *Barba-Azul* (no Trindade). Só a *Grã-Duquesa* soma ininterruptamente centenas de representações [52]. As recensões na Imprensa reflectem a controvérsia que abala o meio, apesar do êxito popular ou precisamente por causa dele. José-Augusto França [53] já chamou a atenção para o fenómeno e sublinhou o seu aspecto político. De resto, enceta-se então a tradição de resumir no nome de Offenbach a crítica das instituições, tradição que se prolonga até aos anos 20 e é especialmente visível em jornais republicanos da viragem do século. Entretanto, os cronistas conservadores, acacianos, vêm à liça defender «a grande arte» de S. Carlos contra a «ópera bufa» e alertar para o perigo de Garrett vir a ser degradado à condição de porteiro de Offenbach. A controvérsia aflora em *Os Maias*, onde João da Ega faz a defesa de Offenbach [54], em correspondência aliás com a vigorosa tomada de posição do próprio Eça nas *Farpas*, em 1871:

> Nem a burguesia teve razão em o adoptar, nem os dramaturgos em o maltratarem.
>
> Não, dramaturgos amigos, não compreendestes Offenbach! Offenbach! é maior que vós todos. Ele tem uma filosofia, vós não tendes uma ideia; ele tem uma crítica, vós nem tendes uma gramática! Quem, como ele, bateu em brecha todos os preconceitos do seu tempo? Quem, como ele, com quatro compassos e duas rabecas, deixou para sempre desautorizadas velhas instituições? Quem, como ele, fez a caricatura rutilante da decadência e da mediocridade? Vós, com a vossa severidade, não tendes feito um único serviço ao bom senso, à justiça, à moral. Tendes só feito sono! E ele? o militarismo, o despotismo, a intriga, o sacerdócio venal, a baixeza cortesã, a vaidade burguesa, tudo feriu, tudo revolveu, tudo abalou num *couplet* fulgurante!
>
> Não, alta burguesia, não fizeste bem em o aplaudir e em o proteger. Julgaste encontrar nele um passatempo, encontraste uma condenação. A sua música é a tua caricatura. Tão mal alumiados são os teatros, tão estreita a vossa penetração, que vos não reconhecêsteis um por um naquela galeria ruidosa dos medíocres do tempo? Não é o *Rei Bobèche* a fantasmagoria cantada da vossa realeza? Não é Calchas, da *Bela Helena*, a mascarada pagã do vosso clero? Não é o general Bum a personificação ruidosa da vossa estratégia de salão? Não é o barão *Grog* a grotesca *pochade* da vossa diplomacia? Não é o trio da conspiração a fotografia em *couplets* das vossas intrigas ministeriais? Não é toda a *Grã-Duquesa* a *charge* implacável dos vossos exércitos permanentes? [...]
>
> Offenbach é uma filosofia cantada [55].

Dentro deste espírito, Eça chama frequentemente em seu auxílio Offenbach. «Num país em que as instituições são tiradas do *Barba-Azul* e da *Grã-Duquesa*» [56], a *Carta Adorada* da *Grã-Duquesa* tinha mais sucesso do que a Carta Constitucional [57], a realeza era escarnecida nos teatros, «onde o rei Bobèche teve o triunfo de um panfleto» [58], e a nossa diplomacia conhecia-a bem o público «à luz da rampa, a um rumor de orquestra... na corte grotesca de S. A. a Grã-Duquesa de Gérolstein... Era o barão Grog» [59]. Alusões deste tipo sublinham muitas vezes nos seus romances momentos em que tal ou tal personagem se confronta com o «mundo oficial» que se trata de «acutilar» [60]. A *Carta Adorada* é uma espécie de motivo recorrente que marca a rebelião de Juliana [61]. Num ponto culminante

do romance, enquanto Luísa escreve a carta fatídica «sentia Juliana a varrer fora o patamar, cantarolando a *Carta Adorada*» [62]. Aqui, tínhamos, pois, Offenbach a ilustrar, por um lado, a rebelião potencial de Juliana e, por outro, a vaga percepção por Luísa da ameaça que representava o ódio da classe servil. A cada um dos dois mundos, das duas classes que se afrontavam, correspondiam símbolos culturais (músico-teatrais) também opostos. Assim, enquanto Luísa demonstra a «felicidade exuberante» com que antegoza a primeira visita ao «Paraíso» cantarolando uma ária italiana, Juliana, já de posse da carta a Basílio, «solta» «na sua voz rachada» alguns versos [63] que pertencem precisamente à *Carta Adorada* [64]. De um lado estava o S. Carlos, que fazia parte da educação *sentimental* de Luísa [65], do outro o teatro de Offenbach: ou seja, de um lado a ordem estabelecida, do outro a sua potencial subversão.

O mesmo simbolismo emerge em *A Relíquia* quando Teodorico descreve à tia o que «sofrera» na Terra Santa com a vizinhança de uma estrangeira. Para marcar bem o carácter ímpio da situação, a *Balada do Rei de Tule* cantada por essa estrangeira [66] — portanto, uma ária «decente», do S. Carlos — transforma-se, na narrativa de Teodorico, num *couplet* do *Barba-Azul*, *ganido* por «voz de excomungada» [67].

Para o pintor Gorjão, Offenbach é um símbolo de perdição indispensável no seu quadro dedicado à missa, onde há «órgãos que tocam a *Grã-Duquesa*», e — não o esqueçamos — cada quadro devia ter o valor de uma «barricada» [68].

No *Mandarim* é uma cena do *Barba-Azul* que inspira a Eça o motivo da subserviência de Teodoro, expressa na alcunha de «Enguiço», por muito «corcovar» [69]. Eça explicita mais adiante [70] a sua fonte: «O indivíduo recurvou o espinhaço: assim na presença augusta de El-Rei Bobèche se arqueia o cortesão...» [71]. Em ambos os casos e ainda numa outra ocasião da mesma novela [72], a reminiscência desta cena do *Barba-Azul* aparece associada à denúncia da subserviência generalizada em que assenta o chamado «estado disciplinado»...

Na medida em que satirizava o *Grand Monde*, o teatro de Offenbach tendia a alimentar a cultura das classes inferiores. Daí que Juliana, assim como Melanie [73], se mostre «versada» na *Grã-Duquesa*. Contudo, como o próprio Eça refere no seu texto das *Farpas*, Offenbach também podia ser adoptado despudoradamente pela «alta burguesia», que se divertia com a sátira. Assim, enquanto Luísa, condicionada pela sua educação sentimental, acha «aquela música» (de Offenbach) «espalhafatona» e quando se senta ao piano é para tocar e cantar árias italianas ou alguma coisa «triste, doce», Leopoldina, a *coccotte* experiente, reconhece-se no *Barba-Azul* e na *Grã-Duquesa* [74]. No mesmo sentido funciona o pormenor da partitura de Offenbach «aberta sobre o piano» no quadro em que Gorjão, inspirando-se em Madame de Molineux, pretende «pintar nela este grande facto moderno: a prostituição» [75].

A recepção do teatro de Offenbach em Eça de Queirós vai, no entanto, muito mais longe. São penetradas do espírito de Offenbach numerosas personagens, situações e a atmosfera dominante em muitas das suas páginas mais marcantes. *A Tragédia da Rua das Flores* tem, deste ponto de vista, alcance simbólico, pois começa precisamente no Teatro da Trindade durante uma audição do *Barba-Azul* e a atmosfera e o ritmo de opereta marcarão todo o romance até ao trágico desenlace. É a «batuta» e o «*couplet* garoto» do «risonho Offenbach» [76] que dão o tom no encontro de amor de Genoveva com o balofo Dâmaso [77], nos preparativos de Vítor para a recepção [78], na galeria de tipos sociais e respectiva conversação no salão de Genoveva [79], na figura e na filosofia de Gorjão acompanhadas da sua intenção de proceder à «execução geral» das instituições [80] e até na citação indi-

recta da «ária do catálogo» do *Don Giovanni* [81], que «soa» como uma alusão a Mozart na *Périchole* ou na *Grã-Duquesa*. A descrição trocista da sociedade parisiense sob Napoleão III [82] mostra a perspectiva comum do músico e do romancista, e o parentesco entre ambos continua a revelar-se em numerosas cenas desde *Os Maias* à *Cidade e as Serras*, onde o jantar em casa de Jacinto [83] dava para um movimentado e perverso final de acto à maneira da *Vida Parisiense*. É preciso nada compreender deste espírito que se manifesta na obra de Eça para concluir, como o seu filho [84], pelo «excesso crítico», «o exagero caricatural» do *Conde de Abranhos*, pois parece evidente que o Conde de Abranhos é — e Eça quis que ele o fosse — um estadista de opereta. Também a ideia de «deserção do Naturalismo» [85] está longe de poder aplicar-se à *Relíquia*, pois Eça continua aí fiel a si próprio, à sua, muito pessoal, concepção de realismo:

> O que queremos nós com o Realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar *segundo o passado*; queremos fazer a fotografia, ia quase a dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc. E apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático — preparar a sua ruína. Uma arte que tem este fim [...] [é] um auxiliar poderoso da ciência revolucionária. [86]

Este programa realista e a apologia de Offenbach em *As Farpas* coincidem no essencial. Eça encontra em Offenbach as mesmas virtudes que procura inculcar na sua obra. Não há mais «fantasia» na *Relíquia* — por exemplo, na *charge* offenbachiana da camisinha da Mary sobre o Oratório — do que em obras anteriores ou, se a há, não é como negação mas como afirmação do mesmo projecto estético. O realismo de Eça é um «realismo de raiz cómica», como já Mário Sacramento [87] se encarregou de demonstrar. Neste sentido, distingue-se do de Zola, que, de resto, *et pour cause*, detestava Offenbach [88].

Isto conduz-nos a um outro plano — o da composição ou da técnica narrativas —, onde Mário Sacramento [89] surpreende a «tendência à construção teatral» que aproximaria Eça, o ex-actor do Teatro Académico, de Gil Vicente e de Molière pelo «íntimo parentesco entre ironia e realismo» [90]. Sacramento não o refere, mas esse parentesco emerge no teatro cómico e em geral em todas as formas de teatro popular sob a forma de *estruturas épicas* (na acepção fixada por Brecht [91]). Estas opõem a um processo de identificação ou de empatia com o fluir cénico um processo de distanciação, a dissociação entre o actor e a personagem, o jogo com o «artifício teatral» a interpor-se sempre entre a acção representada e o espectador, contrariando a ilusão. Tais elementos caracterizavam também a práxis do teatro de Offenbach em Lisboa: enquanto a práxis da ópera italiana no S. Carlos anulava a acção cénica em benefício da *exibição do eu* e produzia ilusão no sentido de dupla alienação (modelo que Frondoni defenderá, apadrinhado por Pinheiro Chagas!...) [92], no teatro de Offenbach havia uma atenção concentrada do público no palco, o espectáculo era apurado do ponto de vista teatral ao longo de meses de ensaios sob a direcção de um encenador — função desconhecida no S. Carlos — e impunha-se como um *todo*. Ao mesmo tempo, a presença de *estruturas épicas* suscitava do espectador mais a observação crítica do que o envolvimento emocional. Também a este nível seria possível encontrar equivalentes em Eça de Queirós.

Uma das modalidades de *estrutura épica* — marcada por uma distanciação não isenta de ironia [93] — que se manifesta na sua obra é precisamente a de pôr a descoberto o artifício literário, tal como o actor acentua o artifício teatral, para se tornar mais cáustico. Nenhum padre de província verdadeiramente «naturalista»

(isto é, destinado a criar nos leitores a «ilusão» de uma figura real) escreveria numa carta à sua amada: «Se tu soubesses como eu te quero, querida Amèliazinha, que até às vezes me parece que te podia comer aos bocadinhos!»[94] Ou pensaria com os seus botões: «Não, o outro não a possuiria! Quando viesse a apoderar-se legalmente daquela cinta, daqueles peitos, daqueles olhos, daquela Amèliazinha, — ele, pároco, lá estava para dizer alto: *Para trás, seu canalha! Isto aqui é de Deus!*»[95] Ou diria ainda: «Se a rapariga me entrega a direcção da sua alma... temo-la no caminho da Graça...»[96]

Com esta técnica não se trata de «reforçar a verosimilhança» de que fala M. Sacramento[97] — o que equivaleria no teatro a um palco ilusionista baseado numa estética de identificação —, trata-se, bem pelo contrário, de «apontar» o «velho mundo devoto» «ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo», como o actor que desenha a caricatura da personagem com a cumplicidade activa da plateia (esta vê, assim, *ao mesmo tempo* o actor e a personagem). Trata-se, enfim, de criar distanciação irónica em relação à personagem e à situação.

A concepção e a prática do realismo em Eça estão, em suma, tão indissoluvelmente ligadas ao teatro de Offenbach como a estética e a mentalidade românticas ao S. Carlos. Não admira que o maior crítico do S. Carlos[98] seja simultaneamente o maior entusiasta de Offenbach e tenha chegado a pretender escrever uma *ópera-bufa*...[99]

NOTAS

[1] José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Socio-culturais*, Lisboa, Livros Horizonte, 1974, pp. 431 ss.

[2] Cf. António Salgado Júnior, *História das Conferências do Casino (1871)*, Lisboa, 1930, pp. 49 ss.

[3] J.-A. França, *ob. cit.*, p. 364.
[4] Eça de Queirós, *Obras*, Porto, Lello & Irmão, 1958 (3 vols.), vol. II, p. 18.
[5] Idem, *ibid.*, vol. II, p. 21.
[6] Júlio César Machado, *Os Theatros de Lisboa*, Ilustrações de Raphael Bordallo Pinheiro, Lisboa, Mattos Moreira, 1875, p. 10.
[7] Eça de Queirós, *ob. cit.*, vol. II, p. 1381.
[8] Idem, *ibid.*, vol. I, pp. 909 ss.
[9] José Blanc de Portugal, «Relance sobre a música no séc. XIX português, com ocasionais referências à música em *Os Maias* de Eça de Queirós», in *Atlântico*, Revista Luso-Brasileira, nova série, n.º 3, Lisboa, Fev. 1947, p. 62.
[10] Felix Fürst von Lichnowsky, *Portugal. Erinnerungen aus dem Jahre 1842*, Mainz, Victor von Zabern, 1843, pp. 48 ss.
[11] Eça de Queirós, *Prosas Esquecidas*, ed. organizada por Alberto Machado da Rosa, Lisboa, Presença, 1965-66 (5 vols.), vol. V, p. 179.
[12] Júlio César Machado, *ob. cit.*, p. 8.
[13] Gustav von Heeringen, *Meine Reise nach Portugal im Frühjahr 1836*, Leipzig, Brockhaus, 1838 (2 vols.), vol. II, pp. 135 ss.
[14] Eça de Queirós, *Obras*, ed. cit., vol. I, p. 1105; cf. p. 1101.
[15] J.-A. França, *ob. cit.*, p. 439.
[16] Eça de Queirós, *Obras*, ed. cit., vol. II, p. 20.
[17] Idem, *A Tragédia da Rua das Flores*, fixação de texto e notas de João Medina e J. Campos Matos, Lisboa, Moraes, 1980, p. 104.
[18] Idem, *Obras*, ed. cit., vol. III, p. 477; [19] Idem, *ibid.*, vol. II, p. 19; [20] Idem, *ibid.*, vol. II, p. 20; [21] Idem, *ibid.*, vol. II, p. 1127.
[22] F. da Fonseca Benevides, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa — Desde a Fundação em 1793 até à Actualidade*, Lisboa, 1883, p. 140.
[23] Eça de Queirós, *A Tragédia* ..., ed. cit., pp. 138 ss.
[24] Idem, *Obras*, ed. cit., vol. III, pp. 131 ss.; [25] Idem, *ibid.*, vol. II, p. 125; [26] Idem, *ibid.*, vol. III, p. 55; [27] Idem, *ibid.*, vol. III, pp. 85, 112; [28] Idem, *ibid.*, vol. III, p. 55.
[29] Idem, *A Tragédia*..., ed. cit., p. 55.
[30] Idem, *Obras*, ed. cit., vol. III, p. 118; [31] Idem, *ibid.*, vol. III, pp. 118 ss.; [32] Idem, *ibid.*, vol. III, p. 119; [33] Idem, *ibid.*, vol. I, p. 990; [34] Idem, *ibid.*, vol. I, pp. 910 ss., 926, 956 ss., 1107.
[35] Idem, *A Tragédia*..., ed. cit., pp. 138 ss.
[36] Manuel Villaverde Cabral, *O Desenvolvimento do Capitalismo em Portugal no Século XIX*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1977, pp. 161 ss.
[37] Eça de Queirós, *Obras*, ed. cit., vol. I, pp. 360, 362; [38] Idem, *ibid.*, vol. I, p. 374; [39] Idem, *ibid.*, vol. I, p. 403; [40] Idem, *ibid.*, vol. I, pp. 404 ss.; [41] Idem, *ibid.*, vol. I, pp. 402 ss.; [42] Idem, *ibid.*, vol. I, pp. 884, 885; [43] Idem, *ibid.*, vol. I, p. 158; [44] Idem, *ibid.*, vol. I, p. 1106; [45] Idem, *ibid.*, vol. I, p. 918.
[46] Cf. *Jornal do Comércio*, Lisboa, 18/11/1868.
[47] Eça de Queirós, *A Tragédia*..., ed. cit., pp. 48, 55.
[48] Idem, *Obras*, ed. cit., vol. II, p. 1151; [49] Idem, *ibid.*, vol. I, p. 863; [50] Idem, *ibid.*, vol. I, p. 1072; [51] Idem, *ibid.*, vol. I, p. 1143.
[52] Sousa Bastos, *Carteira do Artista. Apontamentos para a História do Theatro Português Acompanhados de Noticias sobre os Principais Artistas, Escritores Dramáticos e Compositores, Nacionais e Estrangeiros* (il.), Lisboa, 1898, pp. 85 ss.
[53] J.-A. França, *ob. cit.*, p. 906.
[54] Eça de Queirós, *Obras*, ed. cit., vol. II, p. 450; [55] Idem, *ibid.*, vol. III, pp. 970 ss.; [56] Idem, *ibid.*, vol. III, p. 1126; [57] Idem, *ibid.*, vol. III, pp. 961 ss.; [58] Idem, *ibid.*, vol. III, p. 962; [59] Idem, *ibid.*, vol. III, p. 1087; [60] Idem, *ibid.*, vol. I, p. 1151; [61] Idem, *ibid.*, vol. I, pp. 890, 959; [62] Idem, *ibid.*, vol. I, p. 963; [63] Cf. idem, *ibid.*, vol. I, p. 969.
[64] Cf. Henri Meilhac e Ludovic Halévy, *A Grã-Duqueza de Gérolstein. Opera Burlesca*, trad. de Eduardo Garrido, música de Jacques Offenbach, Lisboa, 1869, p. 63.
[65] Eça de Queirós, *Correspondência*, Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983 (2 vols.), vol. I, p. 141.
[66] Idem, *Obras*, ed. cit., vol. I, pp. 1525, 1527; [67] Idem, *ibid.*, vol. I, p. 1632.
[68] Idem, *A Tragédia*..., ed. cit., p. 169.
[69] Idem, *Obras*, ed. cit., vol. I, pp. 1415 ss.; [70] Idem, *ibid.*, vol. I, p. 1423.

[71] Cf. Henri Meilhac e Ludovic Halévy, *Barba Azul. Opera Burlesca*, trad. de Francisco Palha, música de Jacques Offenbach, Lisboa, Typografia Franco-Portuguesa, 1868, pp. 38 ss.
[72] Eça de Queirós, *Obras*, ed. cit., vol. I, p. 1429.
[73] Idem, *A Tragédia...*, ed. cit., p. 255.
[74] Idem, *Obras*, ed. cit., vol. I, p. 948.
[75] Idem, *A Tragédia...*, ed. cit., p. 211.
[76] Idem, *Obras*, ed. cit., vol. II, p. 1257.
[77] Idem, *A Tragédia...*, ed. cit., pp. 102 ss.; [78] Idem, *ibid.*, p. 119; [79] Idem, *ibid.*, pp. 120 ss.; [80] Idem, *ibid.*, p. 170; [81] Idem, *ibid.*, p. 117; [82] Idem, *ibid.*, pp. 295 ss.
[83] Eça de Queirós, *Obras*, ed. cit., vol. I, pp. 387 ss.; [84] Cf. Idem, *ibid.*, vol. III, p. 298.
[85] João Gaspar Simões, *Eça de Queirós: a Obra e o Homem*, Lisboa, Arcádia, 1978, p. 124.
[86] Eça de Queirós, *Correspondência*, ed. cit., vol. I, p. 142.
[87] Mário Sacramento, *Eça de Queirós. Uma Estética da Ironia*, Coimbra, Coimbra Editora, 1945, p. 220.
[88] Cf. Siegfried Krakauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, hrsg. von Karsten Witte, Berlin, Henschel-Verlag, 1980, pp. 337 ss.
[89] Mário Sacramento, *ob. cit.*, pp. 169 ss.; [90] Idem, *ibid.*, pp. 171 ss.
[91] Bertolt Brecht, *Schriften ueber Theater*, Berlin, Henschel-Verlag, 1977, pp. 108 ss.
[92] Angelo Frondoni, *Miscellânea Artistico-Musical e Versos Italianos*, prefácio de Pinheiro Chagas, Lisboa, 1888.
[93] Rainer Kirsch, «Probleme des Epischen», in *Amt des Dichters*, Rostock, VEB Hinsdorff Verlag, 1979, pp. 45-59.
[94] Eça de Queirós, *Obras*, ed. cit., vol. I, p. 113; [95] Idem, *ibid.*, vol. I, p. 143; [96] Idem, *ibid.*, vol. I, p. 154.
[97] Mário Sacramento, *ob. cit.*, p. 224.
[98] Cf. Eça de Queirós, *Obras*, ed. cit., vol. III, pp. 1130 ss.; [99] Idem, *ibid.*, vol. II, p. 1552.

Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca

O MISTÉRIO DA ESTRADA DE SINTRA

II

por **Ofélia Paiva Monteiro**

FOI a primeira parte deste artigo [1] consagrada à explicitação de alguns aspectos pouco conhecidos do *bluff* que constituiu, em 1870, o aparecimento, no *Diário de Notícias*, de *O Mistério da Estrada de Sintra*, romance que Eça e Ramalho, com a cumplicidade do jornal, quiseram fazer passar por um conjunto de relatos, devidos a narradores *reais*, de eventos *efectivamente acontecidos*: ficaram postos em relevo os objectivos provocadores e satíricos de tal projecto (destinado a desautorizar humoristicamente a oca ficção cheia de passionalismo aventuroso e falso que nos invadia, suscitando uma generalizada adesão, moral e intelectualmente deletéria [2]), a estratégia mistificadora investida no lançamento do «romance-noticiário» e os laços intertextuais que provavelmente o prendem às *short stories* de Edgar Poe e aos romances de Émile Gaboriau (onde a *raciocination* da novela detectivesca à maneira daquele se funde com o patético sentimental e moralizador do *roman-feuilleton*).

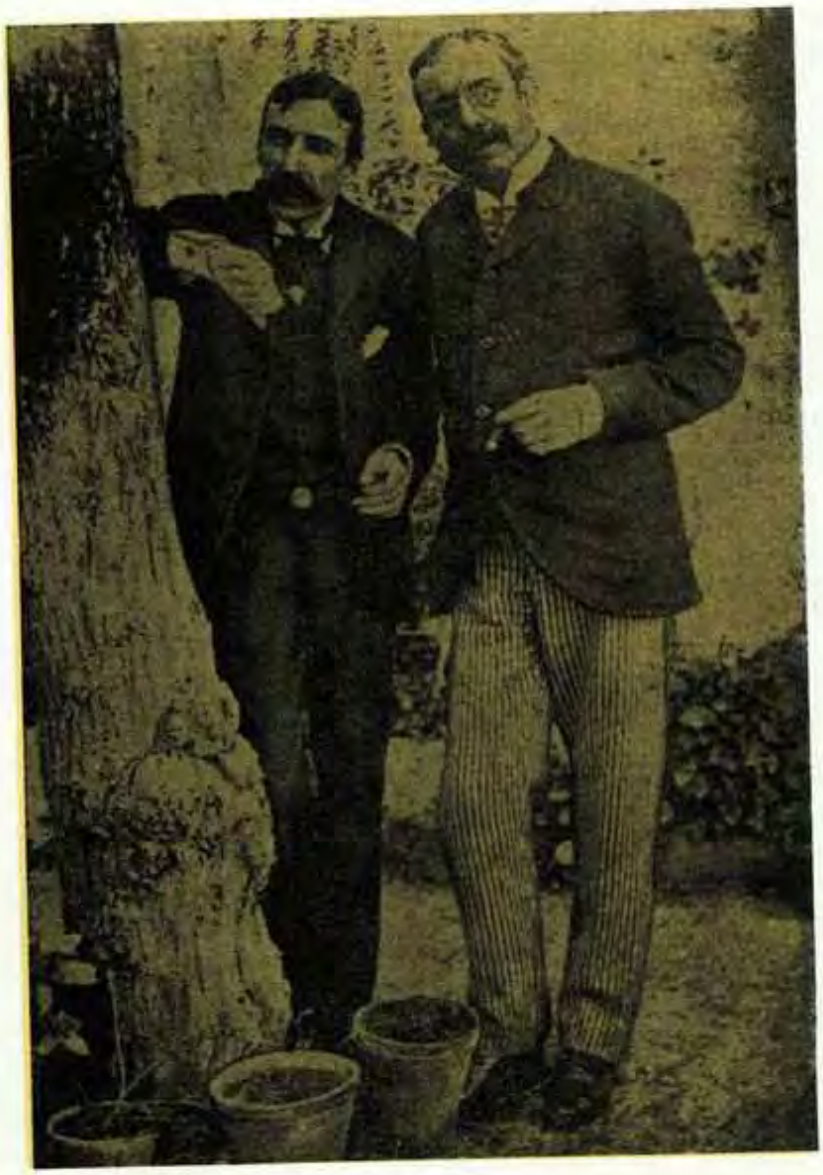
O que me ocupará agora será mostrar, pela análise da tessitura do romance, como os autores de *O Mistério da Estrada de Sintra* testaram o grau de maturidade do público nacional fornecendo-lhe um texto paródico, propositadamente desconcertante e incongruente, mas recheado de processos tão idóneos para desencadearem a *ilusão de veracidade* (ou tão-só a *ilusão romanesca* [3]) que se tornassem eventualmente inibidores da distanciação crítica e do consequente riso salutar, em leitores deformados pelo aventuroso melodramático da subliteratura romântica.

Excluindo a desmistificadora *Última carta* que Eça e Ramalho subscrevem, identificando-se como autores do romance, *O Mistério da Estrada de Sintra* é constituído fundamentalmente por nove sequências organizadas em dois blocos bem distintos — o primeiro destinado à apresentação e adensa-

mento de um enigma de aparência criminosa, o segundo ao esclarecimento de todos os seus meandros. Tal como no romance policial, uma estrutura circular preside, pois, à montagem da obra: os eventos misteriosos do início voltam a desenhar-se à medida que o romance caminha para o seu termo, explicando-se progressivamente até à completa resolução das incógnitas.

É compreensivelmente no primeiro bloco, fundamentalmente composto pelas cartas do *Doutor* ***, de *F.* e de *Z.*, que maximamente se desenvolve a estratégia destinada a convencer o público da *veracidade* dos relatos: à caução dada aos folhetins, como ficou já dito, pela voz acreditada do jornal que os inseria, e ao poder *ilusório* de processos que em todo o romance são empregues (a narração homo- e autodiegética e a ocultação dos nomes próprios sob iniciais), soma-se, nestes textos, a hábil exploração de elementos típicos da novela detectivesca, adentro das possibilidades abertas pelo romance-noticiário. A um leitor minimamente arguto não passariam despercebidos, porém, os exageros e incongruências dos relatos que levantam as grandes linhas do enigma — os que assinam o *Doutor* *** e o seu amigo *F.*, apresentado como um conhecido escritor —, incongruências e exageros a traírem ostensivamente a sua ficcionalidade. Para eles chama, aliás, a atenção *Z.*, a personagem que, identificada como um leitor crítico dos folhetins, serve a Eça e Ramalho para se entregarem ao astucioso jogo humorístico de «abrirem» o segredo do *bluff* para logo depois o fecharem mais cabalmente, num esgrimir requintado com as armas da *ilusão* e a credulidade infantil do público.

Ao longo relato do médico (sete cartas), que partilha com *F.*, perante o caso em que se vêem envolvidos, a atitude detectivesca feita de observação e dedução, cabe a função introdutória. Narrando o rapto e quanto lhe é dado viver e observar na casa onde fica sequestrado e depara com um cadáver masculino, o *Doutor* *** delineia as múltiplas incógnitas do cerrado «mistério» que se lhe mantém indecifrável. No final do relato, escassas certezas estão conquistadas: a nacionalidade inglesa do falecido, uma ingestão excessiva de ópio causadora da morte. Tudo o mais são perguntas: houve suicídio ou crime? e com que móbil? que implicação tem, na morte do inglês, o vulto feminino que em toda aquela casa transpira? e onde se acha a habitação? que função cabe no drama ao jovem que irrompe pelo quarto, diz chamar-se *A.M.C.* e entra em contradições flagrantes? como se explica a actuação dos mascarados? quem são eles? que aconteceu a *F.*, desaparecido de Lisboa? A ignorância total do *Doutor* *** sobre os meandros do caso a que se vê associado traduz-se, na narração de pouco *ulterior* que deles faz — diz escrever a primeira carta, já libertado, três dias após o rapto[4] —, por uma focalização *restritiva* e *exterior*, bem como por um discurso *modalizante*, que se tornam, com essa «actualidade» do relato, altamente responsáveis da impressão de «verdade» que ele produz, avolumada ainda pelo minucioso registo de pequenos pormenores, solicitado pela disposição indagadora do narrador/personagem[5]. Na busca de indícios que possam esclarecer os enigmas, o *Doutor* *** aponta efectivamente o vestuário e gestos dos mascarados, a atitude do cadáver, os objectos e cheiros do quarto onde se acha o corpo, gerando a impressão — que Poe tão bem sabia suscitar — da existência, por detrás do narrado, de um referente real; impressão multiplicada pela lógica que preside às operações dedutivas que pratica na concatenação dos dados recolhidos e na construção subsequente de hipóteses: recorde-se, por exemplo, como conclui de «factos» observados a implicação,



EÇA E RAMALHO
NOS PRIMEIROS ANOS DA SUA AMIZADE

na morte do inglês, de uma mulher requintada (um lenço bordado e rendado caído no chão; o perfume a «pós de marechala» que emana da casa ou da folha de elegante papel de carta que contém a declaração de suicídio que *A.M.C.* imputa ao morto; a marca que nessa folha se vê, se contraposta à luz, de um polegar de mulher, suado ou húmido [6]; o sedoso cabelo louro encontrado no travesseiro do leito existente na alcova anexa à sala onde o cadáver se acha). Se estas estratégias são já de molde a «iludir» fortemente o leitor, a mistificação adensa-se ainda com o convite dirigido ao público, quer pela personagem narradora, quer pelo próprio jornal, para

colaborar na investigação [7], ou com a intervenção de pseudo-leitores do *Diário de Notícias* (*João Viegas Ferraz* e sobretudo *Z.* [8]) e a referência à adesão obtida de respeitáveis personalidades *reais* (na sétima carta, diz o médico saber — dado fictício? — que o Governador Civil de Lisboa oficiara ao Administrador de Sintra «convidando-o a meter o esforço da sua polícia» na decifração do crime [9]).

Suficientemente eficazes para terem eventualmente levado bom número de leitores à incapacidade de se distanciarem criticamente do texto, estes processos estavam todavia associados, no relato do *Doutor* ***, a inverosimilhanças e desmesuras propositadamente clamorosas. A raciocinação sobre um enigma, que o médico pratica à boa maneira do Dupin de E. Poe, acompanha-se incongruentemente de lances rocambolescos que parodiam o clima aventuroso e fantasista do *roman-feuilleton* (lembre-se o estapafúrdio rapto perpetrado pelos quatro mascarados na estrada de Sintra) e incrusta-se numa montagem diegética a que a lógica decididamente não preside; de nula plausibilidade — *Z.* pô-lo-á justiceiramente em evidência — se revestem, por exemplo, as razões que os mascarados alegam ao *Doutor* *** e a *F.* para justificarem o rapto e o sigilo que pretendem manter sobre si próprios e sobre os actores do drama implícito no cadáver masculino que acobertam. Dirá *Z.*:

> [...] para que era um médico? Era para verificar a morte? Para acudir? Para salvar? Nesse caso então que homens são esses, que em lugar de ir à botica mais próxima, à casa do primeiro médico rapidamente, avidamente, logo, logo — vão, em sossego, mascarar-se nos seus quartos, para irem ao crepúsculo, para uma charneca, a duas léguas de distância, representar os velhos episódios de floresta dos dramas de Soulié? [10]

O próprio modelo detectivesco não deixa também de ser parodiado, suscitando no relato do *Doutor* *** momentos perfeitamente burlescos. É o caso da abstrusa reconstrução do perfil físico e moral da misteriosa mulher envolvida na morte do inglês a partir de um tenuíssimo elemento — o cabelo louro descoberto no travesseiro —, só no plano da *fantasia*, mas não no da verosimilhança (como sucede nas espantosas deduções de Dupin ou de Sherlock Holmes), capaz de fornecer quaisquer indícios. Atente-se neste passo:

> A pessoa a quem ele pertencia era loura, clara, decerto pequena, *mignonne*, porque o fio de cabelo era delgadíssimo, extraordinariamente puro, e a sua raiz branca parecia prender-se aos tegumentos cranianos por uma ligação ténue delicadamente organizada.
>
> O carácter dessa pessoa devia ser doce, humilde, dedicado e amante, porque o cabelo não tinha ao contacto aquela aspereza cortante que oferecem os cabelos pertencentes a pessoas de temperamento violento, altivo e egoísta [...]
>
> Teria sido talvez educada em Inglaterra ou na Alemanha, porque o cabelo denotava na sua extremidade ter sido espontado, hábito das mulheres do Norte, completamente estranho às meridionais, que abandonam os seus cabelos à abundante espessura natural [11].

E que dizer da «verosimilhança» de um raptor mascarado que oferece à sua vítima, ao libertá-la, um retrato que também mascarado o representa, comentando jocosamente, em circunstâncias dramáticas, que a fotografia fora «um capricho» do ano anterior, depois de um baile [12]!

Aos leitores passivos que, incapazes de reagir a tão clamorosos despropósitos, tivessem chegado ao final do relato do *Doutor* *** acreditando sempre na veracidade dos eventos graças à engenhosa retórica narrativa

empregue, ainda aplicavam, porém, os Autores, através da primeira intervenção de *Z.*, que estrategicamente o segue, uma vergastada destinada a acordá-los, cuja eficácia logo a seguir testavam pela astúcia de fazerem colaborar na mistificação esse próprio «leitor» crítico, que compara o relato do médico ao «tipo mais acabado do *roman feuilleton*», a um «*canard* fabricado com engenho» e aos *thugs* de «fantasistas franceses e americanos»[13]. *Z.* vem de facto corroborar a existência «real» do *A.M.C.* que surge na narrativa do médico, mas para dar sobre esse jovem, seu amigo, informações incompatíveis com a estranha actuação que lhe fora imputada e para fornecer um alibi abonatório da quase impossibilidade da sua participação na morte do britânico; do desaparecimento de *A.M.C.* desde a noite do drama e da «verdade» dos elementos biográficos que o *Doutor* *** fornecera sobre o jovem, retira *Z.* a conclusão de que, por forjadas que fossem algumas circunstâncias da narrativa do médico, tinha *efectivamente* ocorrido uma tenebrosa história em que o seu amigo misteriosamente se envolvera. Assim, a personagem que alertava o público sobre a montagem rocambolesca do caso da estrada de Sintra tornava-se caucionante — e com crédito duplicado pela própria atitude de desconfiança — dum núcleo de «verdade» ali presente. Acabando, pois, por colaborar na mistificação, *Z.* contribui ainda para a construção do sortilégio meramente *romanesco* de *O Mistério da Estrada de Sintra*, ao avolumar as expectativas e embrulhar as incógnitas deixadas pelo relato do *Doutor* ***. Eça e Ramalho mostram-se excelentes conhecedores da arte do *suspense* e dos poderes que ele possui para acender o interesse do leitor, irritando-lhe o desejo de clareza e racionalidade pela demora na revelação dos *tenants* que explicam os *aboutissants* incongruentes previamente apresentados: com a intervenção de *Z.*, não só se torna mais cerrado o mistério da morte do inglês, como outro mistério se instaura — o do próprio texto onde aqueloutro é relatado e que agora fica apodado de parcialmente *mentiroso*.

Deixado o leitor perante estas perplexidades, é-lhe apresentada a longa carta (quatro folhetins) enviada por *F.*, o escritor, ao médico (através de um alemão mirabolantemente conhecido na casa do sequestro) e por este comunicada ao *Diário de Notícias*. A justificação dada pelo jornal da sua divulgação em terceiro lugar — o ter sido a carta de *F.* recebida na Redacção *após* a carta assinada por *Z.* — camufla com verosimilhança a estratégia que preside à montagem dos textos, desejosa de manter inquieta a curiosidade do leitor complexificando-lhe um enigma através da abertura de perspectivas múltiplas e contraditórias. Ao fermento de desconfiança que *Z.* deixara sobre a plausibilidade de várias circunstâncias narradas pelo médico, responde de facto a narrativa de *F.*, a outra vítima de rapto e sequestro, *confirmando a «veracidade»* (que havia sido posta em causa) dos mascarados, já que narra o que lhe sucede no quarto onde um deles o fecha, separando-o do clínico, após terem visto o cadáver. Tal como o *Doutor* ***, *F.* pratica uma observação minuciosa, que redunda uma vez mais na produção duma ilusão de «verdade», avolumada pela focalização externa e restritiva e pelo discurso modalizante. Novamente é, porém, a narrativa simultaneamente recheada de inverosimilhanças clamorosas: uma vítima de sequestro, que acaba de se ver envolvida num eventual crime, cai num «despego lânguido» que a leva a adormecer e dispõe-se, depois de acordar, a saborear com gula a ceia apetitosa com que depara, adoptando no tom da narração, quer para traduzir o acicate da fome, quer para transmitir o receio de estarem os manjares enve-

nenados, um humorístico tom aliteratado! Toda a verosimilhança da situação fica consequentemente *subvertida:*

> Sentei-me no sofá, senti a fome acavalar-se-me no dorso, carregar-me na cabeça por cima da ceia, cingir-me a cinta com as suas pernas esgalgadas e cravar-me no estômago vazio os alicates da gula.
>
> Ao mesmo tempo ergueu-se-me do outro lado da mesa a abantesma do susto, cravando os olhos em mim e espalmando por cima das iguarias a sua mão descarnada e trémula com um gesto proibitivo e solene [14].

É fumando um charuto e comicamente dizendo para consigo — «Visitemos o país!» — que *F.* inicia a exploração minuciosa do quarto onde se encontra, exame de que resultam novos eventos *abstrusos*, que têm por função não só acrescentar à soma já avultada de elementos rocambolescos a apreciada tópica do *fantástico*, mas também avolumar o mistério da morte do cidadão inglês com novas hipóteses: através dum orifício praticado no tapume que o separa de uma dependência da casa contígua àquela onde se acha, *F.* entra em contacto com um alemão estudioso de fenómenos espiritas — Frederico Friedlann —, que alugara aquela habitação por ser tida por assombrada; se a evocação dos estranhos fenómenos que ali ocorrem constitui um *excurso* propício à introdução de ingredientes tétricos, bem ao gosto dos consumidores da ficção folhetinesca, a personagem do prussiano coopera na montagem dos enigmas relacionados com o cadáver, ao dar a *F.* elementos sobre a casa onde se encontra que o levam a identificá-la com uma loja maçónica ou um antro de orgias e jogo. Esta última hipótese que, conciliando-se com fragmentos de conversas ouvidas aos mascarados, conduz *F.* à suspeita de ter sido o roubo o móbil do crime cometido, logo é *contrariada*, todavia, pelo *Doutor* ***, no derradeiro texto que dele publica a seguir o *Diário de Notícias*, acompanhado por uma nota da Redacção de efeito poderosamente autenticador [15]: para o médico os mascarados são pessoas de bem; e com tanta mais certeza o afirma quanto pudera, conjugando as suas observações com os dados fornecidos por *F.*, identificar um deles — o que conduzira o Escritor ao quarto — como um amigo íntimo de *F.* Daí as perplexidades que o *Doutor* *** manifesta — revelar à polícia o nome desse homem? calar-se, deixando na obscuridade um «homicídio tenebroso»? — e a abstrusa resolução adoptada de relatar o sucedido na imprensa, sob anonimato, e de alistar-se seguidamente no exército francês, como facultativo.

As inverosimilhanças, propositadamente *gritantes*, que resultam do jogo da missiva de *F.* com as do *Doutor* *** estão à vista: teria alguma plausibilidade não ter aproveitado *F.* o seu contacto com Frederico Friedlann para identificar a casa onde se encontrava (assinale-se que os autores do romance convidam o leitor a atentar nessa incongruência ao porem na boca de *F.* os motivos pouco convincentes que o levam a não interrogar o prussiano sobre tal assunto [16])? seria crível não ter *F.* reconhecido um amigo íntimo, embora mascarado, pela voz ou pela forma do corpo? e que lógica haveria na decisão tomada pelo médico de revelar pela imprensa, camufladamente, uma história tenebrosa cuja resolução era deixada ao público, em vez de ir à polícia comunicar o sucedido, indicando-lhe o nome, já descoberto, de um dos mascarados?

Se, mesmo assim, leitores houvesse que tivessem empaticamente aderido ao interesse romanesco habilmente criado contra toda a verosimilhança, ou até caído numa ilusão de veracidade, a segunda missiva de *Z.* — a sequência colocada em posição *seguinte* na montagem do romance — tinha por fun-

ção despertar-lhes a inteligência crítica. Escreve ele, terminantemente, ao Redactor do *Diário de Notícias*:

> O *Mistério da Estrada de Sintra* é uma invenção: não uma invenção literária, como ao princípio supus, mas uma invenção criminosa, com um fim determinado. [...]
>
> As cartas do Doutor *** são um romance pueril. [...]
>
> Ah! como toda esta história é artificial, postiça, pobremente inventada! [...] Parece um romance do tempo do ministério Villèle. Não falo das cartas de F. que não explicam nada, nada revelam, nada significam — a não ser a necessidade que tem um assassino e um ladrão de espalmar a sua prosa oca nas colunas dum jornal honesto.
>
> Dedução: o Doutor *** foi cúmplice dum crime; sabe que há alguém que possui esse segredo, pressente que tudo se vai espalhar, receia a polícia, houve alguma indiscrição; por isso quer fazer poeira, desviar as pesquisas, transviar as indagações, confundir, obscurecer, rebuçar, enlear, e enquanto lança a perturbação no público, faz as suas malas, vai ser cobarde para França, depois de ter sido assassino aqui!
>
> O que faz no meio disto o meu amigo M. C. ignoro-o.
>
> Senhor Redactor, peço-lhe, varra depressa do folhetim do seu jornal essas inverosímeis invenções [17].

Como vemos, à voz de *Z.* competia de novo o objectivo humoristicamente duplo de *desconstruir* e *construir* a credibilidade do caso da estrada de Sintra: denunciando como «inverosímeis invenções» as circunstâncias relatadas pelo *Doutor* *** e *F.*, continua, todavia, a caucionar a existência dum real «mistério» pelos objectivos criminosos atribuídos à montagem da fraude e pela confirmação mantida sobre a não-ficcionalidade de *A.M.C.* Sob uma luz drasticamente desmistificadora ficava, de qualquer modo, com esta nova intromissão de *Z.*, o carácter folhetinesco dos textos publicados pelo *Diário de Notícias*. No seu progredir dialógico, em contraponto astuciosamente montado para manter o *suspense*, o romance ia oferecendo a sua própria autocrítica: nenhuma plausibilidade nas situações apresentadas, nenhuma lógica no actuar das personagens, excrescências, retomada de consabidos ingredientes do aventuroso romântico de menor qualidade.

Com esta sequência termina o bloco *detectivesco* do romance. Ao invés do que habitualmente sucede nas narrativas com tal índole, da raciocinação não resulta grande luz: o jogo cruzado das cartas do *Doutor* ***, de *F.* e de *Z. desilude*, como vemos, a expectativa do leitor, emaranhando-lhe cada vez mais os enigmas com que se debate — o da morte do inglês e o da natureza dos próprios textos que contam o rapto e a descoberta do cadáver. Eça de Queirós e Ramalho brincavam com o modelo da narrativa policial, que todavia criaram entre nós.

Cabe às quatro sequências seguintes — a *Narrativa do Mascarado Alto*, *As revelações de A.M.C.*, *A confissão dela* e *Concluem as revelações de A.M.C.* —, depoimentos de participantes no misterioso drama pressuposto pelas anteriores, fornecerem progressivamente a explicação total das incógnitas. Se muda o clima em que este novo conjunto se desenrola, pois imergimos num suceder aventuroso exaltadamente passional, continua nele a exercer-se o humor preso às intenções provocatórias e satíricas que presidiram à concepção de *O Mistério da Estrada de Sintra*, dada a *paródia* feita ao romanesco tão do agrado do público de Lisboa; a subversão que dela resulta, o desenlace moralizador dado aos conflitos e os comentários que estes suscitam aos narradores convêm numa enérgica denúncia dirigida ao

romantismo emoliente que ia degradando a mulher e a família portuguesas, conluiando-se com as fatuidades ociosas do viver abonado. Com todo o seu humorismo, *O Mistério da Estrada de Sintra* radica-se na ordem de preocupações que informa a crítica de *Uma Campanha Alegre* à educação das nossas jovens ou a concepção de *O Primo Basílio*, com a catástrofe que coroa as disposições adolescentes de Luísa, exaltadas por leituras românticas, para sonhos com o grande Amor, facilmente reacordados na irresponsabilidade e inacção em que a deixa o seu farto casamento burguês.

É a narrativa atribuída ao *Mascarado Alto* — a mais longa (quinze folhetins) das que compõem este bloco do romance — que desenha as grandes linhas do caso passional subjacente ao cadáver do inglês. Identificando-se como primo da protagonista do drama — Luísa, Condessa de *W.* (avatar da Luísa de *O Primo Basílio*) —, o seu relato, de carácter analéptico, abarca o decurso temporal correspondente ao nascer e crescer da paixão que a une ao capitão britânico Rytmel, ou seja, os três anos que medeiam entre a programação do passeio a Malta, durante o qual a Condessa se enamora do militar, e os dias imediatamente anteriores ao do óbito do jovem. Confidente da prima e acompanhante dela e de seu marido nessa viagem, o *Mascarado Alto* é, pois, um narrador homodiegético, bem equipado para relatar o que «viu» e «ouviu». As explicações que fornece ao Redactor do *Diário de Notícias* sobre as razões que o movem a intervir publicamente cooperam na estratégia produtora da ilusão de veracidade:

> Nunca supus que me veria na necessidade lamentável de vir ao seu jornal trazer também a minha parte de revelações! Mas desde que vi as acusações improvisadas, sem análise e sem lógica, contra o Doutor *** e contra mim, eu devia ao respeito da minha personalidade e à consideração que me merece a impecável probidade do Doutor *** o vir afastar todas as contradições hipotéticas e todas as improvisações gratuitas, e mostrar a verdade real, implacável, indiscutível. Detinha-me o mais forte escrúpulo que pode dominar um carácter altivo: era necessário falar numa mulher [...]. Hoje não me retêm essas considerações; tenho aqui, diante da página branca em que escrevo, sobre a minha mesa, este bilhete simples e nobre: — «Vi as acusações contra si e os seus amigos, e contra aquele dedicado Doutor ***. Escreva a verdade, imprima-a nos jornais. Esconda o meu nome com uma inicial falsa apenas. [...] Se não fizer isto denuncio-me à polícia» [18].

Assim dotados do estatuto de figuras *reais* (são «leitores», como vemos, do *Diário de Notícias*), o *Mascarado Alto* e Luísa ganham um crédito capaz de *desautorizar* o fermento de desconfiança lançado por *Z.* sobre os relatos do *Doutor* *** e de *F.* Notórias incongruências visam todavia, mesmo neste mistificador exórdio, suscitar a distanciação crítica dos leitores. Se o objectivo do *Mascarado Alto* ao escrever para o jornal era ilibar os seus amigos e o *Doutor* *** de suspeitas infamantes e advogar a causa da Condessa, que lógica havia no ficar-se pelo relato dos factos anteriores ao crime por não querer «ouvir apregoar pelos vendedores de periódicos a história das dores mais profundas dum coração» que estimava? e teria porventura algum ar de *verdade* dizer-se que a morte do inglês ocorrera «numa alcova solitária [...], ao desmaiado clarão de uma vela, ao pé de um ramo de flores murchas» [19]? Mero romance — e de mau quilate —, diria o leitor com esse mínimo de perspicácia que lhe permitiria também ver na dilação do relato do crime uma manobra literária destinada a manter o *suspense*.

O drama passional que a seguir se desenha corresponde a estas promessas de *romanesco*. Criada com intuitos caricaturais, a história dos amores

da Condessa e de Rytmel está saturada de *tópoi* românticos no desenho das personagens, no delineio das situações, na configuração dos espaços, nos jogos metafóricos, nas referências culturais que «poetizam» e adensam semanticamente o texto. Se dessa acumulação já resulta um efeito paródico, avolumam-no as desmesuras e incongruências destinadas a motivarem nos leitores um riso salutar.

O espaço social onde a acção decorre é a aristocracia rica que gasta o tempo em frivolidades elegantes. A loura Condessa de *W.*, cheia de «casta», por quem o Mascarado Alto nutre uma amizade quase amorosa, assume o vulto paradigmático da delicada heroína destinada ao grande Amor proibido: fina, vibrátil, e sedenta de ideal e de aventura, ei-la casada com «um homem frio, trivial, libertino», que, entretido com amantes «vulgares e grosseiras», só lhe vota uma indiferença cortês [20]. É para combater os *blue devils* que a acometem — os «estados de espírito nervosos ou melancólicos» que a deixam descorada e emagrecida [21] — que o Conde propõe a viagem do casal e do primo à lendária Malta, a fatídica viagem onde ela conhece a paixão por que ansiava, estimulada pelas seduções da natureza ambiente [22]. Rytmel, o objecto em que cristaliza esse amor, é o galã aureolado de romanesco; louro, delicado, bravo e melancólico, ele surge na cálida e aromática Gibraltar com o seu garbo de oficial inglês prestigiado por um halo de heroísmos vividos na mítica Índia: «— Arranjei-lhe um romance, um lindo romance, prima [...], um romance onde se caçam tigres com rajás, onde há *bayaderas*, florestas de palmeiras, guerras inglesas e elefantes...» — diz à Condessa o primo, falando-lhe do militar britânico, que essa loura mulher já, aliás, seduzira, quando, vestida de branco, lhe aparecera, como uma visão, contemplando o luar na varanda do hotel onde todos se encontravam [23].

É a bordo do paquete da Índia, o *Ceilão*, que, rumo a Malta, a paixão mútua cresce, num *quatuor* propício a incandescer sentimentos, que também a viagem — mar e aventura — exalta: a bordo está, com efeito, outro casal inarmónico, o constituído por um prosaico negociante espanhol, D. Nicazio Puebla, e sua esplendorosa mulher cubana, a sensual Cármen de olhos e cabelos pretos, desses longos cabelos anelados — diz o *Mascarado Alto*, leitor de poetas «modernos» — «a que Baudelaire chamava *tenebrosos*» [24]; ambos tinham conhecido Rytmel na Índia: também sequiosa de romanesco, ela amara o inglês, desde uma «caçada ao tigre», com uma paixão violenta, exacerbada depois pelo ciúme que o desinteresse do oficial lhe motiva. «É um monstro» — diz da mulher D. Nicazio para o primo da Condessa; «Livre-me dela se pode [...] É uma fúria, usa punhal» [25].

Comentários como este — ou como aquele, há pouco transcrito, em que o *Mascarado Alto* compõe para a prima o perfil do capitão-herói — pontuam de humor este relato, que decorre num tom oposto ao que deveria caber, se verosimilhança se pretendesse criar, a um narrador homodiegético, cujo acto de escrita se situa pouco após o drama violento em que aflitamente toma parte. Essa incongruência está, porém, ao serviço da subversão pretendida do romanesco de folhetim, subversão que também se alimenta da paródia feita aos paroxismos passionais e à estética do contraste através da violenta oposição criada entre Luísa e Cármen. A bordo do *Ceilão*, onde mutuamente se espiam acicatadas pelo ciúme, à silhueta vaporosa e à gravidade contemplativa da Condessa corresponde o *salero* petulante e provocadoramente sensual da cubana. Cenas saturadas de atitudes e ambientes

românticos recriam-nos, por exemplo, o momento da declaração de amor de cada uma ao oficial inglês, «harmonizando-o», em jogos simbólicos de efeito caricatural por tão *vincadamente propostos*, com o cenário e o «clima» da acção envolvente. A de Cármen, narrada por Rytmel (a manter o recurso autenticador à narração homodiegética, o *Mascarado Alto* transcreve um fragmento de um dos «álbuns de impressões de viagens» do britânico), ocorre nessa fatídica caçada ao tigre [26] em que ela se inebria de perigo e sangue, num quente e exótico *décor* de cores fortes e fragrâncias que, aliando-se à beleza da cubana, ao próprio inglês retiram o «senso e a lógica». A declaração amorosa da Condessa também se «harmoniza» — que a paixão é «catastrófica» — com a iminência dum perigo mortífero; são outros, porém, os acordes: as cores sombrias de uma tempestade em que o *Ceilão*, com avaria nas máquinas, oscila lugubremente sem rumo, como um peixe morto, sobre o mar varrido pelo vendaval, correndo sérios riscos de afundar-se. Eça e Ramalho, não querendo que o leitor se comova com esta arte de combinar efeitos, destruem humoristicamente, porém, o poder emotivo daqueles «amo-a» e «amo-o» pronunciados à beira da morte, tornando simultâneo da declaração da Condessa o recomeço da energia nas máquinas do navio; a cena paroxística termina no triunfo do engenheiro Pernester, que «ofegante, impassível, vermelho, grave», surge esponjando prosaicamente a calva e dizendo num tom calmo: «Now, I should enjoy a nice glass of beer» [27]...

O trio dos amorosos Condessa-Rytmel-Cármen atingirá na lendária Malta, prestigiada pelas bravuras da sua Ordem e pelas suas belezas mediterrânicas, o clímax da vibração passional. Rodeiam-no silhuetas caricaturalmente desenhadas a partir dos figurinos românticos: se os maridos continuam triviais, ali estão M. Perny, «um rapaz francês, espirituoso e ligeiro, louro e ardente», que se dizia «viajante por tédio» [28], e Lord Grenley, fumador de ópio, que à ilha aportara no iate *The Romantic* para passar o inverno e curar também os seus *blue devils* [29]. Episódios vincarão burlescamente quão vã é esta *high society* que, desvinculada de compromissos sérios, está disponível para as excentricidades do tédio e as ardências da paixão. Assim acontece, por exemplo, com o cómico duelo que terá lugar no mar alto entre Perny e Rytmel: reclamara-o este, patriota, magoado com a ridicularização que o francês fizera da transformação inglesa da Índia; Perny pedira depois desculpa das palavras trocistas, mas não para furtar-se ao ajuste de contas, já que lho exigia o penteado de Rytmel, «ofensivo» do seu carácter e «da dignidade da França» [30]; sairá gravemente ferido do duelo, mas, convalescente, passará o tempo compondo de dia uma ópera cómica, jogando à noite com alguns oficiais, e «salpicando» sempre com «calemburgos bonapartistas» a «gravidade britânica» [31]... Também este humor que distancia se intrometerá na evocação da própria fuga programada pela Condessa e Rytmel para ter lugar no passeio, a bordo do *Romantic*, às cavernas da ilha de Gozzo, «onde o mar se abisma e se perde» [32] (notem-se as *correspondências* criadas entre a situação das personagens e a paisagem); quando o primo de Luísa, que acompanha o par de amorosos cuja paixão conhece, compreende que se preparava uma fuga para Alexandria, têm lugar cenas de burlesco paroxismo, a que o mar inchado e a ventania oferecem um enquadramento idóneo: ele fala em «infâmia», sentindo-se todavia «ridículo» entre «aqueles dois amantes encantadores»; a Condessa assume a linguagem da adúltera virtuosa de tanta ficção romântica, contrapondo à sujidade da mentira que seria viver ao lado do marido, amando outro, a

pureza de romper com o mundo para se consagrar ao amante; o brioso Rytmel, proclamando-se exaltadamente «um aventureiro», substitui comicamente por um lenço de Luísa a bandeira inglesa do barco em que o *Mascarado* cuspira para denunciar a torpeza do cidadão britânico. «Eu achava-me no meio de todas aquelas coisas violentas, como entre as incoerências dum sonho» — fazem Eça e Ramalho dizer ao narrador/personagem, apelando sub-repticiamente os leitores a reagirem criticamente aos *exageros* da cena [33]; exageros que vão todavia intumescer ainda quando o primo da Condessa se dispõe a suicidar-se, já que nem aceitava a desonra de se tornar cúmplice duma infâmia, nem via também como Luísa e Rytmel poderiam retroceder no seu propósito: disse «as coisas mais loucas» — comenta ele ao narrar o transe, numa nova chamada da atenção dos leitores para a turgidez das atitudes [34].

A este clímax passional sucede, por decisão da Condessa, que cai em si, o regresso de todos a Malta, em «correspondência» poética com o ocaso; não, porém, sem que Rytmel entre em efusões de desespero e sem que Luísa, cujo sentimento de «honra» parecia ter, todavia, acordado, lhe responda: «Mas tu não percebes nada? Em Malta como em Alexandria eu sou tua, só tua... tua diante de Deus, tua diante dos homens...» [35] A lógica não é muita; e a subverter ainda mais o melodramatismo paródico da cena, Eça e Ramalho logo criam outra «correspondência» que bemoliza aquele consabido imiscuir de Deus nas convulsões dos corações amantes: «Neste momento ouviu-se a voz distante dum sino!»

Depois deste regresso a Malta à hora religiosa do cair da tarde, entre repique de sinos, não tarda que os protagonistas de tanta ardência caiam — o Mascarado/narrador é o primeiro a ironizar sobre a rapidez da metamorfose — na «santa paz» duma «vida serena, sem romance e sem luta» [36], com idas ao teatro e passeios de pónei. A tensão patética, com a morte a pairar, não desaparece, porém, do relato; Cármen, a passional cubana que o ciúme rói, vai tornar-se o pólo do interesse romanesco, originando novos lances paroxísticos, que vão, em contrastes violentos, desde a punhalada com que fere — sem matar como queria — Rytmel [37], até ao desespero posterior ao golpe, que a leva a tentar o suicídio, a entrar numa exaltada crise religiosa, a dispor-se a ingressar num convento e a morrer, enfim, em pleno mar, no iate *The Romantic*, em que regressa a Cádis. Também no relato destes transes a intenção humorística se denuncia pela acentuação dos traços e pela comicidade de certas inflexões inesperadas no desenvolvimento do discurso ou da acção, que «desmancham» a emoção eventualmente despertada. Dois exemplos poderão documentá-lo. O primeiro ocorre no quarto de Cármen, onde o narrador a vem encontrar, desvairada de paixão e dor, depois da tentativa de assassínio de Rytmel; ao longo da cena, a cubana passa, na sua exaltação, por atitudes caricaturalmente contraditórias, das quais a última, quando sabe estar o oficial só ferido, é querer servir-lhe de enfermeira; ei-la, porém, subitamente acometida por um delíquio; socorrida pelo primo da Condessa, diz ela «com uma voz expirante»: — «Eu morro! Eu morro... Chame um padre. Não lhe tinha dito... Envenenei-me.» [38] O leitor não pode deixar de rir... O segundo exemplo é o que tem lugar depois da morte de Cármen no iate de Lord Grenley, na noite lugubremente ventosa em que o cadáver vai ser arremessado ao mar, amortalhado na bandeira inglesa e com a paródica «coroa de algas secas» preparada pelos marinheiros. O narrador, de imaginação estimulada por aqueles eventos e pela

beleza daquela morta — «nunca tanta força tinha produzido tanta graça», diz ele enquanto contempla (e o pormenor não deixa de fazer sorrir pela *inconveniência* dos elementos aproximados) «a curva adorável do seu seio que aparecia em relevo na bandeira que a cobria» [39] —, entra numa extensa meditação lírica sobre o estranho destino daquela mulher, que lhe inspira uma cadeia de paralelos com o mar onde encontra a sepultura; no auge da vibração, vemo-lo poeticamente cantar — no tom de algumas passagens das *Prosas Bárbaras* — a livre dissolução do corpo no elemento líquido:

> Não ficarás para sempre apertada em cinco palmos de terra sentindo a boca das raízes pastar o teu seio e a multidão dos vermes entrar no teu corpo como numa cidadela vencida. Não! a tua morte será uma perpétua viagem: viverás nas grutas transparentes de luz, guardarás os tesouros misteriosos, visitarás as cidades de coral que luzem no fundo do mar, amarás o corpo encantado de algum louro príncipe, outrora pirata normando! Andarás disperso no elemento, sombra infinita, alma da água!

Logo, porém, elementos prosaicos vêm subverter toda a «seriedade» da exaltação lírica, aliando-se incongruentemente aos motivos poéticos:

> Sobre o teu túmulo não virão sentar-se os burgueses, benzer-se os sacristães, cacarejar as galinhas; sobre a tua azul sepultura errará o vento, melancólico velho que visita os seus mortos.
>
> Não terás um epitáfio metrificado por um poeta elegíaco, e aprovado pela Câmara Municipal... [40]

E a destruição humorística do clima emotivo requinta com a quebra do «triste cismar» do narrador/personagem, a quem um marinheiro bate no ombro para lhe lembrar as horas: — «Pobre de mim! Tinham-me esquecido os tubarões» — diz ele, erguendo-se em sobressalto e pensando nas «vãs quimeras» que se tinham formado no seu cérebro.

A última carta da sequência narrativa assinada pelo *Mascarado Alto* prepara a passagem para a seguinte, em que *A.M.C.* começará a deslindar as incógnitas da morte de Rytmel. Deixa-nos ela de facto sobre a expectativa da catástrofe que se abaterá sobre a Condessa e o capitão pelo teor dos elementos ominosos que conjuga, sempre repletos de *tópoi* românticos: mostra-nos os amantes entristecidos, delineia junto de Rytmel uma nova silhueta feminina, Miss Shorn, uma jovem irlandesa que ele define como uma «sombra ossiânica» [41], detém-se, enfim, numa cena simbólica, que parodia, com fino humor, os motivos da balada do Rei de Tule, aliás habilmente enxertada no texto, criando efeitos de cómica *mise en abyme*: é quando, certa noite de luar, reunidos os protagonistas na quinta que a Condessa possui nos arredores de Lisboa, Luísa convida Rytmel a beber chá pela delicada chávena de Sèvres que ela costumava utilizar; a cena decorre num terraço, onde existe um piano, e que é sobranceiro a um grande tanque; tocando e cantando uma versão popular da balada, a Condessa comenta:

> Estamos em plena legenda. O terraço batido da água, a Lua, os velhos amigos reunidos, a lembrança da pobre amante, que se apaga na memória dele, o pressentimento da morte... Que linda noite para o rei atirar a sua taça ao mar! [42]

Ora é ouvindo os derradeiros versos da balada — os que contam o arremesso da taça e a morte do Rei — que Rytmel, inadvertidamente, deixa cair no tanque a preciosa chícara, causando à Condessa uma viva emoção que lhe faz dizer com os olhos marejados de lágrimas: — «O Rei de Tule

ao menos esperou que ela morresse!» A cena revela *exemplarmente* a que ponto Luísa padece, como M.me Bovary, da intromissão da lenda na «vida» e provoca a cómica identificação *degradante* dos motivos da balada com motivos *vulgares*: o mar converte-se num tanque de água, a taça numa chávena de Sèvres, o Rei de Tule num oficial britânico...

Ficará para próximo artigo a conclusão da análise do romance com o breve estudo das sequências que finalmente esclarecem para o leitor os enigmas astuciosamente mantidos ainda na obscuridade. Baste-nos por agora concluir, na base do que ficou já exposto, que brincar como Eça e Ramalho fazem neste mistificador *Mistério da Estrada de Sintra* representa um exercício de inteligência e de cultura e sensibilidade literárias: subverter um «modelo» pressupõe o domínio das formas de conteúdo e de expressão que lhe são próprias; construir e «desconstruir» a ilusão de veracidade, ou tão-só a ilusão romanesca, é malabarismo de quem já domina os segredos da retórica narrativa.

NOTAS

[1] In *Colóquio/Letras*, n.º 86, Julho de 1985, pp. 15-23.

[2] De há muito se vinha fazendo, entre nós e em França (o nosso grande modelo cultural) a crítica dessa ficção. Recorde-se, a título de exemplo: a sátira que dela promove Garrett, nas *Viagens;* as *Études critiques sur le feuilleton-roman* de Alfred Nettement (Paris, 1847); *Madame Bovary* (1857), cujo eco se sente no *Mistério da Estrada de Sintra*, com a exemplificação dos malefícios da imaginação incandescida pelo romanesco romântico.

[3] Convém recordar que a simulação ficcional da *veracidade* sempre foi bastante praticada; quantas vezes um romance se apresentou como reprodução ou reelaboração de um diário, de memórias, ou de correspondência *reais*! Cf. *La vie de Marianne*, de Marivaux, *La Religieuse*, de Diderot, *Adolphe*, de Benjamin Constant, e tantos romances de Camilo.

[4] *O Mistério da Estrada de Sintra*, in *Obras de Eça de Queiroz*, Porto, Lello & Irmão, vol. III (ed. em papel bíblia), p. 1275. As citações do romance serão sempre feitas por esta edição.

[5] Pelo seu carácter de romance *epistolar* com narradores vários, alguns detentores de um «saber» muito limitado sobre os enigmáticos eventos em que se acham envolvidos, *O Mist. da Est. de Sintra* obrigou os seus autores a utilizarem habilmente a narração *focalizada*. Por este e outros aspectos, este romance representa uma etapa importante na sua aquisição do domínio das técnicas narrativas, o que tem sido esquecido.

[6] Dever-se-á a invenção dum indício deste género a sugestões deixadas pela leitura de *Le scarabée d'or* de Poe (*Histoires extraordinaires*, trad. de Baudelaire, Gallimard, Col. Folio, 1973, pp. 143 e ss.)?

[7] Cf. *O Mistério [...]*, pp. 1288, 1302.

[8] A pequena carta de João Viegas Ferraz, surgida no *Diário de Notícias* de 29 de Julho, não foi posteriormente incluída nas edições do romance. Ficou transcrita na n. 10 da parte I deste artigo.

[9] *O Mistério [...]*, p. 1300.

[10] *O Mistério [...]*, p. 1325.

[11] *Ibid.*, p. 1297. É certo que, para conquistar talvez os leitores mais críticos, o próprio *Doutor* *** comenta sobre o que escreveu: «Isto eram apenas conjecturas, deduções da fantasia, que nem constituem uma verdade científica, nem uma prova judicial.»

[12] *Ibid.*, p. 1299.

[13] *Ibid.*, pp. 1302-1303.

[14] *Ibid.*, p. 1308.

[15] Depois de publicada a carta de *F.*, insere o jornal, no número seguinte, a 'Nota': «Juntamente com a carta publicada ontem achavam-se as seguintes folhas de papel escritas pela mesma letra das cartas do médico anteriormente publicadas nesta folha» (p. 1320).

[16] *Ibid.*, p. 1316.
[17] *Ibid.*, pp. 1324-1327.
[18] *Ibid.*, p. 1328.
[19] *Ibid.*, p. 1329.
[20] *Ibid.*, pp. 1329-1330.
[21] *Ibid.*, p. 1329.
[22] Na descrição dos cenários desta viagem (Gibraltar, o barco, Malta), encontram-se muitos passos retomados das notas tomadas por Eça, em 1869, durante a viagem com o Conde de Resende ao Egipto (publicadas postumamente com o título *O Egipto*). Assinalaram-no já Maria dos Remédios Castelo-Branco, no artigo «*O Mistério da Estrada de Sintra* — Identificação de dois capítulos de Eça», in *Diário de Notícias*, 5 de Setembro de 1954, bem como João Gaspar Simões, em *Vida e Obra de Eça de Queirós* (3.ª ed., Lisboa, Bertrand, 1980, pp. 255-256).
[23] *Ibid.*, pp. 1333-1335. Como vemos, é notoriamente romanesco e fantasista o clima da história narrada pelo *Mascarado Alto*. Tem por isso carácter *humorístico* o comentário que ele dirige ao Redactor do jornal, no início do terceiro folhetim (p. 1335), embora podendo funcionar, para os leitores ingénuos, como um «efeito de real»: «Talvez estranhe, Senhor Redactor, a escrupulosa minuciosidade com que eu conto estes factos, conservando-lhes a paisagem, o diálogo, o gesto, toda a vida palpável do momento. Não se admire. Nem tenho uma memória excepcional, nem faço uma invenção fantasista. Tenho por costume todas as noites, quando fico só, apontar num livro branco os factos, as ideias, as imaginações, os diálogos, tudo aquilo que no dia o meu cérebro cria ou a minha vida encontra. São essas notas que eu copio aqui.»
[24] *Ibid.*, p. 1336. Cf. o verso de Baudelaire «Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues» ('La chevelure', in *Fleurs du Mal*).
[25] *Ibid.*, p. 1338.
[26] Num divertido «efeito de real» que sublinha como os autores do *Mistério da Estrada de Sintra* tinham atentado na capacidade *ilusória* e no cariz necessariamente subjectivo da narração homo- e autodiegética, o *Mascarado Alto* abandona explicitamente a narração dessa caçada colocada na voz de D. Nicazio para a apresentar na de Rytmel:

> «— Um dia em Calcutá — começou o espanhol — dia de grande calor... Mas não, Senhor Redactor. Eu quero que esta história a saiba do próprio capitão. Aí tem a tradução fiel de uma das mais vivas páginas de um dos seus álbuns de impressões de viagens.» (p. 1338).

[27] *Ibid.*, p. 1351.
[28] *Ibid.*, p. 1351.
[29] *Ibid.*, p. 1352.
[30] *Ibid.*, p. 1353.
[31] *Ibid.*, p. 1360.
[32] *Ibid.*, p. 1355.
[33] *Ibid.*, p. 1357.
[34] *Ibid.*, p. 1358.
[35] *Ibid.*, p. 1358.
[36] *Ibid.*, p. 1359.
[37] As esperas nocturnas que Cármen, armada de punhal, faz a Rytmel, no jardim que ele atravessa para ir escondidamente encontrar-se com a Condessa, parodiam cenas de *La Tour de Nesle*, melodrama célebre de Alexandre Dumas pai. É o próprio *Mascarado Alto* a sugerir a aproximação, quando comenta ao encontrar ali a cubana, julgando-a pronta para um encontro amoroso, mas estranhando não ver sinais do *partenaire*: «— Diabo! [...] É uma segunda edição da *Torre de Nesle*. Recebe-os, parte-os aos bocadinhos e enterra-os na areia» (p. 1361). Este melodrama é uma das obras que também em *Madame Bovary* representam paradigmaticamente a literatura romântica: quatro gravuras que ilustram cenas de *La Tour de Nesle* decoram o quarto do hotel em que ocorre o reencontro da protagonista e de Léon (parte III, cap. I).
[38] *Ibid.*, p. 1365.
[39] *Ibid.*, 1372.
[40] *Ibid.*, p. 1373. Gaspar Simões sugere (*Vida e Obra de Eça de Queirós*, 3.ª ed., Lisboa, Bertrand, 1980, p. 261) que a morte de Cármen ridiculariza a de Mariana em *Amor de Perdição*.
[41] *Ibid.*, p. 1375.
[42] *Ibid.*, p. 1378. A famosa balada do Rei de Tule é cantada por Margarida na 1.ª parte do *Fausto* de Goethe.

Sob o manto diáfano do Realismo

A propósito de *O CRIME DO PADRE AMARO*

por **Pedro Luzes**

> ... *O Crime do Padre Amaro*, simples intriga de clérigos e de beatas, tramada e murmurada à sombra de uma velha Sé da província portuguesa.
>
> EÇA DE QUEIRÓS
>
> 'Idealismo e Realismo', in *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas*

AS ideias geniais não nascem só nas capitais do espírito, nos grandes centros como Londres, Paris, Florença. *O Crime do Padre Amaro* nasceu dos ócios de um administrador do concelho, de 25 anos, numa pequena e apagada cidade da província portuguesa. Em qualquer das suas três versões, o romance não é, porém, aquela pintura de uma realidade medíocre, pondo em cena a banalidade de um meio de beatas de Leiria governadas pelos interesses e caprichos de alguns padres falsos na fé e nas acções.

A riqueza e a novidade do romance são consideráveis. *O Crime* representa a conversão de Eça ao romance naturalista-realista, que é pela primeira vez introduzido em Portugal com uma maestria que justifica a trabalhosa elaboração em três edições sucessivas. Embora mostrando a influência de Flaubert e Zola, Eça modifica profundamente o processo desses autores.

O romance de Eça utiliza as técnicas descritivas e a pintura de caracteres que dão objectividade às produções naturalistas. Os personagens são definidos através do seu físico, dos seus modos de vestir, de falar, dos seus *tics*, etc. Mas, estudando a criação de personagens no *Crime*, vê-se que Eça recorre, muito mais do que os seus homólogos franceses, à caricatura, ao diálogo de carácter dramático e ao monólogo interior. Também o ambiente psicológico no romance português e nos romances naturalistas franceses é muito diferente. Por exemplo, Eça trata com maior franqueza as cenas eróticas do seu romance. Compare-se nesse aspecto, por exemplo, *O Crime*

com *La faute de l'Abbé Mouret*, de Zola, de que o romance de Eça chegou a ser considerado cópia. Onde existe, de um lado, alegoria, misticismo, simbolismo, encontramos do outro lado, em Eça, uma reticência limitada, predominando a atitude de *appeler un chat, un chat*.

A técnica do Eça romancista é, em relação aos modelos franceses, mais narrativa, mais dramática, mantendo o leitor em *suspense*. Se é difícil lembrarmo-nos de cenas isoladas de *Madame Bovary* (por exemplo), o mesmo não acontece com certas cenas-chave do romance de Eça de Queirós. A ida de Amaro a casa do Conde de Ribamar, a chegada de Amaro a Leiria, os episódios sucessivos da sedução de Amélia, as intrigas e manobras dos padres e das beatas acerca do 'Comunicado' da autoria do escrevente João Eduardo, o epílogo final no Chiado, são cenas dramáticas que poderiam ser abordadas com técnica teatral por um Molière moderno [1].

O elemento de crítica social presente nos naturalistas franceses está amplamente presente no nosso romancista. Toma, porém, modalidades subtilmente diferentes em Eça. Enquanto em Flaubert e Zola a crítica social está voltada para o mundo contemporâneo, burguês, a crítica eciana não aponta apenas para aspectos do Portugal do fim do século XIX. É retrospectiva, procurando apurar responsabilidades históricas para o espírito de desânimo e de decadência que afecta os indivíduos mais esclarecidos desse tempo. Há uma similitude clara entre *O Crime do Padre Amaro* e outras obras contemporâneas como a *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*, de Herculano, e as *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos*, de Antero.

Tem-se escrito muitas vezes, talvez repetindo as opiniões negativas de Fialho d'Almeida [2], que Eça não estaria em condições de fazer a crítica sociológica do Portugal do seu tempo. Estas observações parecem-nos descabidas a propósito do *Crime*, se reflectirmos um pouco sobre este romance. Em primeiro lugar, a crítica social de Eça implica não apenas aspectos da actualidade, mas igualmente raízes históricas acerca do papel do clero em Portugal — raízes acerca das quais Eça, por interesse próprio, por convívio com outros intelectuais da Geração de 70, tinha amplo conhecimento. Em segundo lugar, Eça, além de ter vivido até aos 28 anos em Portugal, estava familiarizado com vários ambientes urbanos (Porto, Lisboa), universitários (Coimbra), e provincianos (Évora, Leiria). Mesmo mais tarde, Eça, em Inglaterra ou Paris, não perderá contacto com Portugal, por meio de correspondência, por convivência com amigos portugueses, ou através de longas férias em Portugal (em que janta com os *Vencidos da Vida*, visita as propriedades da mulher, etc.).

A Leiria onde permanece um ano e que procura reconstruir segundo o processo realista, no *Crime*, é bastante verosímil. Muitas das observações sobre Leiria não seriam talvez tão convincentes se não tivessem por detrás as observações sobre outra cidade provinciana, Coimbra, onde permanecera

LARGO DA SÉ, EM LEIRIA

de 1861 a 1866. O seguinte extracto retirado do artigo escrito depois da morte de Antero, e em que descreve o ambiente cultural e humano no seu tempo de estudante universitário, mostra bem o parentesco entre Coimbra e Leiria.

> ... o seu autoritarismo [da Universidade] anulando toda a liberdade e resistência moral; o seu favoritismo, deprimindo, acostumando o homem a temer, a disfarçar, a vergar a espinha; o seu literalismo, representado na horrenda sebenta, na exigência do *ipsis verbis*, para quem toda a criação intelectual é daninha; o seu foro, tão anacrónico como as velhas alabardas dos verdeais que o mantinham; a sua negra torre, de onde partiam, ressuscitando o *precetto* da Roma jesuítica do século XVIII, as badaladas da «cabra» por entre o voo dos morcegos ... A Universidade, que em todas as nações é para os estudantes uma *Alma Mater*, a mãe criadora, por quem se conserva através da vida um amor filial, era para nós uma madrasta amarga, carrancuda, rabugenta, de quem todo o espírito digno se desejava libertar, rapidamente ... Aqueles de nós que hoje leiam uma História da Vida e da Sociedade em Roma, nos fins do século XVIII, quando toda a cultura livre era vedada, e a banalidade tinha a estima do Governo por ser uma condição da docilidade, e os melhores bens se obtinham pela intriga e o favoritismo, e se educava o homem para a baixeza, e a independência se arrancava como erva venenosa, e a polícia intervinha até na maneira de atar a gravata, e não se permitia aos cidadãos andar fora de casa depois das ave-marias — julga ver a escura imagem da vida universitária [portuguesa] há trinta anos [1866, portanto], quando se impunha ao estudante, com a batina de padre, a regra canónica do *Gesu*. E era por nos sentirmos envolvidos numa opressão teocrática, que, além de pendermos para o jacobinismo, tendíamos, por puro acinte de rebeldia, para o ateísmo. De sorte que a Universidade, ultraconservadora e ultracatólica, era não só uma escola de revolução política, mas uma escola de impiedade moral [3].

As semelhanças entre o que Eça descreve entre Coimbra, como experiência vivida, e Leiria, cidade reconstruída para figurar como ambiente social do romance realista de 1875-1880, são grandes. Há, em toda a parte, em Portugal, até ao fim do século XIX, múltiplas ilhotas convergentes de «autoritarismo», «favoritismo», «literalismo», «beatismo», que perpetuavam as perversões introduzidas no Portugal de 1550 pelo absolutismo monárquico e pelo catolicismo de Trento. A vacuidade do sistema educacional que a sua união gerou, e que os jesuítas administraram, é bem retratada ao nível dos eclesiásticos, dos jornalistas, dos burocratas, dos burgueses, do povo, que Eça retratou no romance.

Mas mais determinante foi o traumatismo da Inquisição, que criou nos portugueses a interiorização do espírito de sacrifício, a crença na inevitabilidade da obediência e do medo. Na história dos povos há um fenómeno semelhante ao que se passa na história do indivíduo. A criança interioriza a imagem protectora ou punitiva dos pais, tendendo a reviver mais tarde, com novos personagens, um tipo idêntico de interacções. Assim se criam, a partir de um primeiro protótipo relacional, vínculos mais ou menos harmoniosos (o protótipo do português aventureiro confiante que parte, sem temor, para os mais distantes lugares da terra), ou então relações relativamente infelizes. Estas últimas podem tomar a forma de uma verdadeira neurose de destino, ou neurose de fracasso.

Tendo grassado durante três séculos a Inquisição e a vacuidade educativa do ensino jesuítico, estas influências teimaram em persistir na assombrada pátria portuguesa, arruinando em larga medida as possibilidades de desenvolvimento cultural, social e cívico. Isto apesar da revolução de 1834, de várias dezenas de anos de liberdades políticas, de numerosas reformas sociais, de tentativas de implantar hábitos mentais modernos entre os portugueses. Se alguns indivíduos esclarecidos podiam utilizar o manancial que do resto da Europa afluía, com as aquisições decorrentes da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, uma grande parte da nação ficava impenetrável. Foi esta neurose de fracasso que Eça diagnosticou no povo português e que pela sátira e pelo ridículo procurou dissolver no espírito nacional. Pelo riso, essa «súbita glória» de que fala Hobbes, pela ironia, tentou arruinar os tabus de séculos. Mostrando-nos o padre Amaro, a cada vez que a sua cupidez de poder ou lascívia é contrariada, sonhar com a época em que os poderes inquisitoriais estavam ao alcance da Igreja («e voltava ao antigo desespero de não viver no tempo da Inquisição»[4]), Eça evidenciava a hipocrisia, o satanismo, a corrupção moral que tinha sido a mola real dessa instituição. O triste papel do povo português na trágica mascarada da Inquisição é demonstrado, em pequena escala, no auto-de-fé caseiro que as beatas organizam quando descobrem ter João Eduardo esbofeteado o padre Amaro. Todos os objectos pertencentes ao «herege» que ainda esta-

vam na posse de Amélia são entregues ao fogo purificador, com a cumplicidade divertida e satisfeita dos padres [5].

Mas Eça não aplica apenas o sarcasmo (o inverso do elogio), a troça (oposta ao respeito), a sátira, o ridículo, o exagero, a caricatura, a redução ao absurdo (que pela imitação levam à minimização, à dessacralização do objecto temido). Eça utiliza acima de tudo a ironia, que contém um elemento de dissimulação, de dizer menos do que se sabe.

Bastante próximo da ironia está o humor, considerado como especialmente inglês, mas que é parente chegado da ironia, pelo seu carácter aparentemente inofensivo e pela utilização do *understatement*. A ironia, tal como o humor, permite fazer alusão à ignorância (ironia socrática), à desgraça (ironia trágica), mencionar as contradições da vida utilizando uma bondade ou uma tolerância que nos permitem encarar os aspectos menos agradáveis dos outros e de nós próprios [6].

Explorando, nos meandros da construção do *Crime*, as diferentes formas do cómico, encontraremos aí, a par do sarcasmo, do ridículo, ou de outras formas não-benevolentes de troça, a subtil ironia. Assim, o sexo, que ocupa um lugar tão importante na intriga, é relativizado pela ironia. A apaixonada Amélia é descrita em atitudes cómicas: «Quando Amaro saía, ia ao quarto dele, beijava a travesseirinha, guardava os cabelos curtos que tinham ficado nos dentes do pente» [7].

Amaro gostava de Amélia

> porque tudo o que era *ela* ou vinha *dela* lhe parecia perfeito ... Quando percebia a porta do quarto dela entreaberta, ia resvalar para dentro olhares gulosos, como para perspectivas de um paraíso: um saiote pendurado, uma meia estendida, uma liga que ficara sobre o baú, eram como revelações da sua nudez ... Ao pé dela, muito fraco, muito langoroso, não lhe lembrava que era padre ... e só pensava então na doçura infinita de lhe dar um beijo na brancura do pescoço, ou mordicar-lhe a orelhinha [8].

A ironia, para Eça, é não só arma de combate, mas instrumento tendendo a criar imagens de tipo infantil ou imaturo. As figurações que se traduzem por insegurança, timidez, modos desajeitados ou inábeis acordam em nós, ao mesmo tempo que o riso, as emoções de cumplicidade (como as que temos com crianças), ou mesmo de ternura.

Amaro, apesar de todas as torpezas cometidas, apesar mesmo da responsabilidade pelo infanticídio, nunca é totalmente para nós «o bestial Padre Amaro» ou uma figura repulsiva como as que tantas vezes encontramos em Zola ou mesmo em Flaubert. O mistério da não-publicação dos chamados romances póstumos é para nós em parte explicado porque neles Eça não conseguiu corrigir de modo suficiente, através da ironia, o carácter negativo da narração e de alguns dos personagens.

Eça permaneceu, no *Crime* e na série dos romances realistas que foram a seguir publicados, um romântico, como no tempo das *Prosas Bárbaras* e do

Mistério da Estrada de Sintra. E, além de romântico, muitas vezes um classicista. No *Crime* podemos detectar a influência, pelo menos, de duas obras clássicas: o *Fausto* de Goethe e o *Tartufo* de Molière.

O *Fausto*, pelo menos na sua transformação operária e musical por Gounod, era bem conhecido de Eça, como é demonstrado pelos capítulos finais do *Primo Basílio*. Apesar dos seus ridículos, da sua pequenez, Amaro é uma figura capaz de obter junto de Amélia o mesmo prestígio que Fausto atinge para Margarida. A entidade a quem Amaro presta culto, com quem faz um pacto, é em primeiro lugar Deus, mas depois o Diabo. É um demónio interior que leva Amaro a querer possuir Amélia de corpo e alma.

> ... Desde a primeira manhã, na casa do Tio Esguelhas, ela abandonara-se-lhe absolutamente, toda inteira, corpo, alma, vontade e sentimento: não havia na sua pele um cabelinho, não corria no seu cérebro uma ideia, a mais pequenina, que não pertencesse ao senhor pároco. Aquela possessão de todo o seu ser não a invadira gradualmente; fora completa, no momento que os seus fortes braços se tinham fechado sobre ela. Parecia que os beijos dele lhe tinham sorvido, esgotado a alma ... [9]

Esta posse destrutiva vai ser levada, como com Margarida no *Fausto*, ao infanticídio e à morte de Amélia.

Algumas das semelhanças com o *Fausto* não existem apenas na intriga, são acentuadas pela similitude de alguns personagens ou grupos de personagens. Em primeiro lugar, as ambições sem limites de Amaro. O triângulo Fausto-Margarida-Mefistófeles está reproduzido no triângulo Amaro-Amélia-Dias (ou outros padres seus congéneres). O escrevente João Eduardo está longe de ser um apaixonado ardente, e mais se comporta como Valentim, o irmão de Margarida, que procura salvar a sua honra e que é quase aniquilado por Amaro e pelos seus colegas mefistofélicos.

As semelhanças do *Crime* com o *Tartufo* parecem à primeira vista mais distantes. Tal como na obra de Molière, trata-se de denunciar a utilização da religião, do falso-sagrado, para fins egoístas e perversos. Pela mentira, pelos estratagemas que emprega, pela mansuetude aparente posta ao serviço dos desejos desenfreados de poder e prazer, Amaro lembra sem dúvida Tartufo. São também criticadas no *Crime* (que, como o *Tartufo*, teve três versões) as tendências eclesiásticas a dirigir ou impor austeridade, a criar o sentimento do pecado, a imiscuir-se na política, na vida das famílias, a funcionar como elite cultural de um país.

Sob certos aspectos o *Tartufo* está talvez mais próximo de Eça-pessoa do que o *Fausto*. Eça identificou-se por vezes a Mefistófeles (vejam-se vários trechos das *Prosas Bárbaras*, o Diabo na capa da 1.ª edição das *Farpas*, Ega que se traja de Mefistófeles nos *Maias*, etc.). Mais tarde, com Fradique ou Jacinto, também tentou oficiar em Paris, como representante da civilização mais requintada do seu tempo (sendo Fradique e Jacinto mestres fáusticos, que dominam todas as formas de vida da sua época).

Mas, mais que a duplicidade fáustica, na infância e juventude Eça deve ter conhecido conflitos semelhantes aos descritos no *Crime*. Há parentescos entre Eça e Amaro. O jovem padre foi educado pela triste marquesa de Alegros e, depois, num seminário deprimente. Eça, criado longe dos pais, foi instruir-se em colégios internos e, mais tarde, na severa Universidade de Coimbra, clerical e autoritária. Tal como Amaro, deve ter aspirado a desforras, deve ter sido obrigado a comportar-se tartufescamente, para esconder as suas origens, o seu «romance familiar», para alcançar uma promoção que o afastasse da sua juventude triste e solitária.

Simplesmente, Eça, ao escrever *O Crime*, fez a catarse e o descolamento da sua personalidade, dessa parte não verdadeira, tartufesca. Pela primeira vez na literatura portuguesa houve uma obra que não mentiu, que não dourou a pílula. Nunca até então existira entre nós uma criação literária tão afastada — pela sua liberdade de expressão, pela sua *verdade* psicológica e literária — do tartufismo.

NOTAS

[1] O aspecto dramático que é apontado nos romances de Eça corresponde à concepção antiga do predomínio da acção, bem como do «nó» e do desenlace. Cf. Maria Luísa Nunes, *As Técnicas e a Função do Desenho de Personagem nas Três Versões de 'O Crime do Padre Amaro'*, Porto, Lello, 1976. Nesta obra, citando E. Muir, a autora distingue o *romance de carácter*, em que a acção, muitas vezes divagante, é subordinada à apresentação da psicologia dos personagens, do *romance dramático*, em que os personagens têm alguma coisa de inalterável e a finalidade do romance é alcançar um certo desfecho (pp. 44-45). Personagens e acção são no romance dramático em alto grau interligados. *O Crime* seria um romance *intensamente* dramatizado, quase uma peça de teatro (p. 226).

[2] Fialho d'Almeida, *'Os Maias'*, in *Pasquinadas (Jornal dum Vagabundo)*, Porto, Lello, s/d. (4.ª ed.), pp. 265-282.

[3] Eça de Queirós, 'Um génio que era um Santo', in *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

[4] Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d., p. 199.

[5] Idem, *ibid.*, pp. 288-292.

[6] Cf. Mário Sacramento, *Eça de Queirós — Uma Estética da Ironia*, Coimbra, Coimbra Editora, 1945. O autor, nesta obra, analisa as diversas técnicas do cómico na obra de Eça. Vê, em contraste com as opiniões que defendemos, «a ironia não servindo definitivamente ninguém — e servindo-se de todos e de tudo» (p. 230). Além disso, considera as diferentes formas de cómico como marcando um distanciamento e não uma aproximação afectiva, para atacar ou mesmo manifestar sentimentos de simpatia ou carinho — como foi sugerido por nós. A favor da nossa sugestão também se podem citar as observações do biólogo K. Lorenz, mostrando que a infantilização desencadeia a ternura na maioria dos indivíduos adultos.

[7] Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*, ed. cit., p. 127.

[8] Idem, *ibid.*, p. 98.

[9] Idem, *ibid.*, p. 335.

JACINTO
aristocrata rural

por **Beatriz Berrini**

HÁ pouco tempo lembrava-me alguém a quase total impossibilidade de se conseguir alterar ideias feitas, «demolir lugares-comuns». Na verdade, apesar das recentes leituras reveladoras de Jacinto do Prado Coelho, Alfredo Margarido, Alexandre Pinheiro Torres, Maria Lúcia Lepecki, por exemplo, através de comentários e apreciações escritas percebe-se que *A Cidade e as Serras* é uma obra que continua a merecer o qualificativo de «idílica», a comprovar por isso mesmo a reconciliação de Eça de Queirós com Portugal e com a Vida.

Com a paisagem, sim. Mas com o homem português oitocentista? Por que não introduz Jacinto o progresso na lavoura em suas propriedades transmontanas, o que facilitaria o trabalho de seus dependentes, e tão-somente se limita a levar para as serras os instrumentos e máquinas que amenizam o seu viver? — pergunta por exemplo Jacinto do Prado Coelho. Em relação a Ana Vaqueira, entre outras coisas, Alfredo Margarido mostra-nos que ela é vista por Jacinto como «a fêmea em toda a sua animalidade», pois ela «trabalha bem, digere bem, concebe bem» *. «Para que os latifundiários possam encontrar o paraíso perdido» — explica-nos o crítico — «é indispensável que uma parte dos homens, os trabalhadores, mantenham a sua integridade de brutos naturais» [1]. Alexandre Pinheiro Torres, por seu lado, alude à limitação das preocupações do senhor de Tormes, que se circunscrevem à quinta e às demais propriedades, nelas restaurando e mobilando as velhas casas, para que «seus filhos, mais tarde, crescidos, encontrassem *ninhos feitos*» (p. 352). Preocupação tão-somente com a continuidade do poder económico, portanto. Que a visão desassombrada e revolucionária estava com os subalternos, Maria Lúcia Lepecki no-lo mostrou ao chamar a atenção para a fala do Silvério, corrigindo certas afirmações de

José Fernandes, no cap. IX: «— Ora! até ficam mal ao senhor Fernandes essas ideias, neste século da liberdade... Pois estamos lá em tempos de se falar em fidalguias, agora que por toda a parte anda tudo em República? Leia o *Século*, senhor Fernandes! leia o *Século*, e verá!» (p. 267). Jornal, aliás, da preferência de outra personagem do povo, o velho criado Bento, da *Ilustre Casa de Ramires*.

A recente releitura de *A Cidade e as Serras* leva-me a propor ao leitor mais algumas reflexões, nascidas do exame de trechos do romance, em torno da problemática *tradição* versus *reforma*.

O 202 dos Campos Elísios: uma casa portuguesa

No final do século XIX, Jacinto é o último representante de uma velha família que remontava aos tempos de D. Dinis. Insere-se ele pelo sangue e por vontade própria nessa família portuguesa; quer ser parte dela. Assim, no 202 dos Campos Elísios, em Paris, conserva o quarto do avô Galião — que sequer conhecera —, cujo relógio aliás ele usa. Junto à escada da entrada, lá estão as duas estátuas de deusas, também dos tempos do avô. Quando falha a electricidade, velhos candelabros de Jacinto Galião asseguram o conforto do neto. E no sótão acumulam-se várias peças que lhe tinham pertencido e irão tomar o caminho de Tormes, tempos depois, no momento em que Jacinto troca Paris pelas serras. E se o herdeiro vai conhecer Portugal e as propriedades que lá tem, é porque julga que os ossos do avô se tresmalharam quando do desabamento da capelinha da Carriça: «— Vim a Tormes expressamente por causa do avô Galião» — explica Jacinto (p. 251). Aliás, em outra passagem do romance, explica a Zé Fernandes as razões que o levam a se arrancar de Paris e a ir conhecer o velho torrão português de seus ancestrais:

> «Não é por causa dos outros avós, que são ossos vagos, e que eu não conheci. É por causa do avô Galião... Também não o conheci. Mas este 202 está cheio dele [...]. Não posso abandonar ao Silvério e aos caseiros o cuidado de o instalarem no seu jazigo novo. Há aqui um escrúpulo de decência, de elegância moral...» (p. 166).

Portanto, no 202, a grande presença, ao lado do neto, é a do avô Galião, que em seus tempos parisienses fizera de seu palácio um recanto português:

> «E sob o pesado ouro dos seus estuques, entre as suas ramalhudas sedas se esconchou, descansando de tantas agitações, numa vida de pachorra e de boa mesa, com alguns companheiros de emigração (o desembargador Nuno Velho, o conde de Rabacena, outros menores), até que morreu de indigestão, duma lampreia de escabeche que lhe mandara o seu procurador em Montemor» (p. 5).

UM ASPECTO DE TORMES

Morrera, pois, o avô, em consequência de um acepipe luso: um peixe português, feito à moda do país. As adegas de Jacinto neto, dezenas de anos depois, conservavam ainda muitos dos vinhos trazidos ou mandados vir de Portugal, como o Porto de 1836, servido numa das festas do 202.

Apesar de a sombra do avô assim pairar benfazeja e imperecível no palácio dos Campos Elísios, o texto também diz alguma coisa a respeito dos pais de Jacinto. O pai, conhecido pelo diminutivo, o Cintinho, nascera ainda em Portugal, emigrando com os pais. Sua rápida descrição nos remete a outro fidalgo eciano, o Eusèbiozinho dos *Maias*. E se há oposição absoluta entre aquela personagem e Carlos da Maia, também a figura de Jacinto neto contrasta com a do pai. A mãe, portuguesa também, era filha de outro emigrado miguelista. Merece poucas linhas do romance, mais preocupado em nos falar do riquíssimo e gordíssimo avô Galião.

Nascido em Paris, sequer conhecendo Portugal, Jacinto entretanto cresce e se forma em França no conchego desse ambiente familiar português. Um dos serviçais, aliás, o Grilo, fora um moleque que acompanhara a família no exílio; era, é e será para sempre o fidelíssimo servidor de Jacinto e de seus descendentes. Frequentara Jacinto escolas e universidade em França, mas seus conhecimentos são na verdade universais. Assim, a imensa biblioteca abriga obras oriundas das mais variadas culturas, além da francesa. O saber de Jacinto é muito mais cosmopolita que gaulês. Além disso, a par de jornais e revistas parisienses, lêem-se também no 202 periódicos portugueses. Quando o enfastiado Jacinto, por exemplo, inutilmente percorre as

estantes à cata de alguma leitura que lhe prepare o sono, «já absolutamente saciado, abarrotado, nauseado pela opressão da sua abundância» (pp. 163/4), acaba finalmente por encontrar um velho *Diário de Notícias* que o acompanha ao quarto.

Da mesma forma, é um exemplar do *Jornal do Comércio* que se faz companheiro fiel de Jacinto e Zé Fernandes na jornada de Paris a Tormes. As *Novidades* também são citadas em outro passo do texto. Trata-se de conhecidos diários portugueses (que ainda hoje existem, como o *Diário de Notícias,* ou que, desaparecidos depois da revolução de Abril, reapareceram ultimamente, com excepção das *Novidades*). Jacinto conhecia perfeitamente o português, tanto assim que ao chegar a Portugal ninguém lhe estranha a fala, que não revela sotaque algum [2]. Devia conviver em quotidiana familiaridade com a língua e, até, falar mais português que francês. Tanto isso é verdade que os franceses e demais habitantes cosmopolitas de Paris vêem em Jacinto um homem originário de Portugal — a língua a revelar uma cultura e uma visão de vida. Assim, por exemplo, quando os dois, o narrador e o protagonista vão, certo dia, jantar no Bosque, no Pavilhão de Armenonville, a orquestra de ciganos em homenagem a Jacinto toca o *Hino da Carta* (cf. p. 137), ou seja, a música símbolo nacional na época [3].

Mais importante, todavia, é viverem os Jacintos, basicamente, dos formidáveis rendimentos das propriedades da família em Portugal. Aliás, o livro abre com insofismáveis palavras que recordam tal facto. Entre Jacinto e a pátria de seus ancestrais existem, pois, não somente laços de sangue, como poderosíssimas ligações de ordem económica. Sentir-se português, querer ser português, é para ele um dever de gratidão, um sinal de «elegância moral» — para usar uma expressão sua. Por tal razão, ao subir para Tormes, serra acima, pela primeira vez, Jacinto sem dúvida sente-se raptado pela beleza da paisagem; porém, de acordo com o texto, tem «o olho de dono subitamente aguçado» (p. 200), pondo mais atenção — ao menos por momentos — na robustez e na fartura das oliveiras que no esplendor da serra bendita.

Na verdade, embora não intencionalmente em alguns momentos, a escrita de Zé Fernandes é muito reveladora, e de forma directa ou indirecta acaba por nos dar informações preciosas. Se isso se fez presente no relato referente aos antepassados de Jacinto, está ainda mais evidente na descrição de seu viver em Paris.

Apresentação negativa da França

Note-se que a França metonimicamente representa as nações dominadoras do mundo, na época. Pois bem, qual a reação de Zé Fernandes perante a avançada civilização francesa? Que pensa ele de início dos inumeráveis inventos que se acumulam no 202 a fim de facilitar a vida de seu proprietário?

Vemo-lo em pasmo, vivamente consciente de sua condição de homem serrano, distante de todos aqueles admiráveis progressos. Rapidamente, porém, conclui ele (ao contrário do seu Príncipe) que em grande parte se trata de maquinarias inúteis, as quais facilmente emperram, sendo por isso mesmo logo postas de lado. Repare-se por exemplo no aparte avaliatório de Zé Fernandes, ao comentar para o leitor o presente que Jacinto recebera de Efraim pelo seu aniversário: «uma engenhosa mesa, que se abaixava até ao tapete ou se alteava até ao tecto — para quê, senhor Deus meu?» (p. 157).

Outro exemplo, entre muitos, seria a maneira pela qual o narrador descreve a biblioteca, trecho em que estilisticamente se destaca o original léxico: «Que majestoso *armazém* dos produtos do Raciocínio e da Imaginação! Ali *jaziam* mais de trinta mil volumes [...]. Avancei — e percorri, espantado, *oito metros* de Economia Política» (p. 30). A atitude externa, explícita, do narrador, nesse momento, é de devoto espanto; entretanto as palavras empregadas já nos revelam uma indiscutível postura crítica, que se acentuará sempre mais.

Além do aparte, o narrador utiliza também com frequência o comentário parentético. Um exemplo: «E no 202, quando considerava em redor, nas densas massas do casario de Paris, dois milhões de seres arquejando na obra da Civilização (para manter na natureza o domínio dos Jacintos!)...» (p. 15).

É o paralelismo, sem dúvida, o procedimento mais frequente do narrador para sua crítica à Cidade. A comparação se faz ou em fala directa de Zé Fernandes para Jacinto, ou aflora na reminiscência do narrador perante certas realidades. Lembra-se por exemplo das laranjas de Guiães, de gomos sumarentos e alma ignorada, quando Jacinto lhe diz que a sobremesa serão laranjas geladas em éter (que desenvolveria a alma das frutas). Ou, ouvindo a Gilberte ganindo obscenidades pelo Teatrofone, vem-lhe à mente a aldeia adormecida, com sua ermidinha nuazinha e cândida, sob o crescente da Lua e o rumor do coaxar das rãs (cf. p. 84). Ao considerar os dez mil pobres que, em Paris, erram sem pão e sem lar, recorda Zé Fernandes que lá nas serras sempre havia alguém que conhecia os pobres pelo nome e os socorria com alimentos e agasalhos. E conclui emotivamente sua reflexão: «Ah Portugal pequenino, que ainda és doce aos pequeninos!» (p. 160).

A consciência reformista do narrador não vai muito além desse paternalismo de carácter sentimental; porém, ele não deixa de manifestar seu total desacordo perante certas injustiças e desarmonias.

Em momentos de mais intimidade com o amigo, Zé Fernandes será capaz de se colocar na posição de mestre, a desvelar para os ouvidos de Jacinto as realidades da Cidade, que até então a ele pareciam estar ocultas. A Cidade é mesmo «uma ilusão perversa» — conclui, pois nela só a imensa plebe sofre «e com sofrimentos especiais que só nela existem» (p. 126). Passam os trabalhadores fome e frio, cumprindo um trabalho esfalfante,

para que alguns poucos usufruam os prazeres da vida. Acena para a «amarga desarmonia» existente entre Capital e Trabalho. Seu extenso discurso, que se espalha por muitas páginas do cap. VI, chega a comover o amigo. Entretanto, descem ambos os degraus da basílica do Sacré-Coeur, em Montmartre, e regressam ao 202, onde esquecem aquela «tremenda filosofia», sem nada realizar para corrigir algumas daquelas injustiças, nem mesmo a nível pessoal [4]. Todavia, a consciência pensante, responsável pelas reflexões e desvelamento da realidade, nos seus aspectos mais negativos, é a de José Fernandes. A comparação com Portugal aldeão é, aqui, implícita.

Além disso, as transformações por que passa Jacinto permitem também a Zé Fernandes uma avaliação negativa da Cidade. Por causa de suas intermitentes viagens, a Portugal e pela Europa, afasta-se ele do 202 e, a cada retorno, constata no amigo uma alteração para pior. O robusto Jacinto, que, nos seus 23 anos, possuía «a força dos velhos Jacintos rurais» (p. 18), dez anos depois é «um super-requintado magricelas sem músculo e sem energia» (p. 169): a raça fortíssima dos Jacintos — «esses guedelhudos Jacintões» — estiolara-se em Paris e somente irá ressurgir mais tarde, em contacto com a natureza, na *sua* quinta de Tormes. Deixará de palpar a caveira, deixará de corcovar. Por enquanto, como diz o Grilo, «S. Ex.ª circula... Pesadote, fartote» (p. 147). Já anteriormente, em diálogo com o mesmo Grilo, a propósito de Jacinto, que andava tão murcho, Zé Fernandes admirara o diagnóstico, do digno preto, de que o patrão sofria de fartura. Diríamos hoje, talvez, que Jacinto padecia de consumismo.

Outra avaliação negativa da Cidade, feita por Zé Fernandes, é a que se refere às mulheres que nela vivem. Não vamos deter-nos no assunto, uma vez que basta folhear o romance e reler a descrição, por exemplo, de uma Madame d'Oriol. Fiquemos por aqui. Na verdade, os aspectos injustos e desumanos da urbe, além de explícitos, foram já analisados por muitos. Convinha entretanto pôr em evidência que é Zé Fernandes — aparentemente o mais ignorante dos dois, o menos civilizado e inteligente — quem primeiro os percebe e critica.

Jacinto, fidalgo rural

Desde o momento em que somos apresentados a Jacinto, através da escrita de Zé Fernandes, percebemos que ele tem suas raízes no campo:

> «... era um soberbo moço em que reaparecera a força dos velhos Jacintos rurais. Só pelo nariz, afilado, com narinas quase transparentes, duma mobilidade inquieta, como se andasse fariscando perfumes, pertencia às delicadezas do século XIX. O cabelo ainda se conservava, ao modo das eras rudes, crespo e quase lanígero: e o bigode, como o dum Celta, caía em fios sedosos, que ele necessitava aparar e frisar» (p. 18).

As palavras do narrador são terrivelmente esclarecedoras: Jacinto tem a força dos ancestrais portugueses *rurais*; o cabelo é *lanígero*, ou seja, é qualificado por um termo que nos remete mais uma vez ao campo, pois associa-se a rebanho; o bigode é como de um *Celta* (com maiúscula na primeira edição, note-se), vale dizer *português*. Os qualificativos campestres poderiam ser explicados pelo estilo do narrador, homem do campo. Entretanto os demais vocábulos e expressões do trecho em questão insofismavelmente nos levam a ver Jacinto, nos anos juvenis, ainda não contaminado pelo ambiente, como um homem de físico tipicamente rural e português. Por mais de uma vez será comparado a um pinheiro bravo.

Quando Zé Fernandes o reencontra no 202, após sete anos de separação, Jacinto é já outro homem: emagrecera, o nariz se lhe afilara, os anéis do cabelo lanígero rareavam, e o bigode, murcho, caía em fios pensativos (palavras do texto). Mais tarde, quando do regresso da viagem pela Europa, o físico se mostra aos olhos do amigo ainda mais arruinado. Ou seja, à medida que Jacinto se integra mais na vida parisiense, em que o 202 abriga maior número de inventos e de livros, a rotina urbana mais o enfastia em sua monótona repetição, pois o protagonista mais se afasta do seu ambiente natural. E tal facto reflecte-se no seu aspecto.

O contacto com as serras, portanto, vai representar uma volta ao meio de onde provinha e ao qual realmente pertencia. O romance é pródigo em exemplos:

> «... o comparei a uma planta estiolada, emurchecida na escuridão, entre tapetes e sedas, que, levada para vento e sol, profusamente regada, reverdece, desabrocha e honra a Natureza [...]. O ar montesino, ou vida mais verdadeira, espalhara um rubor trigueiro e quente de sangue renovado que o virilizava soberbamente» (pp. 232-233).

> «... Jacinto lançara raízes, e rijas e amorosas raízes na sua rude serra. Era realmente como se o tivessem plantado de estaca naquele antiquíssimo chão, de onde brotara a sua raça, e o antiquíssimo húmus refluísse e o penetrasse todo, e o andasse transformando num Jacinto rural, quase vegetal, tão do chão, e preso ao chão, como as árvores que ele tanto amava» (pp. 267-268).

Mesmo limitando ao mínimo os comentários, gostaria de chamar a atenção para as comparações, frequentes no texto, extraídas do reino vegetal. Revelam não somente a origem serrana do narrador como denunciam as afinidades entre o protagonista e o chão, a terra, no caso a portuguesa; solo de onde brotara a sua raça, conforme diz o texto. Mas quero também dizer que não concordo com a proposta de que Jacinto, nas serras, era qual uma planta de estaca. No campo está em seu ambiente natural, como o atestam inúmeras passagens, entre elas algumas já citadas. Em Paris, sim, no 202, era uma planta transplantada de seu solo nativo para um ambiente estranho e artificial. A instalação em Tormes representa o *retorno* à mãe

pátria, a integração no *habitat* próprio, dele e de sua raça. Exilado estivera ele em França e, agora, no solo que há séculos proporcionava à família conforto e mando, encontra Jacinto o espaço próprio. Importa *mais* estar em casa, e não no campo.

Em Tormes, em pouquíssimo tempo, aprende os nomes de todos os campos, conhece todas as nascentes de água e as delimitações de sua quinta. Guarnece a casa à portuguesa e já na primeira visita, alguns dias depois da tumultuada chegada, admirado, Zé Fernandes verifica que a sala tem cadeiras de verga da Madeira com almofadinhas de chita (não haveria móveis franceses no Porto?), candeeiros de metal de três bicos, uma cómoda antiga ostentando sobre o mármore «o devoto peso dum Presépio, onde Reis Magos, pastores de surrões vistosos, cordeiros de esguedelhada lã, se apressavam através de alcantis para o Menino, que na sua lapinha lhes abria os braços, coroado por uma enorme Coroa Real» (p. 231).

Entretanto, a prova mais flagrante do imediato e total reencontro de Jacinto com as serras temo-la na sua atitude perante a alimentação. O primeiro repasto em Tormes é todo ele um hino à cozinha portuguesa.

O texto, aliás, oferece ao leitor elementos para um perfeito paralelo entre a culinária francesa urbana e a rural lusa. Se Jacinto diz: «Eu não tenho nunca apetite, já há tempos... Já há anos» (p. 38), em Paris, ao chegar às serras recupera imediatamente a fome e o gosto pelos pitéus portugueses. O apetite, «embotado por doze anos de *Champagnes* e molhos ricos» (p. 149), renasce de imediato. Jacinto tudo saboreia, desde o caldinho ao arroz com favas (que em Paris abominava) e ao louro frango assado, e a refeição lhe merece o epíteto de *divina*. Sente-se o protagonista dominado por uma «santa gula», nas palavras do texto, aliás insofismavelmente claro: «E por esta santa gula louvava a serra» (p. 214). O alimento, portanto, é um dos factores mais importantes para o resgate de Jacinto, para radicá-lo ao solo que lhe é próprio.

Acima de tudo aprecia ele o vinho da quinta: «Mas nada o entusiasmava como o vinho de Tormes, caindo do alto, da bojuda infusa verde — um vinho fresco, esperto, seivoso, e tendo mais alma, entrando mais na alma, que muito poema ou livro santo» (p. 215).

Não é necessário acumular exemplos, julgo eu. Qualquer refeição na serra é saboreada e louvada, fazendo esquecer as complicadas degustações urbanas, marcadas pelo exagero e artificialismo. Na verdade, nas serras Jacinto faz-se natural, pois é natural daquele chão — embora nascido em Paris. «O meu Príncipe» — diz o narrador — «era então uma alma que se simplificava» (p. 278). De tal naturalização e simplificação a culinária é índice irrefutável.

Na primeira juventude, em Paris, dissera Jacinto certa vez que o campo era o reino da bestialidade, pois lá o intelecto se esterilizava. E acrescentara: «Nesses reinos crassos do Vegetal e do Animal duas únicas funções se man-

têm vivas, a nutritiva e a procriadora» (p. 16). Noutra passagem, já citada, o narrador afirma que Jacinto nas serras ia-se transformando num Jacinto rural, quase vegetal. Pois bem, integrado ao campo, ele começa primeiro por valorizar e se comprazer com a culinária. E, tempos depois, submisso à influência do seu *habitat* natural, inclina-se a seguir o conselho do amigo Zé Fernandes, que lhe acenara para a necessidade de assegurar uma descendência e lhe indicara o exemplo das árvores: «É o mesmo processo dos castanheiros. Semeia. Não faltam por aí terras agradáveis... Em nove meses tens uma planta feita» (p. 261). E o Jacinto rural, quase vegetal, casa-se. E procria.

Jacinto, português tradicionalista

Dificilmente, fidalgo nortenho oitocentista, grande proprietário de terras em várias províncias portuguesas, Jacinto poderia não ser conservador. Para ele, a divisão da sociedade entre senhores e dependentes é natural: nem Jacinto, nem Zé Fernandes, nem mesmo Silvério pensam alterar tal situação. Jacinto é um homem afeito às tradições, que respeita e segue, desde o gosto pelas iguarias nacionais à maneira de mobilar a casa, ao apoio que dá e recebe dos homens de religião, até e sobretudo no seu relacionamento com os dependentes e os homens do povo em geral.

Sua visão da mulher, em especial a do campo, por exemplo, é extremamente redutora, e isso não se patenteia apenas no episódio da Ana Vaqueira, ao qual já se aludiu, porém ainda para o final, no cap. XI, quando traça um paralelo entre a mulher urbana e a rural: «Sãs, nutritivas, excelentes para a panela — mas, enfim, legumes [...]. E evidentemente não há perfume, nem graça, nem elegância, nem requinte, numa cenoura ou numa couve...» (p. 301). Mesmo quando aparentemente elogia a mulher da Corte, comparando-a a uma flor, à qual se rendem os poetas, Jacinto, se lhe reconhece a superioridade sobre as senhoras da serra, trata-a como um ser que deve estar a seu serviço: a mulher é um adorno que falta em Tormes. Aliás uma visão epocal nitidamente masculina, também partilhada por Zé Fernandes, que ao fim e ao cabo termina por concordar, ao menos em parte, com o amigo, ridicularizando algumas de suas conhecidas. E se as elogia é pelo físico esplêndido.

A postura mais reformista inegavelmente está com este ou aquele elemento do povo, um Silvério por exemplo, leitor do *Século*. O qual, todavia, não aceita, por desmedidas, as reformas propostas por Jacinto. Alteram elas a ordem vigente: «Mas então, Ex.mo Senhor, é uma revolução» (p. 296). Não é, na verdade: Jacinto propõe melhorias limitadas em sua propriedade. Porém, pelo carácter inusitado, parecem representar uma violenta alteração das tradições. E por isso Silvério as recusa momentaneamente. Não leva

longe a insubmissão: «Enfim, V. Ex.ª é quem manda.» Desobedecer representaria um acto ainda mais revolucionário.

A escrita de Zé Fernandes — da qual já rapidamente esboçámos algumas características — não é nem poderia ser ideologicamente revolucionária. Sua situação, entretanto, difere da de Jacinto. Não é um riquíssimo proprietário, com uma Casa tão espalhada, como a do amigo, porém senhor de poucas terras. Não se pergunta se elas são *lindas*, mas se são *boas* (cf. p. 270).

Todavia, a escrita de Zé Fernandes — e penso ter dado algumas provas — é discrepante e crítica em relação à sociedade que o cerca. Não concorda com os injustos contrastes, nem com o crescente domínio das máquinas, nem com o consumismo. Embora aparentemente inferior a Jacinto, é Zé Fernandes quem lhe desvela as iniquidades do viver humano, mais tragicamente visíveis na Cidade. Além disso, pragmático, tem a certeza de que o amigo não realizará em suas propriedades as mirabolantes fantasias que nascem de sua imaginação criadora: as queijarias, a espantosa horta, etc. Quando o senhor de Tormes descobre que em suas terras há gente que sente frio, que tem fome, e padece de males sem ter quem a socorra, julga-se com capacidade e poder para sanar aquelas chagas. O comentário do narrador é definitivo: «Não desiludi o meu Príncipe» — explica-nos ele (p. 298). Mais experiente, vivendo mais próximo à dura realidade da existência humana, o narrador sabe que Jacinto, conservador, apesar de sua boa vontade, de seu interesse real e de sua fortuna, irá remediar tão-somente alguns males a seu redor, sem nada fazer de válido que possibilite alguma mudança profunda da realidade socioeconómica. Cuidará de sanar as chagas que descobre a seu redor: vinte e sete casas serão reformadas. Aliás, até certo ponto lúcido, Zé Fernandes também nada faz.

O senhor de Tormes é, sem dúvida, generoso, mas tal prodigalidade é de cunho meramente paternalista. Jacinto comporta-se como grande senhor que é. Ao passear pelos campos, gosta de ser cumprimentado pelas mulheres, com «uma seriedade de oração», como diz o texto; de se ver acompanhado por um séquito de crianças e de ouvir os louvores dos mais idosos, que o saúdam como benfeitor. Aos domingos, como autêntico soberano, Jacinto assiste à missa «na sua tribuna, como os Jacintos de outras eras» (p. 307). Chega a receber, então, as dádivas de seus «súbditos». Será de estranhar que alguns o tomem por miguelista? E, mesmo, suponham que o rei exilado se esconda em sua quinta de Tormes (falecido embora muitos anos antes, em 1866)? Por esta imagem que Jacinto chega a projectar acaba afinal por se aproximar do avô Galião, voluntariamente exilado em França desde o momento em que o Infante tomara o caminho do final desterro.

Esse Jacinto certamente agrada aos mais tradicionalistas e, por tal razão, o autor do romance é visto como convertido à monarquia, à religião, ao

Portugal dos velhos tempos. Somente um leitor desatento, todavia, tal concluirá. A escrita de Zé Fernandes, por outro lado, é crítica, a revelar seu parcial desacordo com o protagonista, de cuja vida dá testemunho, e com a realidade que o cerca. O texto acorda e aviva a consciência em relação a muitos problemas, sobretudo se o situarmos no final do século XIX. Sendo basicamente conservador, Zé Fernandes reduz sua acção à redacção do romance. O agir de Jacinto também é limitado, e lhe garante o preito e a submissão dos pequenos. Reconheça-se no mínimo que aplica bem sua riqueza, melhor que a maioria.

Ambos, Jacinto e Zé Fernandes, estão cientes das desarmonias e injustiças sociais. Entretanto, continuam eles, alegremente, a beber o bom vinho de Tormes, a saborear a refinada culinária da quinta ou de Guiães, a escutar os rouxinóis cantando no laranjal ou a contemplar o adormecer da Natureza: «... o enegrecimento dos montes que se embuçam em sombra; os arvoredos emudecendo, cansados de sussurrar; o rebrilho dos casais mansamente apagado» (p. 212), a névoa, o toque dos sinos, o cochichar das águas... E Jacinto, daquela janela «aberta sobre as serras, entrevia uma outra vida, que não anda somente cheia do Homem e do tumulto da sua obra». Resgatado da vida de exílio em Paris, na graça, no conchego e autenticidade das serras, reina Jacinto como verdadeiro Príncipe, recebendo o preito de afectuosa submissão dos dependentes: um aristocrata rural em terras portuguesas.

NOTAS

* Todas as citações foram extraídas da primeira edição de *A Cidade e as Serras*, Porto, Chardron, 1901. Limitar-me-ei a indicar as páginas. Esta primeira encontra-se à p. 238.

[1] Alfredo Margarido, 'A Releitura Necessária de *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós', in *Jornal de Alagoas*, Maceió, 25 de Nov.º, 1979. Os outros autores e obras citadas são: Jacinto do Prado Coelho, 'A Tese de *A Cidade e as Serras*', in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Portugália, 1969; Alexandre Pinheiro Torres, *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, Moraes, 1981; Maria Lúcia Lepecki, *Eça na Ambiguidade*, s/l, Jornal do Fundão ed., 1974.

[2] Trata-se de uma verossimilhança de ficção. A realidade pode ser bem diferente. Assim, a filha do romancista, até o fim da vida, conservará o leve sotaque que lhe adveio dos primeiros anos vividos em França.

[3] Nos *Maias*, Eça de Queirós menciona também o *Hino da Carta* tocado durante as corridas de cavalo em Belém, à chegada da família real. E diz, pelo Ega, «que o hino é a definição do carácter de um povo» (Eça de Queirós, *Obra Completa*, vol. II, Rio, Aguilar, 1970. p. 218).

[4] O próprio Eça, muito autocrítico, fez certa vez comentário semelhante — e dele me apropriei — a propósito de si e dos amigos que pregavam as ideias mais revolucionárias, quando reunidos no Café; mas, apenas desciam os degraus do Martinho e retornavam às suas casas e às actividades profissionais, nada realizavam de concreto para mudar o mundo, sequer a nação.

Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca

O MISTÉRIO DA ESTRADA DE SINTRA

III

por **Ofélia Paiva Monteiro**

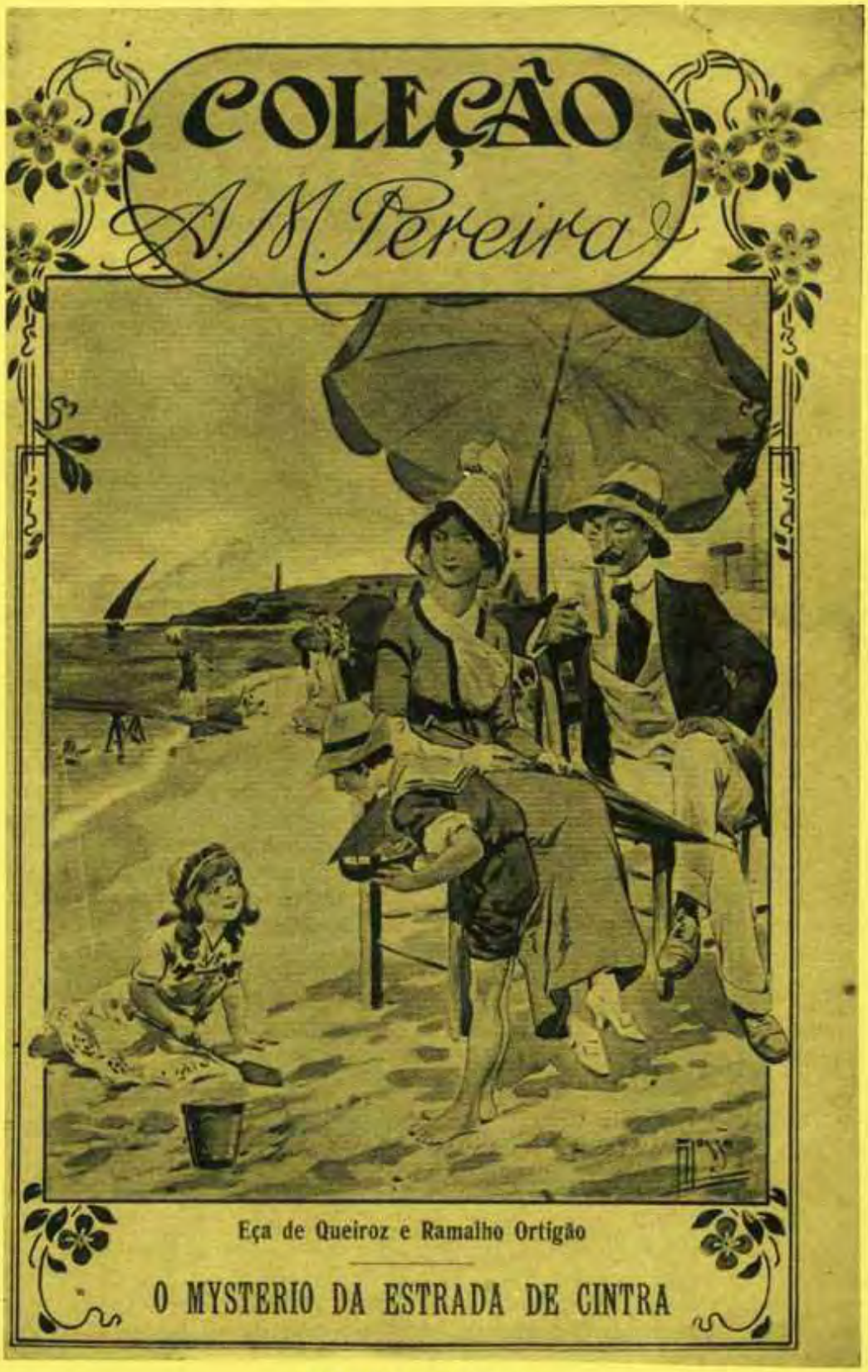
DANDO sequência a artigos anteriores [1], atentar-se-á agora, concluindo o estudo da tessitura de *O Mistério da Estrada de Sintra*, nas narrativas que nos contam os eventos de pouco anteriores à morte de Rytmel e as circunstâncias em que ela ocorreu: trata-se de *As revelações de A.M.C.*, *A confissão dela* e *Concluem as revelações de A.M.C.*, sequências que, atribuídas a novos narradores, continuam o jogo de construção e desconstrução simultâneas da ilusão de veracidade desenvolvido desde o início do romance, integrando, porém, em relação à matéria narrada, uma perspectiva que até aqui não surgira ainda, conivente com os objectivos satíricos que presidiram ao lançamento do *bluff*: a *moralização* explicitamente desenvolvida pelos próprios narradores, reprovando a incandescência passional, exacerbada pela fantasia perigosamente alimentada pelo romanesco romântico.

Como se viu, a narrativa do *Mascarado Alto*, que delineia, no amplo tempo diegético que abarca, os precedentes do drama passional de Luísa e Rytmel, deixou bem vincado — mas sem grandes excursos judicativos nesse sentido feitos pelo narrador — o seu enraizamento na exasperação passional acicatada pela vida ociosa e pela ânsia de vibrações intensas que preencham a alma. As seis sequências intituladas *As revelações de A.M.C.*, longa carta dirigida ao Redactor do *Diário de Notícias* com um novo exórdio mistificador [2], continuarão a mostrar, pelo teor dos eventos relatados, o perigo da imaginação, tão seduzida pela beleza e pela aventura; mas estão recheadas de reflexões moralizadoras condizentes com o perfil destoutro narrador/ /personagem: se o *Mascarado Alto* pertence ao «mundo» de Luísa e Rytmel, achando-se consequentemente mal habilitado para se distanciar criticamente

das atitudes que evoca, *A.M.C.*, de extracção popular e beirã, empenhado seriamente num curso de Medicina que lhe granjeie uma vida confortável mas laboriosa, filho duma mãe devotada e noivo duma sadia e ingénua Teresinha a quem dedica «um amor casto, puro, imperturbável e calmo como a luz das estrelas» [3], pode com verosimilhança olhar de fora para o caso que relata, tanto mais que escreve depois de serenada a exaltação romanesca de que ele mesmo sofrera e que também se torna alvo da sua análise morigeradora (o que nos mostra, por parte de Eça e Ramalho, o domínio dos problemas da *focalização*). Logo na advertência dirigida ao Redactor do jornal, *A.M.C.* — porta-voz dos propósitos dos escritores «realistas» (Eça pronunciará em breve, no Casino Lisbonense, a célebre conferência sobre «o realismo como nova expressão da arte») — declara ter elaborado aquelas confidências com «consciencioso escrúpulo», de modo a pôr em relevo a «lição que existe sempre no fundo de uma verdade»; assinale-se desde já, porém, que se *A.M.C.* assim valida a *realidade* do drama relatado, logo inculca contraditoriamente o seu carácter *ficcional*, quando passa, sem qualquer transição, dos considerandos sobre a utilidade do desnudamento da «existência íntima» para reflexões sobre a desejável cientificidade do *romance*: chegará o dia, diz ele, exagerando parodicamente os programas realistas, em que «os Balzacs e os Dickens reconstituirão sobre uma só paixão um carácter completo e com ela toda a psicologia de uma época, assim como os Cuviers reconstituem já hoje um animal desconhecido por meio dum único dos seus ossos» [4].

De acordo com a seriedade da sua índole pragmática, popular e provinciana, *A.M.C.* começa por recordar, definindo-a como um «sonho doentio», a fascinação que lhe causara a silhueta *racée* da Condessa, acordando no seu universo salubre e autêntico a atracção «satânica» pelo «paraíso ignoto e longínquo» da distinção aristocrática e dos inebriamentos elegantes: aquela misteriosa mulher cheia de casta, diz-nos, provocava-lhe uma comoção «nervosa» que o fazia sentir-se ridículo e tosco [5]... A este exórdio que sublinha, pois, as loucuras da fantasia — já porque os autores do romance criam uma situação que humoristicamente as enfatiza (na base do deslumbramento do estudante pela Condessa estão apenas dois fugazes encontros ocasionais), já porque colocam na boca de *A.M.C.* textos em que ele condena o desvario em que caiu e exalta os valores do mundo casto e simples a que pertence (recorde-se o belo passo suscitado pelos lenços de linho do seu bragal, decorados com rendas devotadamente feitas pela mãe [6]) —, segue-se, num contraste de efeito moralizador, a evocação da dor moral que num ápice corrói a beleza da aristocrata, quando, pela febre da paixão, se torna numa criminosa miseranda: *A.M.C.* vê-a sofrer atrozmente e ouve-lhe aflitas confidências ao encontrá-la ocasionalmente (os autores do romance multiplicam com fins caricaturais o acaso romanesco) na noite da morte de Rytmel e ao visitá-la em sua casa no dia imediato — cenas em que Luísa assume o vulto, tão explorado pelo melodramatismo romântico, da adúltera que inspira comiseração e respeito, dada a intensidade da paixão que a transviou e da dor que a tortura; apiedado, *A.M.C.* vai ao ponto de preferir arcar, ele, com a responsabilidade do crime, a deixar que o imputassem àquela mulher martirizada...

O humorismo satírico que preside ao *Mistério da Estrada de Sintra* continua a revelar-se nestes passos patéticos. De cariz paródico, sempre destinado a troçar do romanesco sentimental, é o encadeamento diegético,



CAPA DA 5.ª EDIÇÃO (1913)

perfeitamente inverosímil: seria crível que uma aristocrata fizesse dum desconhecido, encontrado por acaso a altas horas da noite, o confidente de segredos tão graves como a morte provocada a um homem que era seu amante? que *A.M.C.*, já conhecedor e crítico dos desvarios da Condessa, pusesse tão excessiva abnegação na sua ajuda? que saísse da casa de Luísa sem ter ousado perguntar-lhe o nome do homem que matara e as circunstâncias em que o fizera? A narração autodiegética associada à focalização restritiva, adoptada nesta sequência como nas de índole detectivesca, continua, porém, a alimentar a ilusão romanesca, apesar de tanta incongruência e de cenas com recorte ostensivamente *caricatural*, programado para troçar do melodramático e dar azo a reflexões moralizantes do narrador. Lembro, por exemplo, a que, na noite da morte de Rytmel, nos vinca a intensidade do sofrimento da Condessa através da insensibilidade que ela mostra pela dor física que deveria causar-lhe um pé que sangra, ferido pelas asperezas da rua onde caminha: pouco plausível — que terríveis teriam de ser tais asperezas, numa rua de Lisboa, para assim dilacerarem um pé num pequeno percurso! —, este lance serve não só para mostrar o fascínio que a aristocrata exerce sobre o estudante, logo possuído pelo desejo de transportar nos seus braços aquele frágil corpo «tão corajosamente subjugado», mas para suscitar também a *A.M.C.* um comentário de efeito humorístico, ao sublinhar quão perigosamente se esbate, sob a exaltação passional, a fronteira entre meritório e condenável:

> Singular comoção a que produziu em mim essa mulher de quem acabava de saber que tinha cometido um crime: sentia-me inclinado a ajoelhar-me aos seus pés dilacerados e a adorá-la! [7]

Um pouco adiante, todo o melodramatismo do encontro de *A.M.C.* com a Condessa, subitamente envelhecida, na sua fresca e elegante casa, quando ela lhe diz de que crime se acusa, é *subvertido* pelo cómico engano em que cai o estudante, julgando, na sua simplicidade e na idealização que fizera daquela mulher tão fina, ser o *marido* o homem que ela involuntariamente matara por ciúme; a revelação de que a vítima é o *amante* leva-o a uma ressentida e cruel acusação do adultério — «uma indecência e uma porcaria» —, que logo se converte, porém, em comiseração e respeito pela Condessa, ante os sinais de dor que ela dá, caricaturalmente patéticos (desmaio, pulso exangue, rosto desfigurado, cabelos embranquecidos). A conferir a toda a cena um prolongamento simbólico — propício às reflexões moralizantes em que *A.M.C.* inscreve o caso da Condessa no contexto *literário* de emblemáticas figuras da Paixão, responsáveis de exacerbações imaginativas e sentimentais —, está o realejo que os autores do romance, lembrando-se com certeza dum passo de *Madame Bovary*, colocam habilmente na rua contígua à casa de Luísa, tocando, enquanto ela fala angustiadamente do crime cometido, um *pot-pourri* de óperas em moda, estuantes de amor (a *Traviata*, a *Lucia di Lammermmoor*, o *Ballo in Maschera*) [8]; a «idiota» música mecânica do instrumento, que faz perpassarem na imaginação de *A.M.C* os vultos de Manfredo, Hamlet, Werther, Fausto, D. Juan, Childe Harold, Francesca, Margarida, Julieta, Ofélia, Virgínia, Manon, torna-se o símbolo grotesco da vida da Condessa — uma existência «complicadamente artificial» de «mulher bela, elegante, instruída e rica», passada a ouvir uma ária única, que repetia «Amor! amor! amor!»; habitando, «ociosa e desejada», nesse mundo moral — conclui *A.M.C.* —, como poderia ela «adivinhar a honesta seriedade dos destinos simples»? Um missal e um marido «é pouco para

o equilíbrio de uma alma, principalmente desde que o missal deixa de convencer e o marido deixa de amar» [9].

Narrando posteriormente as diligências empreendidas para tentar dar à morte de Rytmel a aparência de um suicídio e o seu encontro, na casa onde se acha o cadáver, com os mascarados e as vítimas do rapto, *A.M.C.* explica aos leitores alguns dos eventos que a sequência de abertura do romance — o relato do *Doutor* *** — tinha deixado na espessura do mistério [10]. O estudante cede, porém, a palavra à Condessa para que seja ela a esclarecer aspectos ainda obscuros na morte do inglês: as circunstâncias do falecimento e os eventos que imediatamente o precederam. É essa a matéria que enche a sequência intitulada *A confissão dela* (dez folhetins), apresentada como o documento que, por *inverosímil* conselho de *A.M.C.*, Luísa escreve no dia imediato à noite do crime, tentando analisar quanto sucedera para «equilibrar a sua razão». Na mistificadora montagem do romance, é o estudante quem envia o texto para o *Diário de Notícias*, rotulando-o, de acordo com a sua formação científica e o seu pendor moralista, *Auto de autópsia de um adultério* [11].

Se o leitor, assim informado das condições em que foi elaborada a confissão da Condessa, que acaba de «ver» transtornada pela dor, espera um texto onde transpareça essa perturbação (tanto mais que *A.M.C.* fala da «eloquência apaixonada e febril» com que ela escrevera «a história da sua desgraça» [12]), depara com um relato desconcertante, pois se demora na evocação, por vezes humorística, de ambientes mundanos e se enche de reflexões moralizantes, que importam numa inverosímil distanciação crítica da narradora em relação aos eventos trágicos de que é principal personagem; são *incongruências* que continuam, porém, a cooperar no projecto de subversão do romanesco de folhetim, subversão também obtida pelas *inverosimilhanças* colocadas na matéria narrada, cheia de *clichés* e de abstrusos eventos. No divertido jogo de construção e desconstrução da ilusão romanesca e da ilusão de verdade a que os autores do *Mistério da Estrada de Sintra* se entregam, é a própria Condessa — figura pretensamente *real* — a apodar de *romance* os eventos que relata e a apresentar-se como *personagem exemplar*, criada por um texto:

> Não queria colocar o meu coração sobre esta página como numa banca de anatomia. Mas pensei melhor. Eu já não sou *alguém*. Não existo, não tenho individualidade. Não sou uma mulher viva, com nervos, com defeitos, com pudor. Sou um *caso*, um *acontecimento*, uma espécie de *exemplo*. Não vivo da minha respiração, nem da circulação do meu sangue: vivo abstractamente, da publicidade, dos comentários de quem lê este jornal, das discussões que as minhas mágoas provocam. Não sou uma mulher, sou um *romance* [13].

Inculcada, pois — e pela própria heroína/narradora! — a sua *ficcionalidade* satiricamente *exemplar*, a Condessa continua a desenhar-se, nesta sequência, como protagonista de uma história de amor folhetinesco. Dessa paixão nascida, como vimos com a narrativa do *Mascarado Alto*, nas exaltações duma viagem à lendária Malta, assistimos agora à estereotipada fase final, cujo primeiro «tempo» tem por cenário, de funcionamento não só metonímico mas também metafórico, dado que lhe anexa a conotação da fatuidade alheada dos perigos envolventes, as elegâncias do Paris do segundo Império, onde Luísa e Rytmel fruem, entre passeios e mundanidades (o Conde, por sua vez, caça a raposa na Escócia), a sua relação adúltera,

em breve ameaçada pela «ossiânica» Miss Shorn: é num baile no *Hôtel-de-Ville* que a Condessa se apercebe da existência dessa provável rival, cujos olhos luminosos surpreende pouco depois, no decurso de uma revista militar em Longchamps, a «afogarem» Rytmel num encantamento em que vê o prenúncio da sua tragédia. O brilho da cerimónia oferece a este exórdio do drama passional um enquadramento semanticamente rendoso, dado que suscita um paralelismo de efeito humorístico — tal o desnivelamento dos pólos confrontados que assim se desautorizam mutuamente — entre a situação dos protagonistas e a dos garbosos militares a que Napoleão III preside, todos à beira da falência entre esplendores festivos: é quando o olhar da Condessa segue o que o general Mac-Mahon dirige, sorrindo de prosápia, ao embaixador prussiano, que descobre o diálogo dos olhos de Rytmel com os de Miss Shorn [14]...

Já em espaço português, o segundo «tempo» da tragédia de Luísa, correspondente à convicção que progressivamente a ganha de que Rytmel alimenta em segredo um projecto de casamento com Miss Shorn, é preenchido por reflexões moralizantes da narradora sobre o seu caso de amor. Se a capacidade de descrever complacentemente o brilho da parada militar de Longchamps pouco se coaduna com a índole confessional do relato e o estado de tensão em que se diz ter ele sido escrito, tão-pouco se torna agora verosímil a distanciação crítica, e por vezes declaradamente irónica, com que a Condessa fala dos erros que cometeu, tornando-se porta-voz dos autores do romance ao assumir o propósito moralizador de legar uma «revelação proveitosa» a quantas se tivessem deixado cair nas «ilusões da paixão» [15]. Não só evoca o «desequilíbrio perpétuo» em que vivera, atormentada pela vergonha, a partir do momento em que se entregara ao amor clandestino, como se encarrega, ela mesma, de desmitificar a paixão, dando-a como quase sempre fruto, nos corações femininos, da imaginação enamorada de aventura. Mostrando-se incongruentemente tão capaz de verve satírica quanto o cáustico autor de *Uma Campanha Alegre*, ei-la a fazer o *croquis* da «aventura-tipo» lisboeta, essa que — como saborosamente diz — «nós acotovelamos no passeio, que toma connosco neve na confeitaria Italiana, e que se enterra ao pé de nós no Alto de S. João»: é a cena de três personagens — marido trabalhador mas sem prestígio, mulher ociosa e entediada, conquistador de cravo ao peito, em busca de entretenimento e plagiador de versos da *Grinalda* —, concluída por um adultério de consequências eventualmente catastróficas (a cena, como vemos, de *O Primo Basílio*). Estratégia humorística dos autores do romance é fazerem eles demarcar-se todavia a Condessa, por contrita que a tornem, destes «amores triviais», em nome da «superioridade de espírito» de Rytmel e do «meio tão elevado, tão nobre, tão altivo» em que a afeição de ambos tinha vivido [16]; trata-se, sem dúvida, dum modo de testar a reacção crítica dos leitores, que deveriam ser capazes de concluir, depois de assistirem, com o relato do *Mascarado Alto*, ao nascer e crescer dessa paixão nas exaltações de Gibraltar e de Malta e de lerem as reflexões moralizadoras de *A.M.C.*, a semelhança do caso da Condessa, idêntico ao de outras heroínas folhetinescas, com os adultérios vulgares: a mesma fatuidade, só que acobertada com o prestígio da grande aventura, dos lances patéticos e das quintessências de «dores modernas» [17].

Partilhada entre libertar Rytmel, permitindo-lhe, pelo casamento com Miss Shorn, o ingresso numa existência «natural» e «simples» conciliada com a «família» e o «dever», ou tentar mantê-lo, ao invés, «preso nos

ásperos, nos estéreis sobressaltos duma paixão romântica» [18], a Condessa, como heroína folhetinesca, adopta a segunda alternativa, que virá a conduzi-la, sob a exasperação do ciúme, ao acto involuntariamente mortífero que comete. Terceiro e último «tempo» da tragédia por ela narrada, a catástrofe, que decorre em Lisboa, onde Rytmel vem encontrar-se com a amante, desenha-se no relato com inverosimilhanças propositadamente acentuadas, numa ostensiva paródia dos absurdos do melodramatismo romanesco. Desconcertante se torna logo o espaço que toma, na narração do reencontro (que tem lugar na casa da Condessa, em dia de recepção), o surgir inesperado do vulto excêntrico de Carlos Fradique Mendes, o poeta de quem a imprensa publicara, no ano anterior ao do aparecimento de *O Mistério da Estrada de Sintra*, alguns poemas duma *modernidade* provocante: quando muitos leitores de *A Revolução de Setembro* e de *O Primeiro de Janeiro* ainda permaneciam eventualmente convictos da existência efectiva do autor dos *Poemas do Macadam*, que ali fora apresentado como amigo de célebres vultos da «nova geração francesa» (Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville) e aderente aos «satanistas do Norte» (dos quais se haviam citado alguns nomes — forjados! — perfeitamente abstrusos), a intromissão, no relato, de Fradique Mendes podia consequentemente redundar — que gáudio para os seus criadores! — num «efeito de real»; a apresentação do poeta pela Condessa, incluindo, como as que haviam surgido nos supracitados jornais, elementos capazes de conferir *veracidade* à personagem — pormenores físicos, dados biográficos, convivência com conhecidas figuras reais (Baudelaire, Rigolboche, Napoleão III), referência aos poemas publicados, citação de alguns novos versos com eles aparentáveis —, subverte, porém, a estratégia da produção de «verdade», atribuindo a Fradique, desenhado como um original «filósofo do *boulevard*», as mais estapafúrdias aventuras: ouvimo-lo relatar no serão da Condessa, em «voz impassível», as «situações monstruosas» da «paixão mística que tivera por uma negra antropófaga», que lhe comera um dia, lambendo os beiços de delícia, um pedaço de braço e que ele seguia, extasiado, pelo cheiro que lhe saía dos cabelos, untados «com um óleo ascoroso» [19]. A complacência *humorística* que a Condessa põe na evocação de excentricidades tais — ela fala da veia «toda grotesca» que o seu amigo naquele dia cultivava — não é evidentemente de molde a conferir verosimilhança a um relato *confessional*, escrito sob perturbação extrema, e chegado quase ao momento de narrar os mais catastróficos eventos. Acresce que a demora no desenho de Fradique, precedendo imediatamente a evocação da chegada de Rytmel, gera uma incongruente vizinhança discursiva bem própria para «desconstruir» a emoção do leitor. Até ao final da cena localizada no salão de Luísa, o cruzar do registo humorístico das intervenções de Fradique — lembre-se o passo em que ele exalta o encanto da mulher irlandesa que convive com os lagos e neles aprende o «hábito de recolhimento e de pensamento» ou «o segredo de ser infinito sendo monótono» [20] — com o registo pretensamente *sério* que consigna as reacções de Rytmel e da narradora/personagem continua a subverter toda a verosimilhança e poder comovente do relato, servindo, porém, para acentuar satiricamente a fantasia romanesca que nimba os amores de Luísa e Rytmel: ao som do violoncelo em que Fradique toca «uma balada das margens do mar do Norte», a Condessa repassa na sua imaginação «as antigas coisas» do seu amor — «coisas» que o identificam com a paixão romântica que aquele tipo de melodia e poema tinham ajudado a mitificar:

> Lembravam-me ... o *Ceilão*, as noites silenciosas em que ele me jurava a verdade da sua paixão e a voz do mar parecia uma afirmação infinita; lembravam-me os terraços de Malta batidos da lua [...]; via-o ferido, pálido sobre as suas almofadas; via-o a bordo do *Romantic*, comandando as manobras da fuga, chorando os desastres de amor... [21]

Esta desautorização da paixão folhetinesca continua a fazer-se, nos segmentos do relato da Condessa que explicam enfim a morte de Rytmel, quer pela configuração dada ao evoluir diegético, quer pelo discurso valorativo posto na voz das personagens. É à excitação sentimental e imaginativa de Luísa, desenhada com caricatural *exagero*, que a catástrofe fica a dever-se. O frenesi do ciúme e a perturbação inerente à prática dum gesto reprovável levam-na ao inverosímil erro de verter no copo de água de Rytmel — que ela quer adormecer, durante um encontro no seu clandestino ninho de amores, para poder retirar-lhe da casaca a carteira onde julga estarem esclarecedoras cartas de Miss Shorn — não as escassas gotas de ópio que obteriam tal efeito, mas a totalidade mortífera do líquido contido no frasco que utiliza; ora nem «uma só letra de Miss Shorn» é encontrada nessa correspondência, o que vinca *ironicamente* quanta exasperação passional, descontroladora e inibidora de toda a ponderação sensata, se acha por detrás da conduta de Luísa, como os autores do romance vinham acentuando ao fazerem a sua personagem assumir atitudes e disposições que ela mesma critica e que inspiram a Rytmel — humoristicamente dotado do papel duplo de galã conivente e de acre censor — distanciadoras reflexões sobre os desvarios do sentimento e da imaginação. Vemos com efeito a Condessa, transtornada pelo esfriamento que julga sentir no amante (acreditaria ela mais no seu amor, diz-lhe Rytmel, se ostentasse «as violências de Othello» ou os «paroxismos de Antony»? [22]), propor a fuga de ambos para Nápoles — uma das metrópoles da paixão folhetinesca —, ser tomada depois pela saudade dos calmos sentimentos familiares, para logo se deixar vencer pelo «prestígio» do «belo romance» entrevisto pela sua fantasia —

> Percorreria a Itália; entraria nas cidades ao galope dos cavalos, ao acender o gás, quando a multidão enche os *corsos* entre fileiras de altivos palácios da Renascença. Via-me em Nápoles, na baía, por um mar calmo; dormindo sob as vinhas em Ischia; ou na frescura das grutas do Pausilippo, onde ainda choram as Náiades... [23]

— e cair na exasperação do ciúme (não na revisão sensata dos seus propósitos) depois de lida a desconcertante carta em que Rytmel, anuindo embora à ideia da fuga, lhe rotula de ilusão a confiança deposta num perene amor vivido só a dois, longe do calor familiar e das consolações da estima colectiva. Numa evidente estratégia humorística destinada a desautorizar o empolamento com que era embelezada a paixão alienadora dos contornos do real e das responsabilidades sociais, os autores do romance colocam incongruentemente na pena do próprio galã, que já víramos em exaltadas atitudes românticas, as mais desmistificadoras palavras:

> Creio que te fias de mais 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 efémero da sensação; isto basta para que não possa repousar sobre ele nenhum destino humano. É uma limitação da liberdade, é uma diminuição do carácter [...]. E crês na estabilidade do amor, tu?... Sim, é possível enquanto ele viver do imprevisto, do romance e do obstáculo; enquanto necessitar do cupé de estores cerrados; mas logo que entre

num estado regular, que se estabeleça definidamente para durar, que se organize, que se economize, extingue-se trivialmente [...] [24].

No propósito de deixarem o leitor sob a impressão forte das catastróficas consequências da exacerbação passional, Eça e Ramalho fazem cessar o relato de Luísa na cena *frenética* em que ela se apercebe de ter causado a morte do amante, sai horrorizada da casa onde tinham lugar os encontros furtivos e, já na rua, vê, alucinada, vir ao seu encontro uma luz cor de sangue — um padre que, acompanhado por um homem vestido com uma opa vermelha, levava a extrema-unção a um doente: novo «arranjo» de rendimento simbólico que, parodiando os acasos romanescos com que tantas vezes se multiplicava a vibração patética, não deixará de revelar, pela transfiguração do real sob o efeito da subjectividade perturbada, a lição de Flaubert [25]. Uma nota de *A.M.C.*, dirigida ao Redactor do *Diário de Notícias*, vem, porém, esclarecer, num «efeito de real», que não é enviada ao periódico a parte conclusiva do relato de Luísa por narrar episódios que já por ele mesmo se haviam tornado conhecidos (o seu encontro com a Condessa, na noite da morte de Rytmel).

Desfeito, pois, o enigma do cadáver do cidadão britânico, será ainda *A.M.C.* a comunicar, na curta sequência intitulada *Concluem as revelações de A.M.C.*, «fechando» a diegese, os eventos posteriores aos esclarecimentos dados pela Condessa, quando, a pedido do *Mascarado Alto*, se apresentara a quantos circundavam o corpo de Rytmel. Final *moralizador*, veremos *F.* arbitrar que Luísa devia ser deixada em liberdade porque era inofensiva e, assim trabalhada pela dor, podia constituir «uma lição»; assistiremos depois ao triste destino último do par amante: a inumação do belo Rytmel, pontuada por excursos elegíacos, na cave da casa, a «morte» da linda Condessa ao «enterrar-se» num ascético convento minhoto, recriado com exageros lúgubres que parodiam os ambientes soturnos tão caros ao patético folhetinesco. A coroar toda a mistificadora estratégia desenvolvida ao longo da publicação dos folhetins no *Diário de Notícias*, *A.M.C.* fornece ainda explicações sobre os motivos que haviam presidido ao envio para o jornal das sequências «elucidativas» do *Mascarado Alto*, dele próprio e da Condessa, e satisfaz a curiosidade pública apontando o rumo seguido pelos outros intervenientes na história: o *Doutor* *** servia nos hospitais de sangue do exército francês e F. Friedlann incorporara-se nas tropas do seu país; *F.* e Fradique Mendes escreviam de colaboração — camuflada alusão ao próprio trabalho de Eça e Ramalho n'*O Mistério da Estrada de Sintra* — um livro em que levariam «a pontapés ao extermínio todos os trambolhos a que as escolas literárias dominantes em Portugal têm querido sujeitar as invioláveis liberdades do espírito»; quanto a ele próprio — e as palavras de *A.M.C.* contêm a conclusão moral a retirar do caso narrado —, diz-nos estar casado de fresco com a sua Teresinha, recolhido numa casa simples da província e, feliz no seu lar tranquilo tão oposto às comoções romanescas que presenciara, convicto de que «o ser humano só pode ter a felicidade no dever cumprido» [26].

Assim «fechados», depois de esclarecidos, os dois «mistérios» — o da história passional e o dos textos que a relatam —, é que vem a *Última carta* assinada por Ramalho e Eça, com data de 27 de Setembro de 1870, pôr a nu o carácter ficcional de todas as sequências narrativas que vinham desde

há dois meses ocupando o lugar do folhetim no *Diário de Notícias*. Teriam alguns leitores, vencidos pela estratégia utilizada para criar a ilusão de verdade — e apesar das incongruências, dos exageros e das próprias chamadas de atenção disseminadas pelos textos para a sua índole ficcional —, mantido até aqui a convicção de estarem perante relatos de eventos reais? Teriam outros, já com um pouco mais de capacidade crítica, mas fascinados sempre pelo aventuroso folhetinesco, caído tão-só na «ilusão romanesca», vivendo emocionadamente os dramas narrados, sem olhos para o seu carácter paródico? Quantos *happy few* teriam rido com o texto divulgado pelo *Diário de Notícias*, pressentindo um *bluff* por detrás de tantos «desconcertos»? Eis perguntas a que não é possível dar uma resposta cabal, por falta de elementos que, a existirem, ofereceriam um esclarecedor panorama das características do público português em 1870. Curiosas achegas podem, todavia, ser hoje aduzidas: no espólio de Jaime Batalha Reis, agora pertencente à Biblioteca Nacional, algumas cartas, enviadas, no final de Julho de 1870, a Celeste Cinatti, sua futura esposa [27], dão-nos conta do gáudio com que ele vira surgir, a 23 desse mês, no *Diário de Notícias*, *O Mistério da Estrada de Sintra*. Por elas ficamos a saber que Batalha Reis estava no segredo da mistificação, pois, algum tempo antes, assistira certa noite, no Passeio Público, à combinação do *bluff* entre Ramalho e Eça, tendo mesmo prometido então enviar, ele também, para o jornal, algumas cartas que enredassem o caso com revelações de peripécias; mas esquecera-se depois do projecto... Batalha Reis não se cansa de pedir a Celeste — já que *O Mistério* viera efectivamente a lume — que a ninguém revele a verdade do que se passava, divertido com a expectativa de ver «muita gente» acreditar ingenuamente no logro. Que assim aconteceu, pelo menos de início, prova-no-lo o que a 29 ou 30 de Julho escreve à noiva:

> Por aqui todos engolem a peta que é um regalo. Andam extasiados a ler os jornais e o *Diário de Notícias* por aqui se tem vendido muito com esta especulação. São uns palúrdios! [28]

O jovem agrónomo parecia tentado, como Antero, a ingressar no jogo — mas a boa «Celestinha» não deixou o «seu Jaime» meter-se em brincadeiras tão ousadas...

Do que ficou exposto infere-se que *O Mistério da Estrada de Sintra* representa um inteligente exercício de *humor crítico* que, integrando-se na verve e no empenhamento cultivados por essa inigualável plêiade de amigos que já criara Fradique Mendes e ia produzir em breve as Conferências do Casino, revela nos seus dois autores — mas a Eça caberá com certeza a parte máxima do texto [29] — um conhecimento já maturado dos processos da arte de narrar e da sua eficácia nos leitores, dados os jogos de construção e desconstrução da ilusão romanesca, levada ao ponto da ilusão de veracidade, a que se entregam.

Se esses jogos pretendiam constituir-se numa engenhosa e divertida pedagogia da leitura, não terão provavelmente, porém, obtido resultados cabais. Mesmo descoberto o *bluff*, o público ter-se-á talvez emocionado — e não rido — com o drama *paródico* de Luísa e Rytmel... Será com certeza por isso que Eça escrevia n'*As Farpas*, ao reprovar os efeitos nefastos da literatura que exacerbava os sentimentos:

> Nós mesmos, que estamos aqui moralizando, escrevemos ambos um livro deplorável, que juntava à insignificância literária a esterilidade moral — *O Mistério da Estrada de Sintra*. O que é esse livro? A idealização da catástrofe, o encanto terrível das desgraças de amor. Sobretudo do amor ilegítimo e culpado [30].

Mas não pesaria também neste juízo a «má consciência» de se ter ele próprio deixado comover por vezes pelo drama que efabulara (que belos passos não há na evocação da viagem a Malta ou nos transes da morte de Cármen!), arrastado por uma imaginação sempre seduzida pela fantasia e pelos arrebatamentos das grandes paixões?

NOTAS

[1] Cf. *Colóquio/Letras*, n.º 86 (Julho de 1985, pp. 15-23) e n.º 97 (Maio-Junho de 1987, pp. 5-18).

[2] *O Mistério da Estrada de Sintra*, p. 1379. Continuo a utilizar nas citações a edição do romance na col. *Obras de Eça de Queiroz*, Porto, Lello & Irmão (ed. em papel bíblia), vol. III.

[3] *Ibid.*, p. 1380.

[4] *Ibid.*, p. 1379.

[5] *Ibid.*, pp. 1381-1382.

[6] *Ibid.*, pp. 1383-1384.

[7] *Ibid.*, p. 1388.

[8] Cf. a cena como termina o cap. VIII da 3.ª parte de *Madame Bovary*: no estertor da agonia, Emma ouve a voz rouca dum cego grotesco (que habitualmente se lhe deparava quando ia, de diligência, encontrar-se com Léon) cantando os versos maliciosos duma velha cantiga de amores. Também na narrativa do *Mascarado Alto* (p. 1366) é criada uma coincidência de idêntico efeito simbólico: quando Cármen visita Rytmel, após tê-lo apunhalado, alguém na vizinhança toca «a valsa do *Baile de Máscaras*, que, sendo doce e tenebrosa, desperta [...] ideias de festa e de morte, de amor e de claustro». Acrescente-se que, em *Madame Bovary*, o mundo da ópera é igualmente apresentado como potente desencadeador de alienações romanescas: cf. o cap. XV da 2.ª parte, em que Emma assiste em Rouen à representação de *Lucia di Lammermmoor*.

[9] *Ibid.*, p. 1393.

[10] *A.M.C.* explica, por exemplo (p. 1398), a razão que o levara a munir-se de um martelo e de pregos — os instrumentos de que é portador quando o *Doutor* *** no-lo mostra irrompendo no quarto onde se acha o corpo de Rytmel (p. 1289). Ramalho Ortigão narra no *Diário Ilustrado* (22 de Outubro de 1874) como se viu atrapalhado para dar uma explicação verosímil ao porte desses utensílios por *A.M.C.* — o que nos permite inferir que a narrativa do médico é da autoria de Eça, enquanto a de *A.M.C.* é de Ramalho; e ainda que deve ser verdadeiro o que Eça afirma no prólogo que escreveu (assinado também por Ramalho) para a 2.ª ed. do romance: «[...] sem método, sem escola, sem documentação [...], desfechámos a improvisar este livro, um em Leiria, outro em Lisboa, cada um de nós com uma resma de papel, a sua alegria e a sua audácia» (p. 1271). As grandes linhas da história deviam ter sido, porém, delineadas em comum, tão bem concatenado está todo o romance. Na carta de *F.* ao *Doutor* ***, geralmente atribuída a Ramalho (cf. Gaspar Simões, *Vida e Obra de E. de Q.*, 3.ª ed., Lisboa, Bertrand, 1980, p. 251), lê-se, por exemplo, que, no quarto onde está sequestrado, se encontram malas com dísticos colados do 'Grand-Hotel' de Paris e dos paquetes ingleses da Índia — o que anuncia o desenvolvimento dado à história em sequências habitualmente consideradas de Eça (a *Narrativa do Mascarado Alto*, *A confissão dela*). Cf. *infra*, n.º 29.

[11] *Ibid.*, p. 1400.

[12] *Ibid.*, p. 1400.

[13] *Ibid.*, pp. 1404-1405. Por várias vezes, no seu relato, a Condessa vinca o cariz *literário* da sua história. Cf.: «A minha situação apareceu-me então com o prestígio de um belo romance» (p. 1419); «[...] disse eu, como nas comédias de Scribe, com uma voz imbecilmente risonha» (p. 1427).

[14] *Ibid.*, p. 1404. Da repulsa de Eça pelo 2.º Império e pela figura de Napoleão III dá testemunho eloquente a carta que manda de Leiria, no Verão de 1870, durante a composição de *O Mistério [...]*, aos «queridos amigos, Senhores Batal e Quentalha», ou seja, Antero de Quental e Batalha Reis, que passavam férias em Torres Vedras, na casa deste, indo a banhos à praia de Santa Cruz (in *Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis. Cartas e recordações do seu convívio*, escritos coligidos e apresentados por Beatriz Cinatti Batalha Reis, Porto, Lello & Irmão, 1966, pp. 7-11. Agora integrada também em *Obras de Eça de Queiroz*, Porto, Lello & Irmão, vol. IV, 1986, pp. 1126-1128).

Também na mesma altura escrevia Eça a Eduardo Coelho, director do *Diário de Notícias*: «Escrevo-lhe do meu exílio administrativo. Aborreço-me como Ovídio desterrado e como Francisco I prisioneiro. Penso na guerra: eis a minha ocupação. Todas as manhãs aplaudo as derrotas do 2.º Império; todas as tardes lamento as humilhações da França. Aí está, meu caro Eduardo, porque lhe escrevo a pedir-lhe que seja longo nos seus *compte-rendus* militares, que eu devoro com gula, e que me mande o mapa da guerra que aí há pouco publicou. E o nosso *Mistério*? Mistério! É o caso de cantar como nas óperas cómicas de Scribe: 'Quel est donc ce mystère?' Mil saudades. Mande o mapa.» Esta carta foi publicada, pela primeira vez, por Alfredo da Cunha no artigo '*O Mistério da Estrada de Sintra*', in *Revista Moderna*, Paris, 1887, Ano 1.º, vol I, n.º 10 (20 de Novembro), pp. 315-317. Bem se vê como o *bluff* pôde constituir para Eça um meio de esconjurar o aborrecimento do seu «exílio» em Leiria e como era oportuno o enquadramento da acção do romance nas vésperas e, depois, já no decurso da guerra franco-prussiana de 1870.

[15] *O Mistério [...]*, p. 1405.

[16] *Ibid.*, p. 1409.

[17] *Ibid.*, p. 1409.

[18] *Ibid.*, p. 1410.

[19] *Ibid.*, p. 1413. A paixão «mística» de Fradique por uma negra de cabeleira «tenebrosa» ascorosamente perfumada constitui uma evidente paródia de motivos baudelairianos (cf. os poemas 'La chevelure' e 'Parfum exotique' de *Les Fleurs du Mal*). Os poemas de Fradique Mendes surgidos na imprensa de então, bem como os que, a ele atribuídos, estavam até há pouco inéditos, contêm muitos motivos baudelairianos. No «dandismo» e na «impassibilidade» que a Condessa põe em relevo no vulto de Fradique reconhecem-se, por sua vez, atributos que Fradique atribuía a Baudelaire (cf. o poema 'A Carlos Baudelaire', datado de «Paris, dia do enterro de Baudelaire: 7 de Setembro de 1867», publicado n'*O Primeiro de Janeiro*, n.º 272, 5 de Dezembro de 1869, da autoria de Antero de Quental), ou que Eça encontrava também no poeta francês (cf. 'Poetas do Mal', in *Prosas Bárbaras*, 4.ª ed., Lisboa, Livros do Brasil, pp. 92, 93). Sobre a personagem de Fradique Mendes, nestes anos de 1869-70, veja-se o recente estudo de Joel Serrão, *O Primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985; sobre a personagem em geral, veja-se também, de Carlos Reis, 'Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronímico', in *Cadernos de Literatura*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, n.º 18, 1984, pp. 45-60.

[20] *Ibid.*, p. 1414.

[21] *Ibid.*, p. 1414.

[22] *Ibid.*, p. 1416.

[23] *Ibid.*, p. 1419. Recorde-se que Pedro da Maia e Maria Monforte, nos seus amores românticos, também percorrem a Itália «numa felicidade de novela», indo depois para o Paris do «Príncipe Luís Napoleão» (*Os Maias*, cap. II).

[24] *Ibid.*, p. 1420.

[25] *Ibid.*, p. 1429. Quando M.me Bovary regressa do último e decepcionante encontro com Rodolphe, «la nuit tombait, des corneilles volaient»; e também o real se transfigura a seus olhos: «Il lui sembla tout à coup que des globules couleur de feu éclataient dans l'air comme des balles fulminantes en s'aplatissant [...]. Au milieu de chacun d'eux, la figure de Rodolphe apparaissait. [...] Elle reconnut les lumières des maisons, qui rayonnaient de loin dans le brouillard» (Parte III, cap. VIII).

[26] *Ibid.*, p. 1436. Como Gaspar Simões sugere (*op. cit.*, p. 264), talvez na violência romântica da história amorosa de Luísa e Rytmel ecoem circunstâncias do assassínio cometido por Vieira de Castro na pessoa da esposa, que se enamorara de José Maria de Almeida Garrett; este, amigo íntimo do Conde de Resende, companheiro de Eça na viagem ao Egipto, partira, depois da catástrofe, para o estrangeiro, disposto a professar na Trapa. Na carta enviada de Leiria, no Verão de 1870, a Antero e Batalha Reis (cf. n. 14), Eça diz aos amigos: «O Garrett está nas ambulâncias do exército francês, como enfermeiro: estava na primeira ambulância que pertencia ao general Frossard. *Estava* — porque os Prussianos parece que fizeram fogo sobre esses hospitais de sangue. Por ora, pelo menos, não há, creio eu, notícias dele, e espero em Deus que esteja prisioneiro em Berlim, para distracção das suas dores.» O desvairado gesto de Vieira de Castro, que foi condenado a degredo em Angola, teve, na época, grande repercussão em Portugal e no Brasil. Por ironia, Vieira de Castro, amigo de Camilo, apoiara-o epistolarmente, aquando dos problemas causados pelo seu adultério com Ana Plácido.

[27] No espólio de Jaime Batalha Reis (Biblioteca Nacional, espólio 4), as cartas a Celeste Cinatti que contêm referências a *O Mistério da Estrada de Sintra* encontram-se na caixa 57: são o documento 5 da pasta 14, os documentos 1 e 4 da pasta 15 e o documento 1 da pasta 16. Devo à Dr.ª Maria João Simões, que prepara actualmente, no âmbito do Mestrado em Literatura Comparada da Faculdade de Letras de Coimbra, uma dissertação sobre Eça e Fradique Mendes, a identificação e a transcrição destas cartas, de decifração bastante difícil. Aqui lhe fica o meu vivo reconhecimento.

[28] Bibl. Nac., espólio 4, caixa 57, pasta 16, doc. 1. A datação da carta deve-se a Beatriz Cinatti Batalha Reis, a filha mais nova do amigo de Eça, a quem se deve a publicação da obra citada na n. 14.

[29] Os estudiosos que se têm consagrado ao estudo do romance (cf. *Bibliografía Queirociana*, apêndice a *Lengua y estilo de Eça de Queiroz*, organizada por Ernesto Guerra da Cal, Coimbra, 'Acta Universitatis Conimbrigensis', 1976, tomo 2.º, A, pp. 367-373) consideram habitualmente da mão de Eça, pelo menos, as cartas do *Doutor* ***, *A Narrativa do Mascarado Alto* e *A confissão dela*. Quem mais explana o assunto é João Gaspar Simões (in *Vida e Obra de Eça de Queirós*, 3.ª ed., Lisboa, Bertrand, 1980, pp. 238-265) e Maria dos Remédios Castelo-Branco, nos três artigos que publicou em 1954 no *Diário de Notícias* (29 de Agosto, 5 de Setembro, 14 de Setembro); ambos utilizam elementos buscados no próprio romance e dados colhidos noutros textos de Eça e Ramalho. Das afirmações feitas por Ramalho no *Diário Ilustrado* de 22 de Outubro de 1874 (cf. n. 10) parece poder deduzir-se ser de Eça a Exposição do *Doutor* ***, enquanto pertencerá a Ramalho a sequência *As revelações de A.M.C.*; *A Narrativa do Mascarado Alto*, pela identidade de muitos passos com outros de *O Egipto* e concordâncias assinaláveis com *A Relíquia*, *O Mandarim* e *Prosas Bárbaras*, pertence inequivocamente a Eça; também quase com certeza lhe cabe *A confissão dela*: pense-se na inclusão de Fradique Mendes (Ramalho não interveio na criação da personagem)

e em tantas analogias temáticas com *Uma Campanha Alegre*, *O Primo Basílio*, *Os Maias*, *A Capital*, etc.; J. Gaspar Simões diz que Eça, nas cartas do *Doutor* ***, apresenta *F.*, dado como escritor, com as características físicas e morais de Ramalho, inculcando ser ele, pois, o autor da sequência assinada por *F.*; quanto às intervenções de *Z.*, atribui-as a Eça, lembrando que essa inicial fora por ele utilizada na 'Correspondência do Reino' que publicara, em 1867, em *O Distrito de Évora*. (Sob o título de *Páginas de Jornalismo*, a colaboração de Eça neste jornal foi compilada por Aníbal Pinto de Castro em dois volumes, acompanhados por um importante prefácio, editados em 1981 por Lello & Irmão; acha-se actualmente integrada no vol. IV das *Obras de Eça de Queiroz*, 1986, da mesma Editora). Se Ramalho, na carta dirigida a Alfredo da Cunha em 1915 (cf. a parte I deste estudo, in *Colóquio/Letras*, n.º 86, p. 17), diz ter sido sua a «ideia» do «romance-noticiário» e se a edição em volume do *Mistério [...]*, logo feita em 1870, coloca em 1.º lugar, assinando a *Última carta*, o nome de Ramalho, a 2.ª edição do romance e todas as posteriores invertem a ordem dos nomes. É de Eça o prefácio que acompanha essa edição, bem como a revisão do texto do romance, como prova a carta enviada pelo escritor a Ramalho (Porto, 20-VII-1883, in *Obras de Eça de Queiroz*, Porto, Lello & Irmão, vol. IV, 1986, p. 1261). Em *Eça de Queirós. Prosas esquecidas. I. Ficção, 1866-72* (Lisboa, Editora Presença, 1965, pp. 72-212), Alberto Machado da Rosa coteja a versão original do romance e a remodelada por Eça em 1883-84.

Agradeço vivamente ao Sr. Luís Amaro as numerosas indicações bibliográficas que me forneceu para a realização deste trabalho.

30 *Uma Campanha Alegre*, in *Obras de Eça de Queiroz*, Porto, Lello & Irmão, vol. III, p. 1214.

AUTOCARICATURA DE EÇA *COMO EÇA VIU RAMALHO*

Estratégia narrativa e representação ideológica n'*A Relíquia*

por **Carlos Reis**

1. No prólogo d'*A Relíquia*, pode ler-se um passo que faz lembrar afirmações que se encontram nas *Viagens na Minha Terra*: quando Teodorico Raposo, abastado e repousado, decide contar as memórias da sua vida, fá-lo em obediência a motivações particulares: «Pretendi que as páginas em que a relembro [a jornada ao Egipto e à Palestina] se não assemelhassem a um *Guia Pitoresco do Oriente.*» E pouco depois acrescenta:

> Entretanto como há espíritos insaciáveis que, lendo de uma jornada pelas terras da Escritura, anelam conhecer desde o tamanho das pedras até ao preço da cerveja — eu recomendo a obra copiosa e luminosa do meu companheiro de romagem, o alemão Topsius, doutor pela Universidade de Bona e membro do Instituto Imperial de Escavações Históricas. [1]

Nas *Viagens na Minha Terra*, o narrador não é menos claro: depois de, logo no capítulo II, advertir que não adoptará como modelo «quaisquer dessas rabiscaduras da moda que, com o título de *Impressões de Viagem*, ou outro que tal, fatigam as imprensas da Europa» (e esta cautelar observação só faz sentido também porque inscrita no princípio do relato), o narrador volta ao assunto, muito depois, para declarar:

> Muito me pesa, leitor amigo, se outra coisa esperavas das minhas VIAGENS, se te falto, sem o querer, a promessas que julgaste ver nesse título, mas que eu não fiz decerto. Querias talvez que te contasse, marco a marco, as léguas da estrada? palmo a palmo, as alturas e as larguras dos edifícios? algarismo por algarismo, as datas de sua fundação? que te resumisse a história de cada pedra, de cada ruína?
>
> Vai-te ao padre Vasconcelos; e quanto há de Santarém, peta e verdade, aí o acharás em amplo fólio e gorda letra: eu não sei compor desses livros, e quando soubesse, tenho mais que fazer. [2]

As semelhanças entre os dois textos não são casuais. De facto, elas decorrem de outras afinidades, de ordem funcional e estratégica, susceptíveis de serem sintetizadas deste modo: ambos os relatos são suscitados por uma viagem que propiciou experiências relevantes; dessas experiências deduzem-se ilações (morais, ideológicas, culturais, etc.) mais significativas do que o simples inventário dos incidentes concretos da viagem; finalmente, em ambos os relatos é muito viva a presença do destinatário (o «leitor» reiteradamente invocado, nas *Viagens*, os «meus concidadãos», no caso d'*A Relíquia*).

2.

É possível reflectir sobre *A Relíquia*, a sua configuração discursiva e as suas implicações ideológicas a partir daquelas afinidades pontuais com as *Viagens na Minha Terra*. Ou, noutros termos, analisar a estratégia narrativa d'*A Relíquia* em função destes três parâmetros de ponderação: a viagem, a ideologia e o leitor.

De novo o prólogo da obra oferece-nos um importante elemento de análise. Trata-se, então, de explicar a razão de ser de um relato, de descrever o contexto em que ele será enunciado e, discretamente, de relacionar esse contexto com intuitos estratégicos de ordem ideológica, que inegavelmente têm em vista o destinatário colectivo que são os concidadãos do narrador — a não confundir, como é óbvio, com o leitor real da obra.

O contexto da enunciação encontra-se condicionado por vários factores de configuração: físicos, antes de mais («no meu telhado voam as andorinhas, e as moitas de cravos vermelhos perfumam o meu pomar»; p. 5), psicológicos também, porque este narrador encontra-se numa situação de tranquilidade e segurança, e ainda (sobretudo) factores morais e ideológicos. Depois de anunciar que «uma grande mudança se fez nos meus bens e na minha moral», o (agora) comendador e pai de família Teodorico Raposo observa, ao contestar informações sobre ele aduzidas por Topsius:

> [...] a afirmação de Topsius desacredita-me perante a Burguesia Liberal: — e só da Burguesia Liberal, omnipresente e omnipotente, se alcançam, nestes tempos de semitismo e de capitalismo, as coisas boas da vida, desde os empregos nos bancos até às Comendas da Conceição. Eu tenho filhos, tenho ambições. Ora a Burguesia Liberal aprecia, recolhe, assimila com alacridade um cavalheiro ornado de avoengos e solares: é o vinho precioso e velho que vai apurar o vinho novo e cru: mas com razão detesta o bacharel, filho de algo, que passeie por diante dela, enfunado e teso, com as mãos carregadas de ossos de antepassados — como um sarcasmo mudo aos antepassados e aos ossos que a ela lhe faltam. (p. 8)

O passo citado corresponde a uma *asserção*, acto ilocutivo em que, segundo Searle, o locutor garante a verdade da proposição, está em condições de atestar essa verdade e em princípio acredita nela[3]: Teodorico adopta, de facto, uma atitude persuasiva, ilustrada pela metáfora do «vinho precioso e velho que vai apurar o vinho novo e cru». E o procedimento é necessário, porque estão em causa princípios de ordem ideológica que o

narrador defende numa posição bem adequada: trata-se de alguém que viveu experiências decisivas, que com elas adquiriu um saber respeitável e que, a partir daí, se acha em condições de transmitir uma lição de moral e de afirmar valores de incidência ideológica cuja salvaguarda convém a quem deseja beneficiar do sistema de conveniências sociais instaurado pela Burguesia Liberal.

A construção do relato obedecerá, pois, a um duplo intuito: de autojustificação e de persuasão moral e ideológica. Assim, os incidentes picarescos [4] de uma vida feita de duplicidades não se esgotam no que têm de lúdico e burlesco; explorando a vertente pragmática do relato, o narrador incutirá a esses incidentes uma dimensão perlocutiva, exercida, como é óbvio, sobre um destinatário que importa convencer.

3.

Deve dizer-se que, diferentemente do que acontece nas *Viagens na Minha Terra*, n'*A Relíquia*, a presença *expressa* do destinatário no enunciado é muito rara. Em vez do tom desenvolto e dialógico perfilhado pelo narrador das *Viagens*, o narrador d'*A Relíquia* coloca-se numa posição um pouco mais distanciada e discreta em relação aos concidadãos a quem se dirige. Se exceptuarmos as referências que no prólogo se encontram — mas o prólogo não pode, naturalmente, confundir-se com a narrativa propriamente dita [5] —, só uma vez o narrador se dirige explicitamente aos seus concidadãos: «Oh meus concidadãos, ide lá, se apeteceis conhecer os deleites ásperos do Oriente...» (p. 230). Logo depois, o narrador demora-se em pormenores que justificam o entusiasmo transbordante por essa «rua deleitosa» de Alexandria, onde passou a última noite antes do regresso:

> Os bicos de gás sem globo assobiam largamente, torcidos ao vento: as casas baixas, de pau, são apenas fechadas por uma cortina branca, atravessada de claridade: tudo cheira a sândalo e alho: e mulheres sentadas sobre esteiras, em camisa, com flores nas tranças, murmuram suavemente: «*Eh môssiu! Eh milord!...*» (pp. 230-231)

O presente abstracto que aqui pode ler-se remete para um extratexto, que é o dos concidadãos, cuja curiosidade é, deste modo, habilmente excitada. Assim se confere à experiência do narrador um alcance que transcende o concreto e pontual dos eventos relatados, projectando-os para uma dimensão de testemunho cultural, a que não falta uma certa autoridade adquirida.

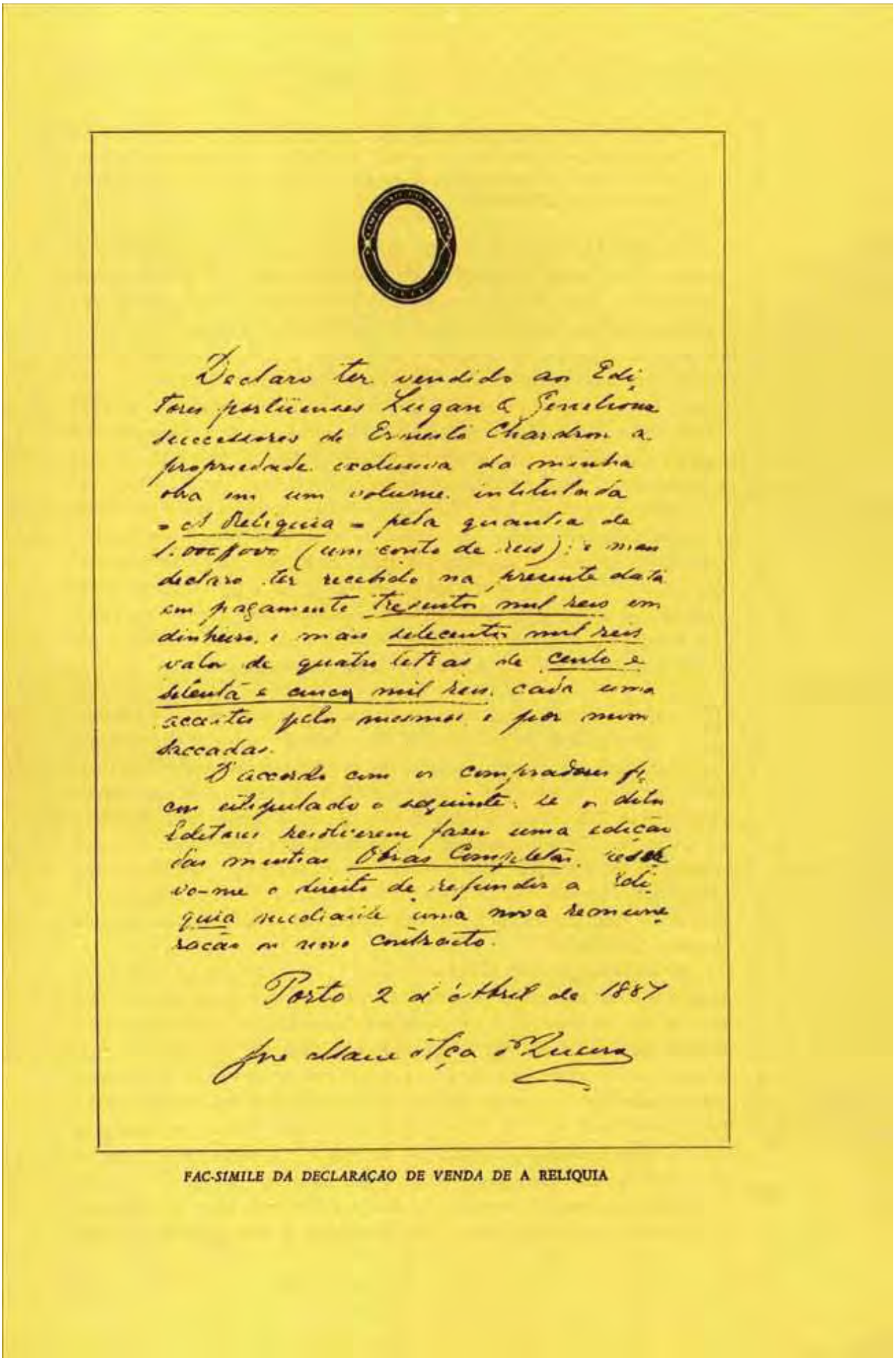
A essa autoridade — que constitui, não o esqueçamos, o suporte da atitude de persuasão que o Teodorico maduro exerce sobre os seus concidadãos — não é estranha a presença de Topsius. Não se trata aqui de apurar em definitivo o significado desta personagem entre bizarra e peculiar; mas deve notar-se que os traços caricaturais que configuram a personagem são, por assim dizer, «compensados» pela considerável autoridade cultural que Teodorico não se cansa de sublinhar no seu companheiro de viagem. Logo no

início do capítulo II, quando é introduzido no relato, Topsius é apresentado como herdeiro de uma tradição familiar de erudição (apenas interrompida pelo pai, que «desgraçadamente [...] permanecia figle numa charanga, em Munique»; p. 70), justificando-se assim os qualificativos que regularmente lhe são atribuídos: ele é o «douto Topsius» (p. 81), o «doutíssimo Topsius» (pp. 69, 75), o «erudito Topsius» (pp. 78, 108, 109), o «fiel e douto Topsius» (p. 231), etc., etc. Tão esmagadora é a autoridade de Topsius, que Teodorico estende as suas potencialidades injuntivas à própria Titi: quando relata a jornada que fez (naturalmente com as adaptações que as circunstâncias aconselham...), Teodorico coloca o amigo Topsius, «que era lente e sabia tudo» (p. 245), a par dessa outra autoridade insuspeita que é o patriarca de Jerusalém.

4. O narrador que se dirige aos seus concidadãos extrai o fundamental da sua autoridade moral e ideológica sobretudo da viagem propriamente dita. Trata-se aqui de uma situação quase tão antiga como a própria narrativa: de Ulisses a Philéas Fogg, passando por Vasco da Gama, Fernão Mendes Pinto ou Gulliver, os viajantes que têm motivado relatos de projecção universal trazem consigo uma experiência digna de atenção e de crédito. Porque a viagem implica um percurso no espaço e no tempo que não deixa indiferente o viajante, ela projecta sobre esse viajante a dinâmica de mudança que caracteriza um tal percurso, mudança depois observada em função do relato elaborado; o que permite dizer que uma *isotopia temática* (a mudança) com múltiplas incidências semânticas (morais, ideológicas, éticas, etc.) é plasmada por uma *isotopia figurativa* particularmente expressiva: a viagem e a sua representação discursiva. Encontramo-nos, deste modo, no cerne da narratividade e da articulação do romance: «Essa articulação, que é o signo básico da forma romanesca, implica-se semanticamente no percurso físico da aventura e na deambulação anímica do herói problemático que se figuram, no plano significante, pela travessia de um processo de transformação que é no fundo a natureza elementar e geral de todo o romanesco» [6].

Antes de se assumir como narrador consideravelmente distanciado dos eventos que viveu, Teodorico testa as potencialidades persuasivas do relato da viagem. Quando regressa a Lisboa, ele encontra-se, de facto, bem consciente da «gloriosa mudança» operada «na sua fortuna doméstica e na sua influência social»:

> Até aí, que fora eu em casa da senhora D. Patrocínio? O menino Teodorico que, apesar da sua carta de doutor e das suas barbas de «Raposão», não podia mandar selar a égua para ir espontar o cabelo à Baixa, sem implorar licença à titi... E agora? o nosso dr. Teodorico, que ganhara, no contacto santo com os lugares do Evangelho, uma autoridade quase pontifical! Que fora eu até aí, no Chiado, entre os meus concidadãos? O Raposito, que tinha um cavalo. E agora? O grande



Declaro ter vendido aos Editores portuenses Lugan & Genelioux sucessores de Ernesto Chardron a propriedade exclusiva da minha obra em um volume intitulada = A Reliquia = pela quantia de 1.000$000 (um conto de reis); e mais declaro ter recebido na presente data em pagamento trezentos mil reis em dinheiro, e mais setecentos mil reis valor de quatro letras de cento e setenta e cinco mil reis cada uma aceites pelos mesmos e por mim sacadas.

E accordo com os compradores fica estipulado o seguinte: se a dita Editores resolverem fazer uma edição das minhas Obras Completas, reservo-me o direito de resumir a Reliquia reduzindo a uma nova reducção o novo contracto.

Porto 2 de Outubro de 1887

José Maria d'Eça de Queiroz

FAC-SIMILE DA DECLARAÇÃO DE VENDA DE A RELIQUIA

> Raposo, que peregrinara poeticamente na Terra Santa, como Chateaubriand, e que, pelas remotas estalagens em que pousara, pelas roliças circassianas que beijocara, podia parolar com superioridade na Sociedade de Geografia ou em casa da Benta Bexigosa... (pp. 233-234)

É logo depois, ao serão, que Teodorico confirma a efectividade da mudança e o poder da narrativa da viagem: perante a Titi e os amigos embevecidos, Teodorico ostenta, no tom autoritário que lhe compete, uma superioridade que se impõe mesmo ao «vil Negrão» (com a ajuda, diga-se de passagem, do «punho cabeludo e pavoroso»; p. 248), suscitando comentários bem significativos: « — Que instrutiva viagem! É como ter um curso! [...] E como ele conta! Que fervor, que memória!...» (p. 248). A conclusão do (também) respeitado Dr. Margaride parece irrefutável: «Isto agora é mais do que ter um sobrinho e um cavalheiro! Isto é ter, de casa e pucarinho, um amigo íntimo de Nosso Senhor Jesus Cristo!...» (p. 249).

Infelizmente, uma lamentável confusão de embrulhos acaba por deitar a perder todo este crédito laboriosamente acumulado. Mas é também essa confusão de embrulhos, o que dela decorre e as ilações que Teodorico extrai, que lhe conferem uma outra autoridade: a de ter feito um percurso de vida (que é também, de certa forma, uma viagem mais ampla e mais rica) que o estimula ao relato elaborado nos vagares do Verão, visando já não a Titi e o círculo estreito dos amigos, mas os concidadãos.

5.

Quem enuncia uma narrativa de incidência autobiográfica coloca-se numa posição de centralidade, em relação ao universo representado, e acentua o carácter exemplar das experiências que viveu; por outro lado, do relato autobiográfico pode dizer-se que enferma de uma espécie de limitação judicativa e de uma certa tendência à parcialidade: «Seleccionando eventos, interpretando-os e formulando sobre eles juízos de valor, o narrador tenderá a completar o narcisismo que neste tipo de relato emerge, com atitudes ideológico-afectivas ligadas à sua condição de sujeito adulto e maduro, eventualmente interessado em facultar do passado uma imagem que lhe seja favorável» [7].

O narrador que n'*A Relíquia* se eleva à condição de moralista é sobretudo o que fala aos seus concidadãos nas páginas finais da narrativa. Porque é nelas que em especial se concentra o fundamental de uma mensagem de recorte ideológico-moral que assenta em decisivas e extraordinárias experiências — tão extraordinárias como a paixão e morte de Cristo, veladamente mencionadas logo no prólogo: «dentro dessas santas muralhas [de Jerusalém], num dia abrasado do mês de Nizam, sendo Poncius Pilatus procurador da Judeia, Elius Lamma legado imperial da Síria e J. Kaiapha sumo pontífice, testemunhei, miraculosamente, escandalosos sucessos» (p. 5).

Curiosamente, do narrador d'*A Relíquia* não pode dizer-se que insista em alargadas considerações puramente moralistas, de teor abstracto e alcance

ideológico; em vez disso, Teodorico prefere o relato de factos de onde hão-de extrair-se ilações morais. Tenha-se em conta, por exemplo, todo o capítulo II d'*A Relíquia*: mais do que outra coisa, ele fixa-se em eventos (burlescos uns, turísticos outros), vividos por um Teodorico que, viajando de Alexandria à Palestina, parece reservar para mais tarde uma reflexão sobre o significado desses eventos, aparentando ignorar a mudança que eles trarão à sua vida e à sua moral. O que o não impede, note-se, de episodicamente formular considerações que, a partir desses incidentes da viagem, assumem um tom persuasivo, justamente porque, de forma muito clara, é o destinatário que essas considerações têm em vista: recorde-se o longo parágrafo em que Teodorico, fundado na autorizada argumentação do providencial Topsius, acentua o carácter puramente religioso da coroa de espinhos, vocacionada para a pura devoção [8].

No final da narrativa, é ainda em acontecimentos estranhos que o narrador funda as conclusões que pretende transmitir. Conclusões que, decerto involuntariamente, acabam por remeter de novo para uma duplicidade e para uma inconstância ético-moral que parecem ser estigma indelével desta personagem.

Repare-se: num primeiro momento, ocorre o diálogo de Teodorico com a litografia de Cristo crucificado, espécie de alucinação em que a personagem se confronta com uma voz que, afinal, é a da consciência. Dessa voz provém uma mensagem moral inequívoca e expressamente enunciada:

> Mentiste sempre — e só eras verdadeiro para o Céu, verdadeiro para o mundo, quando rogavas a Jesus e à Virgem que rebentassem depressa a titi. Depois resumiste esse laborioso dolo de uma vida inteira num embrulho — onde acomodaras um galho, tão falso como o teu coração; e com ele contavas empolgar definitivamente as pratas e os prédios de D. Patrocínio! Mas noutro embrulho parecido trazias pela Palestina, com rendas e laços, a irrecusável evidência do teu fingimento... Ora justiceiramente aconteceu que o embrulho que ofertaste à titi e que a titi abriu — foi aquele que lhe revelava a tua perversidade! E isto prova-te, Teodorico, a *inutilidade da hipocrisia*. (p. 266)

Se, como os factos mostram, a hipocrisia é inútil e a mentira não compensa, há que erigir a *coragem de afirmar* em princípio moral e critério de comportamento. Só que, como ainda uma vez os factos mostram, essa coragem de afirmar pode ser retorcida e de novo posta ao serviço do fingimento:

> Sim! Quando, em vez de uma coroa de martírio, aparecera sobre o altar da titi uma camisa de pecado — eu deveria ter gritado, com segurança: «Eis aí a relíquia! Quis fazer a surpresa... Não é a coroa de espinhos. É melhor! É a camisa de Santa Maria Madalena!... Deu-ma ela no deserto...»
>
> E logo o provava com esse papel, escrito em letra perfeita: «Ao meu portuguesinho valente, pelo muito que gozámos...» Era essa a carta em que a santa me ofertava a sua camisa. Lá brilhavam as suas iniciais — *M. M.* Lá destacava

> essa clara, evidente confissão — *o muito que gozámos*: o muito que eu gozara em mandar à santa as minhas orações para o Céu, o muito que a santa gozara no Céu em receber as minhas orações! (pp. 273-274)

Concentrando no final da narrativa o fundamental das ilações morais e ideológicas que nela se encerram, o narrador desloca para esse lugar estratégico do texto sentidos dominantes deduzidos dos factos narrados. De uma viagem propriamente dita, ao Egipto e à Palestina, também da «viagem» por uma vida de atribulações várias — casos «espaçados e altos numa existência de bacharel como, em campo de erva ceifada, fortes e ramalhosos sobreiros cheios de sol e murmúrio» (p. 5) —, Teodorico recolhe, pois, a autorizada experiência que lhe faculta sucessivas conclusões: a da inutilidade da hipocrisia e a da coragem de afirmar. E se a primeira lhe é imposta mais do que conquistada, é a segunda que surge como conquista própria e mensagem final aos concidadãos. Evocando tudo o que perdera (riqueza, fama, prestígio científico), o narrador termina nestes termos:

> E tudo isto perdera! Porquê? Porque houve um momento em que me faltou esse «descarado heroísmo de afirmar», que, batendo na Terra com pé forte, ou palidamente elevando os olhos ao Céu — cria, através da universal ilusão, ciências e religiões.

Note-se, entretanto, que, ao substituir a *coragem de afirmar* pelo *descarado heroísmo de afirmar* (afirmar, recorde-se, a autenticidade de uma falsa relíquia), Teodorico reinstaura, de forma mais hábil e maduramente astuta, a hipocrisia e a mentira que aparentemente renegara. É essa, em última instância, a «lição lúcida e forte» (p. 5) anunciada no prólogo; porque é ela que, ajustando-se às conveniências, aos jogos de aparências e aos procedimentos sociais e religiosos da Burguesia Liberal (cf. p. 8), convém a concidadãos por certo inseridos nas convenções e modos de vida dessa Burguesia Liberal.

Se a firme proposta, por parte de Teodorico, desta nova hipocrisia pode ser lida como velada crítica do próprio Eça a uma Burguesia Liberal moralmente inquinada, nas oscilações do narrador (entre a inutilidade da hipocrisia e o descarado heroísmo de afirmar) pode ler-se também uma outra insinuação, endereçada pelo autor real ao leitor real. Perante um Teodorico incapaz de se libertar da duplicidade que sempre o afectara, que pode concluir-se? Que a coesão moral do sujeito burguês, liberal e ainda romântico é uma espécie de ideal perdido; que em plena crise ideológica do Positivismo uma outra crise se nos depara: a crise ética do sujeito, irredutível a uma linha de convicções e comportamentos coerentes. O que, lido em Eça, não pode surpreender: sensivelmente na mesma época em que trabalhava n'*A Relíquia* [9], Eça preparava o reaparecimento de um Fradique Mendes quase-heterónimo [10], figura que traduz precisamente a necessidade irrepri-

mível de debate com um outro em quem se projectavam temas, ideias e valores cuja emergência evidenciava, no próprio escritor, uma quase *dramática* (no sentido depois recuperado por Pessoa) tendência para a multiplicidade.

NOTAS

[1] E. de Queirós, *A Relíquia*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d., pp. 6 e 7. A esta edição referir-se-ão todas as citações.

[2] A. Garrett, *Viagens na Minha Terra*; organização, fixação do texto, prefácio e notas de Augusto da Costa Dias; Lisboa, Editorial Estampa, 1983, respectivamente p. 90 e pp. 239-240. O padre Vasconcelos é Inácio da Piedade Vasconcelos (1676-1747), autor de uma *História de Santarém Edificada*.

[3] Cf. John Searle, «Le statut logique du discours de la fiction», in *Sens et expression*, Paris, Éd. de Minuit, 1982, p. 105.

[4] A tese das ligações existentes entre *A Relíquia* e o romance picaresco foi defendida pelo Prof. Ernesto Guerra da Cal num importante ensaio-conferência: *A Relíquia. Romance Picaresco e Cervantesco*, Lisboa, Ed. Grémio Literário, 1971. Muito sumária, redutora e algo confusa quanto às motivações que presidem ao relato em causa, é a análise de Manuel da Costa Fontes, «*A Relíquia* e o *Lazarillo de Tormes*: uma análise estrutural», in *Colóquio/Letras*, n.º 31, 1976, pp. 30-40. Cf. também A. Machado da Rosa, *Eça Discípulo de Machado?*, ed. revista e actualizada, Lisboa, Ed. Presença, s/d., pp. 333-338.

[5] Trata-se, com efeito, de um texto com um estatuto funcional e pragmático bem diverso daquele por que se rege a narrativa da viagem, dos seus antecedentes e das suas consequências. Sobre as funções, tipos e configuração do prólogo, cf. a obra recente de G. Genette, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, sobretudo pp. 150-181.

[6] M. Alzira Seixo, *A Palavra no Romance. Ensaios de genologia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986, p. 21.

[7] C. Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Liv. Almedina, 1987, pp. 34-35.

[8] Recorde-se o passo final desse longo parágrafo: «Só ela, entre os acessórios da Escritura, provoca sinceramente a oração. Quem, por mais adorabundo, se prostraria, a borbulhar de padre-nossos, diante de uma esponja caída numa tina ou de uma cana à beira de um regato?... Mas para a coroa de espinhos erguem-se sempre as mãos crentes; e a sensação da sua desumanidade passa ainda na melancolia dos *Misereres*!» (p. 119).

[9] Cf. E. Guerra da Cal, *Lengua y estilo de Eça de Queiroz. Apéndice: Bibliografía queirociana sistemática y anotada e iconografía artística del hombre y la obra*, Coimbra, por Ordem da Universidade, 1975, tomo 1.º, pp. 65-71.

[10] Cf. o nosso ensaio «Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronímico», in *Cadernos de Literatura*, n.º 18, 1984, pp. 45-60.

http://coloquio.gulbenkian.pt/grafica/cl/revistas/100/lg_100_p59.jpg 8/1/2009

A PROPÓSITO DA *CORRESPONDÊNCIA* DE EÇA DE QUEIRÓS

por **Beatriz Berrini**

A correspondência dos grandes escritores, como aliás a de qualquer personalidade que se distinga na cultura de um país, é de suma importância, não somente em si mesma, pelos dados explícitos que possa conter, mas também como fonte indirecta de informações, biográficas ou outras, seja a respeito do emissor ou do destinatário, seja em relação a pessoas e factos a que porventura faça referências.

Inúmeras publicações já se fizeram divulgando as cartas de Eça de Queirós *. Todavia, apesar de edições especializadas, algumas bastante completas como a da Imprensa Nacional (com leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho), a divulgação da correspondência queirosiana é ainda bastante insuficiente, uma vez que boa e preciosa parte se mantém inédita. Sabe-se por exemplo que se encontra em vias de publicação a correspondência de Eça com o Conde de Arnoso. Sem prazo ou esperanças de divulgação próxima existem, porém, as cartas de Eça de Queirós para os seus amigos Marquês de Soveral e Conde de Sabugosa, entre outros. É de lamentar a demora, pois a leitura de tais documentos poderá ser altamente esclarecedora. Não se trata de satisfazer uma curiosidade malsã, como alguns poderiam supor, de alimentar uma sede de novidadeirices ou mexericos. Pelo contrário: um simples bilhete, aparentemente casual, escrito às pressas, pode vir a fornecer informações reveladoras — o que, repito, tem importância quando se trata de personalidades que ilustram a cultura de um país.

* *N. da R.* — A grafia *Queirós* é da nossa responsabilidade, visto que a autora prefere e escreve *Queiroz*.

Começo por aí. Encontra-se no arquivo do Gabinete Português de Leitura, do Rio de Janeiro, uma carta, quase um bilhete, do próprio punho de Eça de Queirós — que eu saiba até hoje jamais divulgada —, que a seguir se transcreve em ortografia actualizada:

GRAND HÔTEL, WIEN
I. Kärntnerring 9.

23 Fevereiro 1898

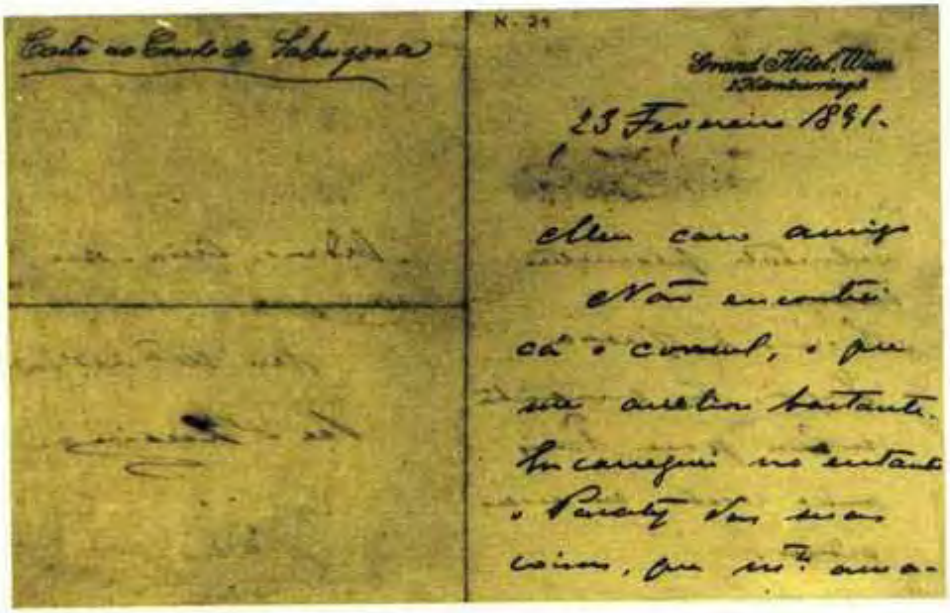
Meu caro amigo

Não encontrei cá o cônsul, o que me arreliou bastante. Encarreguei no entanto o Paraty das suas coisas, que m.to amavelmente prometeu advogar.
Escrevo à pressa.
Depois de amanhã subirei para Paris onde recebo as suas ordens.
Adeus. Creia-me sempre

Seu m.to ded.ado
Eça de Queiroz

Veja-se primeiramente o cabeçalho impresso: *Grand Hôtel, Wien; I. Kärntnerring 9*. Desconhecia-se — até onde chegam os meus conhecimentos — que Eça de Queirós jamais tivesse estado em Viena de Áustria. Esta carta parece constituir um documento comprobatório de tal passagem, provavelmente muito breve. Poder-se-ia argumentar que o papel timbrado não constitui prova suficiente do facto, pois o escritor poderia utilizar-se dele sem ter efectivamente estado no aludido Hotel e cidade. Leve-se em conta, todavia, o facto de Eça ter o hábito enraizado de servir-se sempre de papéis timbrados dos Hotéis ou dos estabelecimentos onde se encontrava — primeiro argumento. Acrescente-se que, ao usar papel timbrado específico de um local onde efectivamente não estava, tinha o escritor o cuidado de esclarecer o destinatário a respeito, explicando o porquê da utilização indevida. Posso acrescentar um terceiro argumento, ainda me limitando ao cabeçalho da carta. Quem está familiarizado com a categoria luxuosa dos Hotéis frequentados por Eça de Queirós em suas viagens pelo estrangeiro, pelo menos nos últimos anos de sua vida, na França e na Suíça, e tem diante de si a imagem do «*Grand Hôtel*» vienense, julga poder afirmar tratar-se de estabelecimento que Eça de Queirós certamente privilegiaria: a aparência do Hotel vienense coaduna-se com a de estabelecimentos congéneres que nos habituámos a ver em Pau, Biarritz, Arcachon, Plombières, Glion-sur-Montreux... — sempre edifícios imponentes, grandiosos, de luxo.

O breve conteúdo da missiva somente confirma as primeiras conclusões. Em sua carta, diz Eça que vai «*subir*» para Paris. Portanto, encontrava-se fora da capital francesa, onde servia como cônsul. Uma outra carta sua, já publicada, de 25 de Fevereiro de 1898, datada de Paris, da casa de Eduardo



Carte au Comte de Labouchere

N. 21

Grand Hôtel Wien
Kärntnerring 9

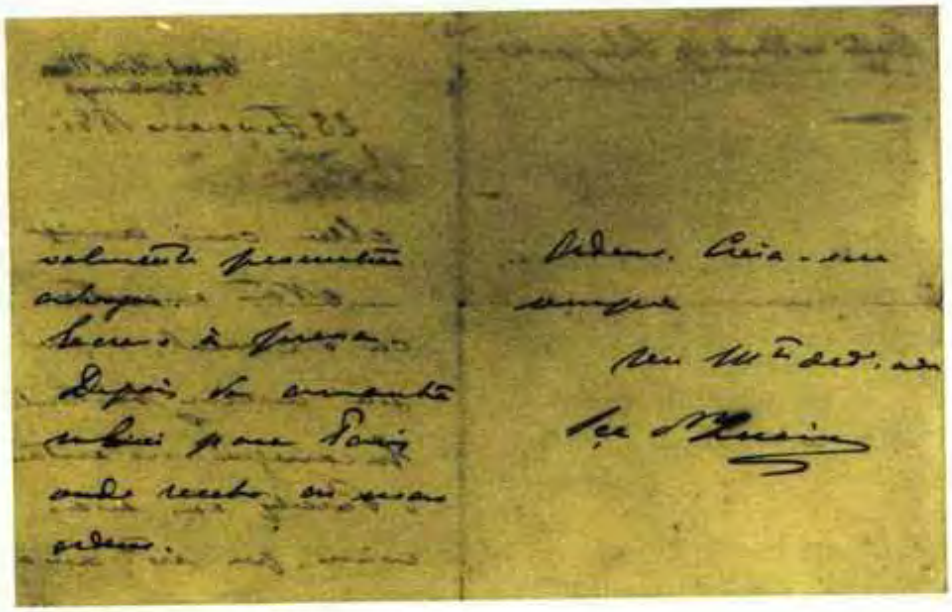
23 Février 1891.

Mon cher ami

Merci encore de votre aimable carte. Je regrette infiniment de ne pas avoir pu vous voir à Paris, mais j'ai été si occupé, que je n'ai pas eu un instant de libre. Je vous écrirai plus longuement à mon retour à Paris, où je serai le 1er Mars. Je vous prie de présenter mes hommages à Madame de Labouchere, et je vous serre cordialement la main.

Votre dévoué

Ch. Gounod



Prado, e dirigida a Emília, parece mostrar que à data ele já retornara à capital francesa e, talvez chegando demasiado tarde e cansado, preferira hospedar-se com o amigo em vez de se dirigir a Neuilly [1]. Ou haveria algo de secreto nesta viagem de Eça a Viena, julgando a família que ele se encontrava na casa do Prado por outras razões? Ou saberia da viagem, que ele sequer menciona? Com as informações de que dispomos, só podemos trabalhar com conjecturas.

Retornando à carta de Viena: nela se faz menção a Paraty. Trata-se de diplomata português que, à época, era «enviado extraordinário e ministro plenipotenciário junto de Sua Majestade Imperial e Real Apostólica» em Viena, tendo sido nomeado para tal função por decreto de 7 de Junho de 1897 e tomado posse a 7 de Setembro do mesmo ano — é o que nos informa o *Anuário do Ministério dos Negócios Estrangeiros* de 1897 em seu capítulo III, «Biografia dos Empregados do Corpo Diplomático» (p. 129). No *Anuário* do ano seguinte, 1898, consta que o Conde de Paraty «ausentou-se do seu posto na corte de Viena para vir tomar assento na câmara dos dignos pares do reino, a 9 de Março do presente ano de 1898...» (p. 104). Logo no dia 23 de Fevereiro estava o Conde de Paraty em Viena, confirmando-se pois a estadia de Eça de Queirós naquela capital. O Conde de Paraty, aliás (faça-se o parêntese), vai pedir exoneração do seu posto após a proclamação da República, o que aconteceu também com os demais amigos diplomatas de Eça: Marquês de Soveral, Conde Thomas de S. Rosa, Conde de Sabugosa... Mas, a essa altura, o escritor já era falecido há alguns anos.

Não sendo portanto possível duvidar das informações veiculadas pelo *Anuário* citado, conclui-se que Eça de Queirós esteve com o Conde de Paraty em Viena, em Fevereiro de 1898.

É bem verdade que, conforme diligências dos responsáveis pelos arquivos do Ministério dos Negócios Estrangeiros, que gentilmente atenderam a uma solicitação feita por mim, parece não haver menção do nome do escritor na correspondência oficial diplomática oriunda de Viena, em Fevereiro de 1898. A investigação a que pessoalmente procedi no mesmo Arquivo, verificando eu a correspondência do Consulado de Paris àquela data, não trouxe esclarecimentos, pois a maior parte dos documentos que deveriam estar na pasta referente a 1898 já não se encontram mais lá, e os demais que se conservam são de outras datas e nada revelam. Terá portanto sido uma rápida passagem, a ponto de o escritor sequer escrever à família (facto insólito, pois Eça enviava cartas ou cartões diariamente aos seus, sempre que deles afastado).

Quanto ao destinatário desta carta, o nome original foi raspado, totalmente apagado. Alguém — outra caligrafia que não a do escritor — procurou remediar tal ausência escrevendo a lápis: *Conde de Sabugosa*. Aqui portanto já não pode haver certeza absoluta, mas é preciso não esquecer que descendentes do Conde de Sabugosa residem no Rio de Janeiro, o que

explicaria a presença de uma carta sua no Brasil, no Gabinete Português de Leitura.

A outra carta que passo a examinar é a missiva dirigida ao poeta João Penha por Eça de Queirós, já publicada, e mais de uma vez, porém com omissões e alterações, seja por exemplo na edição da Lello seja na da Imprensa Nacional. Foi divulgada pela primeira vez no periódico *A Chronica*, em Abril de 1902, n.º 63 e 64, todo ele elaborado em homenagem a João Penha. Esta carta foi dada a público já com cortes e alterações. O original, autógrafo, encontra-se na Biblioteca Pública Municipal do Porto, Espólio Antero de Figueiredo, juntamente com uma cópia manuscrita, com as omissões e modificações que depois se repetiram. Quer dizer: é provável que o detentor da missiva de Eça para João Penha (então o próprio poeta?), quando se decidiu a torná-la pública, a copiou à mão, alterando-a. A seguir transcrevemos, em ortografia actualizada, o autógrafo eciano: em redondo tudo quanto no original foi sublinhado por Eça, e em negro as partes que foram omitidas nas transcrições conhecidas.

Meu caro João

Escrevo-te para Coimbra sem saber se tu realmente estás em Coimbra. No entanto como esse é o teu quartel general, o teu nicho, como estamos apenas no lendemain *do carnaval, época dos* fados *esplêndidos, é quase certo que tu por aí passeais o teu* spleen. *Disseram-me há tempos que tu tinhas atravessado de leve as* regiões teológicas, *e depois tinhas tomado modestamente a larga estrada da* pátria Braga; vasta via pátria, *como dizia não sei que tribuno. Enfim a minha carta vai, e com ela um largo abraço por todos estes dois anos que nos não vimos, e que eu passei a voltear sobre a* corda bamba *da política e da literatura, e tu, meu velho João, passaste decerto nalgum canto de tasca artística, como o bom Hoffmann, a beber os esquecimentos* * *e os* diabos azuis. **Ah meu velho, de todos nós és tu o que tens juízo.** *Realizas o* sonho, *a* visão, *o* azul *em plena vida burguesa e constitucional. Nem sequer dás ao mundo a importância de te aborreceres nele. Criaste para teu uso um romantismo sensato, em que te aproveitas dos idealismos de Werther e Companhia — sem o perigo de lhes cair nos ridículos. Eu falo assim porque suponho que tu não tiveste a insensatez de abandonar a tua vida fantástica, toda alumiada de reflexos roxos* [?] **do Deus Vinho.** *Teria sido um arrependimento insípido, inexplicável e inútil.* **Meu caro eu não tenho tempo para conversar, e esta carta mesmo, vai continuar com uma certa precipitação comercial. Vês esse prospecto? Isso significa tudo. Eu e Anselmo fundamos definitivamente a Revista, que tínhamos aí projectado. Trata-se de assinaturas: o favor que eu te peço é que remetas a teu irmão para Braga esse prospecto, para ele arranjar algumas assinaturas. Esse outro fica tu com ele. Digo-te isto com todo o laconismo, pois que**

* esquecimos *no original*.

conto com a tua amizade, com a tua dedicação e com o teu espírito. Se puderes arranja aí alguma em Coimbra, arranja, mas não te canses. Com o que insto, é com o outro para teu irmão. A Revista começa para os fins de Abril, todos os prospectos devem aqui estar por estes quinze dias. Compreende-me. Só uma palavra: peço-te isto, João.

Agora outra coisa: *li há pouco uma poesia tua à Lebouys. Uma das quadras é admirável: a do sangue azul. Notei que tu eras o único em Portugal, capaz de introduzir a nova escola francesa. Não a conheces decerto. No entanto é necessário que a conheças. Para isso manda comprar aqui, ou ao Porto o seguinte livro:* Parnasse Contemporain, recueil de vers nouveaux. *É uma colecção de todos os poetas de França de 1856 para cá. É a geração mais moderna. A sua escola é a da forma. São admiráveis. Vais ter uma revelação. O* [sic] *assuntos deles são a filosofia, a História e as coisas tenebrosas. Estuda-os. Estuda-os muito. Trata de trabalhar neste género. É uma revelação em Portugal. Com essa predisposição que tens felicissima para a* poesia plástica, *podes dar um belo artista nesse género.* , **e espero cultivar-te, meu caro João, para a nossa Revista.** *Responde-me, e eu depois te escreverei neste sentido, mais largamente e mais definitivamente. Com o que sou do teu belo e artistico coração*

o maior amigo
José Maria d'Eça de Queiroz

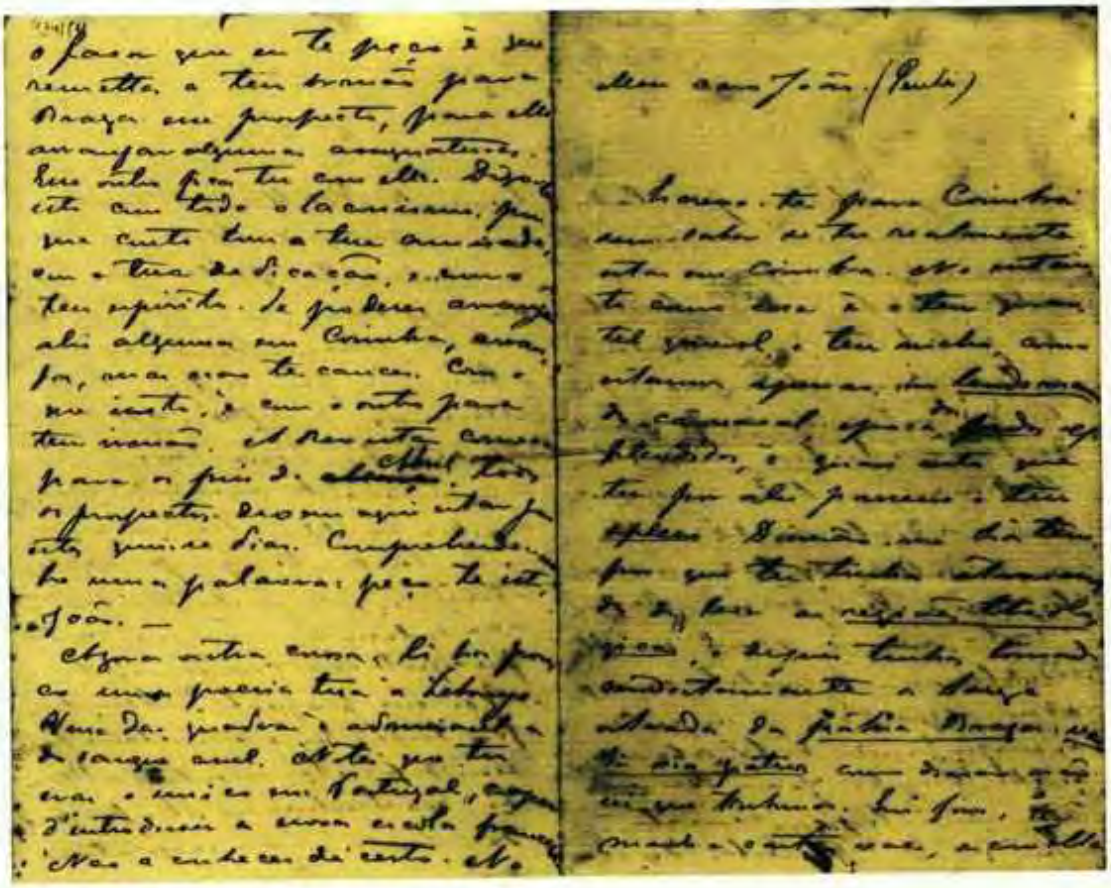
Escreve para mim — Rossio, n.º 26 - 4.º andar

Abro esta carta, algum tempo depois dela escrita, para te abraçar no abraço doloroso pelo nosso amigo e companheiro perdido. Falo de Álvaro. Imaginas como sinto. Peço para todos os dessa casa um longo abraço em que vai tudo o que sinto.

Uma nota estampada na *Chronica*, ao justificar a ausência de data, afirma que «Eça de Queirós nunca datava as suas cartas» — o que não é absolutamente verdade. A mesma nota acrescenta que a carta foi publicada «por se referir aos inícios literários de João Penha».

Que conclusões tirar?

O que desejamos pôr em evidência nesta nossa leitura da carta de Eça de Queirós a João Penha é a falta de critério e justificativas para as modificações e omissões. Sinto-me perplexa diante deste texto tão alterado, a partir de sua primeira divulgação em 1902, sem compreender as razões que ditaram tal comportamento. Assim, por exemplo, por que não incluir *«Ah meu velho, de todos nós és tu o que tens juízo»*? Ou qual o motivo de não sublinhar *«pátria Braga»*, conforme o original, e somente o que se lhe segue? A expressão *«do Deus Vinho»* pode ter sido retirada por pruridos moralistas do censor primeiro. Porém, as frases a seguir, que tanto nos esclarecem a respeito do interesse de Eça em fundar uma revista, já desde os tempos de Coimbra, por que omiti-las? Ou, ainda, por que suprimir a frase, quase ao final, em que Eça diz de seu interesse em ter João Penha



como colaborador da revista? Ou o P.S.? Não se percebe no geral os motivos das eliminações.

Outras alterações existem explicáveis, embora não se justifiquem, pelo desejo de «aperfeiçoar» o estilo eciano. Assim, substituiu-se a indicação, logo após a assinatura, «*Escreve para mim — Rossio n.º 26 - 4.º andar*» por: «*Escreve-me para o Rossio, 26, 4.º*». É bem verdade que existem deslizes por parte de Eça, que, por exemplo, deixa o artigo no singular, quando o verbo e o substantivo estão no plural, no autógrafo: «*O assuntos deles são*» em vez de «*Os assuntos deles são*». Ou escreve «*esquecimos*» por «*esquecimentos*». São lapsos, ao veloz correr da pena. Mas, necessário é, *sempre*, respeitar a redacção do autor, colocando-se o salvífico *sic* se existir discordância de nossa parte. E não há justificativa estilística para se alterar palavras como *revelação*, que o missivista emprega por duas vezes, uma próxima da outra, e que passa a *revolução* quando usada pela segunda vez, na cópia infiel, que circula nas edições conhecidas.

A carta — independentemente das alterações, que vão completas em nota [2] — convence-nos, por exemplo, da confiança de Eça no talento e criatividade de João Penha em matéria de poesia («*único em Portugal capaz*

de introduzir a nova escola francesa»). Trata Eça o amigo — outra constatação — por *tu*, entretanto assina a carta com seu nome completo (não conheço outro correspondente de Eça com quem se verifique semelhante disparidade). Diz-se ainda o missivista a voltear na «*corda bamba da política e da literatura*»; ou seja, formado em 1866, continuava Eça a colaborar na *Gazeta de Portugal*, depois de ter passado pelo *Distrito de Évora* (uma função política, de combate à situação, além de jornalística), a sonhar sabe Deus com que outras revoluções literárias e ideológicas...

Outra indagação que nos fica diz respeito ao P. S.: quem seria Álvaro? A única informação que obtive encontra-se no mesmo número de *A Chronica* (onde, em Abril de 1902, foi estampada a carta de Eça a João Penha), num artigo de Joaquim de Araújo, que leva o título «João Penha e Antero de Quental». Faz o autor referência a numerosos companheiros coimbrões de João Penha e, entre eles, refere-se a «Álvaro do Carvalhal, [que,] no crepúsculo da morte, fantasiava os seus *Contos* de alucinado».

Finalizando: se a primeira carta aqui divulgada pela primeira vez traz algumas informações novas a respeito de Eça de Queirós, a mostrar a necessidade da publicação de sua correspondência na íntegra, esta segunda, agora divulgada em versão completa, de acordo com o manuscrito da Biblioteca Pública Municipal do Porto, reforça nossa convicção a respeito da fidelidade que se deve ter para com os textos originais, sem que jamais predominem considerações de ordem subjectiva. Penso que os tempos são outros e que hoje em dia não haveria as mutilações que se verificaram em 1902 na carta a João Penha. Afinal, o respeito pelo outro começa pela fidelidade àquilo que em um autor há de mais precioso: a sua palavra.

NOTAS

[1] Diz a carta de Eça a Emília, datada de 25 de Fevereiro de 1898, e escrita em papel timbrado da casa de Eduardo Prado: 194, Rue de Rivoli: «*Minha querida Emília. Tive pena que não aparecesses hoje. Eu graças a Deus, estou melhor. Todavia ainda não creio que me convenham passeatas de noite...*» Isto corroboraria a hipótese de o escritor ter chegado de Viena adoentado, exausto talvez, preferindo ficar em casa do Prado a continuar até Neuilly, na época considerada afastada. Como no domingo seriam os anos de E. Prado, diz Eça que irá prorrogar a estadia, pois «*seria absurdo por uma noite* emporter mes affaires». Estaria ele referindo-se à sua bagagem de viajante?

[2] As omissões da carta a João Penha foram assinaladas já. Vamos dar agora as alterações, colocando primeiro as frases no original e, entre parênteses, as modificações, na sequência da carta: 1) tu por aí *passeais* (tu por aí *passeias*); 2) *que* nos não vimos (*em que* nos não vimos); 3) Werther e *Companhia* (Werther e *companhia*); 4) de lhes *cair* nos ridículos (de lhes *caires* nos ridículos); 5) ou *ao* Porto (ou *no* Porto); 6) É uma *revelação* em Portugal (É uma *revolução* em Portugal); 7) *O* assuntos deles são (*Os* assuntos deles são); 8) Escreve *para mim* — Rossio *n.º* 26-4.º *andar* (Escreve-*me para* o Rossio, 26, 4.º). E deixaram de ser sublinhadas estas palavras que o autor assinalou com um traço: *fados, spleen, pátria Braga, corda bamba, sonho, visão, azul* (além do título do livro francês de poemas, sublinhado por inteiro).

No centenário da publicação de Os Maias

Eça e *Os Maias* - pensar-se pensando Portugal

À memória do mestre amigo
JACINTO DO PRADO COELHO

por **Isabel Pires de Lima**

PENSAR *Os Maias* cem anos volvidos sobre aquele ano de 1888 em que Eça de Queirós publicava, enfim, após várias complicadas peripécias editoriais, «essa vasta *machine*» na qual se propunha pôr tudo o que tinha no saco [1], é forçosamente pensar Portugal. É de resto essa a proposta de leitura que nos é feita por Jacinto do Prado Coelho naquele que julgo poder ser considerado um dos mais sugestivos textos que se têm escrito a propósito de *Os Maias,* publicado em *Ao contrário de Penélope:* «*Os Maias* encerram um pensamento — afirma o autor ao terminar o seu artigo —, destinam-se a fazer pensar. [...] Mas o que domina como objecto de reflexão é Portugal, personagem oculta por detrás das personagens visíveis. [...] o projecto global de escrever, de explicar Portugal como problema é, no romance, o seu mais forte princípio de unidade [...]» [2].

Com efeito, parece inquestionável que, neste romance, mais do que em qualquer outro texto queirosiano, incluindo mesmo *A Catástrofe,* pensar Portugal institui-se como fundamental dinâmica subjacente à gestação do romance. «Episódios da Vida Romântica» é um subtítulo elucidativo desta dinâmica, em boa parte motivada por ainda vivas preocupações de índole naturalista, que obrigavam o criador a ter em consideração a dialéctica meio/comportamentos, mas basicamente accionada por directrizes geracionais e pessoais, decorrentes de uma aguda e aflitivamente desesperada consciência da decadência do Portugal constitucional e romântico, atacado por «uma grande doença», na expressão já utilizada pelo autor na célebre carta, datada de 1867, a Carlos Mayer [3], e que norteariam Eça de Queirós desde sempre e até ao fim.

Não esqueçamos, no começo da sua carreira literária, o projecto intervencionista das *Farpas* e o teor da primeira «farpa» que se apresenta como

um «Estudo Social de Portugal em 1871», isto é, como uma liminar e genérica caracterização do campo da batalha a travar e como uma definição das estratégias e das armas a aprontar. E esta batalha «de que ninguém sabe o nome», como Eça de Queirós pretende em 1890, aquando da publicação das velhas *Farpas* sob o título de *Uma Campanha Alegre* — «Este livro é menos uma reimpressão que uma escavação. As minhas FARPAS surgem à superfície, enferrujadas, sem gume e sem brilho, como as antigas armas duma batalha de que ninguém sabe o nome» [4] —, esta batalha tinha por nome, e ele sabia-o, Portugal. Lembre-se, de resto, concomitantemente, as palavras que encerram essa primeira «farpa» a um tempo fatalistas e de convite à acção regeneradora: «Perdeu-se [...] o sentimento de cidade e de pátria. Em Portugal o cidadão desapareceu. E todo o País não é mais do que *uma agregação heterogénea de inactividades que se enfastiam.* // É uma nação talhada para a ditadura — ou para a conquista» [5]. E era para servir à batalha da conquista que *As Farpas* nasciam.

E a batalha por Portugal persistirá acesa ao longo de toda a obra do autor, como disso é concludente testemunho não apenas a insistente busca de valores nacionais passíveis de produzir a mudança, patenteada nos seus últimos romances, designadamente em *A Cidade e as Serras* e *A Ilustre Casa de Ramires,* mas também o projecto e o título da revista que fundou em 1889, a *Revista de Portugal,* que o nosso autor anuncia ao seu amigo Oliveira Martins como «uma verdadeira obra nacional, colaborada por tudo o que há de melhor, em todas as especialidades, e mostrando enfim que Portugal não é tão estúpido como por aqui (a carta é datada de Londres) se pensa» [6], embora, ao mesmo tempo, lhe apareça, conforme adianta também em carta a outro amigo, como uma revista aberta a todas as opiniões, «excepto aquela — Eça não pode deixar de dizê-lo — que pudesse afirmar que as coisas em Portugal vão felizes e prósperas» [7].

Mas voltemos a *Os Maias.* Se o romance tem, pelo menos admitimos à laia de base de trabalho que tem, como princípio organizador e motivação central pensar Portugal como problema, admitimos também que esta problematização da nação irá implicar que o autor se pense, pelo menos em termos geracionais, enquanto criador «comprometido», poderíamos dizer hoje.

O romance obriga desde logo a pensar Portugal, ao confrontar o leitor com o tempo colectivo no qual se move a família Maia, ao longo de três gerações, o tempo liberal português, desde a agitada época de 20 até àquele tempo de imobilidade lisboeta, cronologicamente situado em 1887, que percorremos pela mão de Carlos e Ega nas últimas páginas do romance. E o subtítulo «Episódios da Vida Romântica», ao apor a qualificação de romântico a esse tempo colectivo, funciona de imediato como uma chave de leitura para um Portugal contemporâneo culturalmente uniforme. Com efeito, igual empolgamento romântico parece atiçar as ardentes atitudes

EÇA DE QUEIROZ

OS MAIAS

EPISODIOS DA VIDA ROMANTICA

VOLUME I

PORTO
Livraria Internacional de Ernesto Chardron
CASA EDITORA
LUGAN & GENELIOUX, Successores
1888

ROSTO DA PRIMEIRA EDIÇÃO / 1888

de Afonso, de Pedro ou de Carlos da Maia quando o primeiro põe altar no café dos Remolares a Mirabeau, a Voltaire, à República, ao Ente Supremo, quando o segundo se entrega a uma vida de excessos que termina no excesso do suicídio por paixão despeitada ou quando o terceiro projecta entusiasticamente vir a ser uma glória nacional e acaba dominado por uma avassaladora paixão romântica, sugerindo todas três uma idêntica maneira de estar na vida. No fundo, que diferença existirá entre aquela Regeneração dos anos 50 que Alencar pinta romanticamente nestes termos:

> Era quando os rapazes ainda tinham um resto de calor das guerras civis, e o calmavam indo em bando varrer botequins ou rebentando pilecas de seges em galopadas para Sintra. Sintra era então um ninho de amores, e sob as suas românticas ramagens as fidalgas abandonavam-se aos braços dos poetas. Elas eram Elviras, eles eram Antonys. O dinheiro abundava; a corte era alegre; a Regeneração literata e galante ia engrandecer o país, belo jardim da Europa; os bacharéis chegavam de Coimbra, frementes de eloquência; os ministros da Coroa recitavam ao piano; o mesmo sopro lírico inchava as odes e os projectos de lei... [8],

que diferença haverá, dizíamos, entre este Portugal dos anos 50 e o dos anos 70 que vai passando diante dos nossos olhos, à medida que a acção vai avançando, com os seus Gouvarinhos, os seus Steinbrokens, as suas Raquéis, os seus Dâmasos, os seus Rufinos...? Por isso Ega, a duas páginas do termo do romance, exclama num relâmpago de lucidez: «— E que somos nós? [...] Que temos nós sido desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos [...]» [9].

Pensar Portugal é, pois, em *Os Maias,* tomar consciência de um tempo português presa do imobilismo, um tempo parado que naturalmente o leitor só vai apreendendo como tempo português à medida que avança na leitura do romance e que, envolvendo tudo e todos e abafando qualquer vento inovador, acaba por comandar a desilusão, estrutura fundamental do romance, um tempo a que Jacinto do Prado Coelho chama «um tempo fora do tempo» [10]. Todo o dinamismo, toda a ilusão, todo o impulso de vida acaba por ser dominado por esse imobilismo colectivo e por se esboroar em desilusão, desistência e morte. E que prova mais cabal da eternização desse tempo português como tempo parado do que aquele tantas vezes citado episódio final do romance? Dele destacamos apenas um curto passo em que nos é descrita a deambulação de Carlos por Lisboa, após uma ausência de dez anos, *flânerie* durante a qual a personagem constata que, no quotidiano da cidade,

> *Nada mudara. A mesma* sentinela sonolenta rond*ava* em torno à estátua triste de Camões. *Os mesmos* reposteiros vermelhos, com brasões eclesiásticos, pend*iam* nas portas de duas igrejas. O Hotel Aliança *conservava o mesmo* ar mudo e deserto. [...] E Carlos *reconhecia,* encostados às *mesmas* portas, sujeitos que lá *deixara havia dez anos, já assim* encostados, *já assim* melancólicos. *Tinham* rugas, *tinham* brancas. Mas lá estacion*avam ainda,* apagados e murchos, rente das *mesmas* ombreiras, com colarinhos à moda. [11]

Este tempo suspenso que é, como pretende Vergílio Ferreira [12], a própria substância de *Os Maias,* parece ser, em última análise, a pedra angular deste país suspenso e eternamente adiado que é o Portugal dos finais de Oitocentos. E não terá sido, de facto, a tomada de consciência deste tempo português, deste tempo da inutilidade e do estatismo anunciador da morte ou a relutância em aceitá-lo definitivamente como tempo português, que explica o complexo jogo de ambiguidade sobre o qual o romance se constrói, como já tivemos ocasião de demonstrar noutro lugar? [13] Não residirá aqui, e na simultânea incapacidade de Eça de Queirós e da sua geração para construir um tempo de utopia passível de se contrapor àquele de uma forma epopaica, pelo menos até à data de publicação deste romance, a matriz de *Os Maias*? Não será exactamente neste ponto, isto é, na interrogação problemática do tempo, que se esboça o caminho da modernidade em Eça?

Em *Os Maias,* não há espaço para qualquer vento inovador capaz de subverter aquele tempo estagnado e mortal, ou melhor, se há espaços de fuga e de inovação, de vida, são sistematicamente absorvidos pela inacção, valor dominante decorrente daquele tempo parado. Afonso e Carlos da Maia são a este nível figuras paradigmáticas e, apensa a esta última, a figura de Ega. Com efeito, quer Afonso, quer Carlos são homens capazes de pensar a inovação, de pensar a mudança, ultrapassando a postura negativistamente crítica de olhar Portugal como a «choldra», ambos, porém, desistem como que tolhidos pelos braços de uma mortífera hidra invisível mas voraz e castradora, habitante privilegiada desse paralisante tempo português.

Afonso teve um passado juvenil de jacobino que acaba inconsequentemente num exílio dourado em Inglaterra, isolando-se então dos seus irmãos de ideais, que entretanto, aliás, revira. Regressado a Portugal, espírito definitivamente estrangeirado, a sua vida solitária arrastar-se-á entre uma mulher infeliz, doente e religiosamente fanática, e um filho que ele tenta sem êxito fazer escapar à superprotecção da mãe e à influência perniciosa dos padres que o rodeiam. Pedro da Maia adulto é para ele um estranho cujo desnorteamento romântico, fruto da educação e do ambiente que o cerca, Afonso, espírito alimentado pelo racionalismo liberal, não consegue nem tenta compreender. Desiste, pois, deste filho adulto, romanticamente apaixonado por uma filha de negreiro, tal como já dele havia desistido quando criança. E isola-se mais ainda, e isolado viverá o resto da sua vida entre os seus livros e as suas várias residências sem outro qualquer projecto de acção que não seja o da aposta na educação do neto que lhe resta.

E este isolamento constante em que vive Afonso, alheio a qualquer tipo de manifestações sociais para além das delimitadas pelos muros das suas residências, tem evidentemente, digamo-lo à laia de parêntese, uma dimensão simbólica. Por um lado, simboliza uma certa desistência ideológica que caracteriza, como vimos, o seu percurso existencial, e que prenuncia o seu estatismo definitivo na morte, por outro, simboliza uma recusa em viver o Portugal seu contemporâneo, em pactuar com a mediocridade reinante, com a sordidez lisboeta, à qual ele contrapõe o requintado espaço do Ramalhete, em que se entrincheira.

Uma brecha se abre, porém, nesta trincheira de negatividade através da qual ele procura salvar-se aos seus próprios olhos e o autor salvá-lo aos olhos dos leitores, a aposta em Carlos. Através de uma educação esmerada e moderna, contrária à tradição portuguesa, Afonso prepara o neto para o redimir do seu falhanço, procurando incutir-lhe as virtudes rácicas e educá-lo nos valores tradicionais que o Portugal contemporâneo, o Portugal da «vida romântica», havia obnubilado: a acção, mais burguêsmente diríamos o trabalho, e a honra, em desfavor do avassalador poder do dinheiro, do qual ele muito aristocraticamente se demarca.

Um logro, todavia, envolve esta atitude de Afonso: ele projecta sobre o neto os seus ideais juvenis de uma vida empenhada, a sua esperança de através da acção se salvar de uma vida vazia passa por um terceiro — Carlos. E este logro custar-lhe-á a vida: traindo Carlos esse ideal ou não podendo senão traí-lo, Afonso desiste definitivamente morrendo. A hidra do imobilismo português vencera-o, reforçada que fora pelo *Fatum*.

Carlos, por seu turno, aparecerá, à partida, e correspondendo às expectativas nele depositadas, como alguém empenhado na defesa de um ideal de realização pessoal e de participação construtiva na vida do País, demarcando-se deste modo, por um lado, da maioria dos membros da aristocracia terratenente e ociosa a que pertence e, por outro, da acéfala juventude masculina lisboeta entregue a uma existência medíocre e boémia entre jantaradas, reuniões em clubes da moda, aventuras com espanholas, paixões românticas, versos de um ultra-romantismo piegas e algumas idas a S. Carlos. A sua imagem é, desde a primeira hora, a de um belo jovem aristocrata, liberal, culto, viajado, amante do luxo, de gosto requintado, diletante e dândi, que recebera uma cuidada educação à inglesa e que, recém-formado em Medicina, acalenta projectos profissionais de grande fôlego, a par de outros de ordem literária, cultural e cívica.

Com efeito, Carlos possui uma série de predicados de excepção que justificam que o avô «invista» nele. Ele está talhado para vencedor.

Como é sabido, Carlos, à medida que o romance avança e que o tempo (não) avança, vai deixando cair por terra todos aqueles brilhantes planos, vai-se deixando envolver pela atmosfera dolente da vida lisboeta e por uma espécie de pessimismo nacional onde tudo estiola, acabando mesmo por não realizar o seu grande sonho de amor, que, a partir de certo momento, funcionará como o único e último despoletador da sua actividade. Embora aparentemente nada se oponha de modo frontal à realização dos projectos de Carlos, a verdade é que tudo, pouco a pouco, contribui para que ele vá perdendo o entusiasmo, vá caindo no desencanto e acabe por desistir: tudo, desde a morosidade com que avançam os trabalhos de preparação do laboratório que pretende criar até às longas cavaqueiras que se seguem aos almoços no Ramalhete, passando pelo próprio ritmo contagiantemente dormente das tardes lisboetas, pela sistemática ausência de doentes no consultório e, mais tarde, pela dispersão em que Carlos se lança e é lançado pela paixão romântica que dele se apossa e a que se entrega inteiramente. Tudo o que compõe o tempo estático lisboeta.

Também Carlos, talhado para vencedor, é vencido pela hidra de acção paralisante, como é vencido Ega, com quem se passará algo de idêntico a Carlos, em parte pela mesma ordem de razões, em parte pelo seu carácter tumultuoso e multifacetado.

O tempo da ficção que se vai escoando não reverte positivamente num tempo que se vá construindo, que se vá dominando pela acção, pelas

RUA DO CHIADO, ACTUAL RUA GARRETT

realizações concretas, mas num tempo que se vai sofrendo e que progressivamente se estiola no desencanto e na desistência. Ega, como de resto acontece noutros momentos, é de uma assustadora clarividência quando responde àquela interrogação retórica já citada, «Que temos nós sido desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos [...]» [14] Com efeito, esta consciência da experiência reiterada do tempo como tempo romântico vem confirmar essa tal vivência do tempo português como um tempo fora do tempo, o que, por seu turno, justifica a célebre atitude de ataraxia defendida pelos dois amigos no final do romance:

> Não se abandonar a uma esperança — nem a um desapontamento. Tudo aceitar, o que vem e o que foge, com a tranquilidade com que se acolhem as naturais mudanças de dias agrestes e de dias suaves. E, nesta placidez, deixar esse pedaço de matéria organizada, que se chama o Eu, ir-se deteriorando e decompondo até reentrar e se perder no infinito Universo... [15]

Ataraxia despreocupadamente afirmada e quase simultaneamente caricaturada naquela corrida «desesperada» para o americano em busca de um prosaico jantar.

Carlos e Ega, seres de excepção no espaço português, não conseguem, tal como a Geração de 70 não conseguiu, escapar a este tempo presente minado, não conseguem, da mesma forma que aquela geração não conseguiu, escapar ao percurso da desilusão e da desistência, tão precoce e intensamente sentido por Eça de Queirós, contrapondo a este tempo infuncional e estático um tempo mítico de fuga. Não nos referimos a um tempo de fuga para o passado genuinamente português, que os dois amigos entrevêem naquela velha Lisboa fidalga, que os altos da cidade orgulhosamente ainda exibiam, tal como uma parte daquela geração reunida em torno de Oliveira Martins entreviu na figura de um «príncipe esclarecido» com o movimento «Vida Nova», mas de fuga utópica e optimista capaz de gerar acção útil do ponto de vista individual e colectivo, capaz de evitar o vencidismo, quer se lhe chame, numa atitude de ironia catártica, «fatalismo muçulmano» [16], como fazem Carlos e Ega, quer se prefira a autodesignação igualmente irónica e catártica de Vencidos da Vida, pela qual opta boa parte dos homens de 70.

Não terá sido, então, *Os Maias* o meio encontrado por Eça de Queirós para se pensar, geracionalmente falando, e para pensar Portugal num momento de impasse paralisante como era o final da década de 80 do século passado? Não terá ele aí encontrado a alternativa catártica, porque artística, que lhe permitiu escapar à confrontação dramática, à qual Antero não conseguiu fugir, com aquele acto de paixão preponderantemente colectiva, embora subjectivamente objectivado, do suicídio? Não estaria Eça de Queirós neste romance, sem disso ter por inteiro ou sequer longinquamente consciência, a pensar, dramaticamente e em termos que denotam uma atitude finissecular e que prenunciam a modernidade, a categoria do tempo subjectivamente experimentado como finitude infinita, inexoravelmente dependente e independente de um tempo colectivo infinito, mas sentido como finito e estático? Não estaria ele a «ficcionar» pela primeira vez no romance português a relação subjectiva com o tempo?

Nesta interrogação problemática do tempo, como lhe chamámos há pouco, situar-se-ia a nosso ver a verdadeira dimensão trágica de *Os Maias* e o esboçar dos caminhos da modernidade em Eça. É de resto exactamente isto que leva Vergílio Ferreira a fazer afluir o Eça de 1888, do ano do nascimento de Pessoa, isto é, o Eça de *Os Maias,* ao próprio Pessoa:

> O tempo n'*Os Maias* não está num relógio ou num calendário, não é um sistema de referenciação: ressuma da própria obra. Assim, pois, o cansaço, a desilusão, a impotência para a acção, derivada em grande parte do reconhecimento da inutilidade dela, a fatalidade que se não anuncia apenas num percalço mas se estende à vida toda, a descoberta do tempo como denúncia inexorável da finitude humana, são, entre outros, os anúncios da morte de Eça e de que é tempo de Fernando Pessoa nascer. [17]

A ponte entre ambos, Eça e Pessoa, que é a ponte entre dois tempos e duas sensibilidades, faz-se com efeito também para mim através da experiência amargurada do tempo. Por isso sinto com Vergílio Ferreira e com ele digo: «[...] recupero nuns *Maias,* através da vivência do tempo, algo de fundamental para a hora que me coube» [18].

NOTAS

[1] Nestes termos se refere Eça ao seu romance em cartas a Oliveira Martins (Angers — 10.5.84) e a Ramalho Ortigão (Bristol — 20.2.81). Cf. Eça de Queirós, *Correspondência,* leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, s/d., 1.° vol., p. 227 e p. 188.

[2] Jacinto do Prado Coelho, «Para a compreensão d'*Os Maias* como um todo orgânico», in *Ao contrário de Penélope,* Amadora, Livraria Bertrand, 1976, p. 188.

[3] Eça de Queirós, «Uma Carta», in *Prosas Bárbaras. Obras de Eça de Queiroz,* Porto, Lello & Irmãos – Editores, vol. 1, s/d., p. 646.

[4] Eça de Queirós, «Advertência», in *Uma Campanha Alegre,* edição citada, vol. 3, 1979, p. 958.

[5] Eça de Queirós, «O Primitivo Prólogo das *Farpas*», *Uma Campanha Alegre,* edição citada, vol. 3, p. 973.

[6] Eça de Queirós, *Correspondência,* edição citada, 1.° vol., p. 509.

[7] *Op. cit.,* 2.° vol., p. 166.

[8] Eça de Queirós, *Os Maias,* edição citada, vol. 2, p. 125.

[9] *Op. cit.,* p. 494.

[10] *Op. cit.,* p. 177.

[11] *Op. cit.,* pp. 482-483.

Sublinhados nossos. Note-se a utilização do imperfeito reiterativo requerido pela descrição de uma situação que se repetia indefinidamente e a insistência na utilização de palavras como *mesmo, já assim, ainda.*

[12] Vergílio Ferreira, «Eça, Pessoa e nós», in *Espaço do Invisível – III,* Lisboa, Arcádia, 1977, pp. 191-212.

[13] Isabel Pires de Lima, *As Máscaras do Desengano. Para uma abordagem sociológica de «Os Maias» de Eça de Queirós,* Lisboa, Editorial Caminho, 1987.

[14] Eça de Queirós, *Os Maias,* ed. cit., p. 494.

[15] *Op. cit.,* pp. 494-495.

[16] *Op. cit.,* p. 494.

[17] *Op. cit.,* p. 197.

[18] *Op. cit.,* p. 209.

no limiar de UMA CAMPANHA ALEGRE
a declaração de guerra

por **Annabela Rita**

CERCA de vinte anos depois de, juntamente com Ramalho Ortigão, movidos pela «mesma santa revolta», se ter «abalanç[ado] a atacar toda uma sociedade com um punhado ligeiro de ironias douradas» (p. 7), Eça reúne as suas crónicas de então no volume *Uma Campanha Alegre*, apresentando-o ao seu leitor de 1890 (v. «Advertência» inicial):

> «Aí vão pois as minhas FARPAS, a que eu agora dou o nome único que as define e as justifica — UMA CAMPANHA ALEGRE. Não há aí com efeito senão uma trasbordante alegria, empenhada numa campanha intrépida. Todo este livro é um riso que peleja. Que peleja por aquilo que eu supunha a Razão. Que peleja contra aquilo que eu supunha a Tolice.» (p. 7)

Edição revista por um sujeito de escrita mais maduro e algo nostálgico que, embora não resistisse a «disciplinar [a] turba fremente de vocábulos em correria» (p. 7), desejava «que nem uma nota se evaporasse daquele riso que outrora tão triunfalmente canta[ra], e pelo contágio da sua sinceridade acord[ara] os risos da multidão contra a 'Tolice de cabeça de touro'» (p. 7). Um autor que se interroga sobre a actualidade das suas Farpas:

> «Terá ainda hoje este riso vibração bastante para despertar outros risos?...» (p. 7)

Temendo não conseguir mais do que o arqueólogo, que se limita a desenterrar peças «enferrujadas, sem gume e sem brilho, como as antigas armas de uma batalha de que ninguém sabe o nome». Peças que, uma vez identificadas e catalogadas, correm o risco de virem a ser de novo enterradas, desta vez «no decoro e paz» das prateleiras poeirentas de certas bibliotecas sem leitores?

Curiosa nostalgia contrastando vivamente com o arrebatamento combativo das páginas de outrora.

De facto, é com uma autêntica declaração de guerra que nós deparamos logo no limiar do volume [1].

O cronista começa por esboçar em traços vigorosos o quadro da comunicação: justifica pela situação do País o seu projecto de escrita e apresenta-o, conquistando a cumplicidade do leitor.

Neste limiar, a saudação ao leitor é um ritual de vinculação do grupo [2]. Por um lado, propõe uma aliança ao interlocutor e, com ela, a delimitação de um «território comum». Consequentemente, o estatuto de *diferente* (estranho e indesejável) para todo o excluído: no fundo, subtilmente, a indexação do *outro*, da terceira pessoa (aquele de quem se fala), como o «inimigo comum». Por outro lado, convida a uma resposta imediata: a continuação da leitura confirma a receptividade do leitor e contém, até um determinado grau, um «compromisso» deste. A saudação é, assim, um mecanismo de dupla funcionalidade: de *atracção* e de *rejeição*. Inicial, estabelecendo a ponte entre a escrita e a leitura (portanto, entre os sujeitos destas actividades), a saudação do cronista funda e confirma uma *aliança* contra um «inimigo comum»: vincula uma *comunidade de luta*.

Abre com uma dupla exortação ao leitor, cristalizada nos dois imperativos iniciais («lembrem-se» e «deixai»). Por um lado, fá-lo evocar consigo a situação do País, que define como sendo de carência a vários níveis: do carácter, do espírito e da consciência. Faltando-lhe «força», «ciência» e «justiça», falta-lhe aquilo que é vital para a sua sobrevivência como *país*. Por outro lado, aponta a causa do insucesso das tentativas eventualmente bem intencionadas dos outros, demarcando-se deles e, consequentemente, atraindo a si o leitor: até aí, todos acreditaram ser a política o motor da revolução necessária, o meio através do qual se poderia modificar o *status quo*, quando, de facto, para o cronista, ela mais não pode do que reflectir eventuais transformações. É, pois, aqui, na *necessidade* premente de uma revolução, que o cronista vai in*screver*-se, ancorando e apresentando o seu projecto. E é o insucesso das tentativas políticas que o justifica.

Estão, pois, assim, lançadas as bases de uma relação de cumplicidade entre o sujeito de escrita e o de leitura: daqui em diante, de um público potencial destacar-se-ão alguns indivíduos que se constituirão como *leitores* de facto. Daí o singular, mais íntimo, que o cronista passa a utilizar: «leitor de bom senso».

A esse leitor de facto, o que «abr[e] curiosamente a primeira página deste livrinho» (p. 9), o cronista passa a expor o seu projecto de escrita. Leitor cujo perfil é esboçado logo no início: traçando um retrato positivo do interlocutor desejado, o cronista leva o leitor a tentar identificar-se com aquele, assumindo, lisonjeado, essa máscara de «bom senso» e de «bom gosto». À curiosidade, motor principal da leitura, começa a juntar-se a luci-

dez crítica de uma espécie de duplo, embora mais ingénuo, ainda em formação, da instância autoral. E o projecto do cronista consistia, basicamente, em «dar [ao leitor] [...] todos os meses [...] cem páginas irónicas, alegres e justas» (p. 9), ou seja: *escrever*. Revelando a(s) sua(s) própria(s) descoberta(s), aquilo que vislumbrava por detrás das aparências, da ilusão. De um modo adequado: respondendo com ironia, alegria e justiça, respectivamente à falta de ciência, de força e de justiça que caracterizava o estado do País.

O pacto de leitura é, assim, firmado entre o cronista e o seu leitor: o primeiro, reivindicando o estatuto de superioridade que lhe é conferido pelos seus *saber* (da realidade para além das aparências) e *saber-fazer* (decifrar), induz o outro a ler, convencendo-o de que ele *não percebe* de facto o que *vê* ou apenas constatando-o, se ele já disso se deu conta. Por outras palavras: o estatuto de leitor é, aqui, assumido por quem conscientiza que *não sabe ler*, apreender a realidade escondida pelas aparências. Justifica-se, assim, a situação de comunicação e o sentido de circulação da informação: o cronista surge como uma espécie de revelador, de desmi(s)tificador. Mas, mais do que revelar algo, ele vai ensinar ao seu leitor *como* perceber: em vez de se limitar a *ler-lhe* o texto do real, propõe-se ensiná-lo a *lê-lo* [3]. Daí a cumplicidade entre os dois, que se acentua progressivamente e que é ass*inal*ada pelo convite destacado graficamente: «Aproxima-te um pouco de nós, e vê» (p. 9).

Convite sugerindo o deslocamento do leitor no espaço até ao *lugar* de emissão, *lugar* de conhecimento, de saber: d*aí* ele poderá, finalmente, *ver* claro, perceber, *ler*. Isto, porque o cronista *aí* partilhará com ele o que até então o destacara e diferenciara dele. A aquisição do *saber-fazer* torna-se, assim, uma (con)sequência da leitura, na qual o deslocamento da vista sobre o espaço textual se vai projectando, elaborando, num outro, a nível intelectual, pelo qual o leitor se vai aproximando mais e mais do autor, partilhando a sua lucidez crítica e correspondendo à sua ironia.

Mas esse *lugar* autoral de que temos vindo a falar não é fixo: o projecto do cronista é de *acção*. Assim, ele vai defini-lo melhor:

> «Aqui estamos pois diante de ti, mundo oficial, constitucional, burguês, doutrinário e grave!
>
> [...] Nesta jornada, longa ou curta, vamos sós. Não levamos bandeira, nem clarim. [...] Vamos conversando um pouco, rindo muito.
>
> [...]
>
> Assim vamos. E na epiderme de cada facto contemporâneo cravaremos uma farpa. Apenas a porção de ferro estritamente indispensável para deixar pendente um sinal! As nossas bandarilhas não têm cor, nem o branco da auriflama, nem o azul da blusa. Nunca poderão tão ligeiras farpas ferir a grande artéria social: ficarão à epiderme. Dentro continuará a correr serenamente a matéria vital — sangue azul ou sangue vermelho, dissolução de guano ou extracto de salsaparrilha.

Vamos rir, pois. O riso é uma filosofia. Muitas vezes o riso é uma salvação. E em política constitucional, pelo menos, o riso é uma opinião» (pp. 11/12).

Em suma, o cronista propõe-se, e ao leitor, fazer uma *viagem* de observação em torno desse «mundo oficial», mantendo relativamente a este a distância necessária à melhor perspectiva, mas não a indiferença de «todas as consciências [que] certificam a podridão» (p. 10) e que, portanto, de certo modo, «se dão bem» nela. *Viajar* «assim»:

— cronista e leitor, os dois pólos da comunicação, agora cumplicemente reunidos;
— conversando e rindo;
— cravando farpas.

Para esta *comunidade de luta,* cronista-leitor(es), o *riso* funciona, quer como forma de coesão por empenhamento emocional e como sinal identificador (fortalece os vínculos), quer como acto agressivo relativamente ao(s) outro(s) de quem se fala e que assim se exclui(-em) da relação e se hosti-

liza(m): em «uníssono», cronista e leitor emitem este «grito de guerra» que reafirma sistemática e ritualmente a irredutibilidade da distância entre eles e o(s) outro(s) (o «mundo oficial»), logo, a fronteira entre os dois campos adversários, o «aqui» e o «ali».

O riso encontra a sua justificação não apenas na sua eficácia e poder corrosivo (mais subversivo, tem mais impacto contra um *status quo* «de pedra e cal»), mas também no modo *in*formal dessa conversa de escrita-leitura. A gargalhada do leitor é sinal evidente e incontestável da sintonia deste com o cronista, em termos de opinião e de atitude, é a resposta sonora (ou não) e psicofisiológica daquele que lê àquele que assim (lhe) escreve. Ela *denuncia* o *lugar* de observação já partilhado por ambos.

Concluindo, o que o cronista queirosiano faz neste limiar das Farpas reunidas em *Uma Campanha Alegre* é uma auto-apresentação ao leitor: a nível do *ser*, do *estar* e do *fazer*. No primeiro caso, ele caracteriza-se fundamentalmente por oposição aos que nada fazem (a «indiferença universal») e por diferença relativamente aos revolucionários políticos. No segundo caso, o «aqui» e «agora» é definido em relação ao seu interlocutor (a quem «prescreve» subtilmente, insinuando-a, uma atitude de «bom senso» e de «bom gosto») e ao seu alvo, esse «mundo oficial». No último caso, é todo um programa de acção alicerçado na observação, na leitura e no saber que está em causa: expõe-nos um projecto (motivos, objectivo e modo) concebido em função do seu quadro sociocultural. No conjunto, enfim, as coordenadas autorais: entre a automarginalização e o proselitismo, o aliciamento, distanciando-se para melhor perspectivar, mas atraindo a si e partilhando para melhor agir e transformar...

Reeditar em volume tanto tempo depois equivale a reafirmar a posição de outrora: bélica. E lúdica. Embora com uma diferença de *nuance:* menos impetuosamente. No fundamental, portanto, a *rejeição*, o *ataque* e o *riso*. Daí o título *Uma Campanha Alegre*. Publicar de novo: subscrever ainda. E se, originalmente, o ritmo da *viagem* era imposto pelo cronista (periodicidade mensal), com o livro, ele passa já a depender da disponibilidade e do gosto do leitor, ainda que a própria organização do espaço textual sugira o *lugar* das pausas (mas não a sua duração) e a *ordem* da leitura. Primeiro, o cronista impunha-lhe uma disciplina e um regime de leitura; depois, concede-lhe a liberdade. Reconhece-lhe a maioridade e maturidade. O tempo dá *perspectiva:* à distância, mais maduro, o indivíduo pode recordar e re-conhecer a justeza do comentário. E o tempo, neste caso, confirmou e reforçou perante ele a palavra autoral. Mais próximos, cronista e leitor vão percorrer de novo as mesmas trilhas. Agora, já não tanto como mestre e discípulo, mas mais como sobreviventes de uma época, velhos camaradas de luta. Cúmplices por um passado de certo modo comum. Vibrando ainda, sim, mas mais em diferido, quase como espectadores daquilo que foram, viveram e sentiram e que agora recordam...

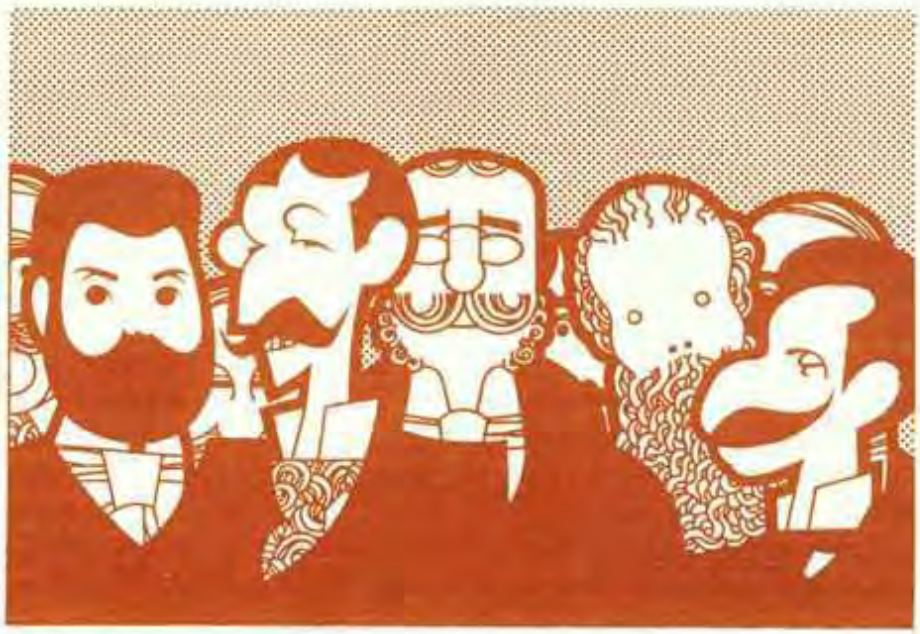
NOTAS

[1] Consideramos aqui também o primeiro texto (cortado na revisão) que surge em *Prosas Esquecidas V* (p. 157), volume em que Alberto Machado da Rosa reúne e ordena as «farpas» de Eça, assinalando as variantes entre a primeira edição e a definitiva. Todas as outras referências dizem respeito à edição utilizada, de Livros do Brasil.

[2] Cf. Irenäus Eibl-Eibesfeldt, *Amor e Ódio,* Lisboa, Bertrand, 1987, pp. 195 e ss.

[3] Sobre esta pedagogia da leitura queirosiana falámos já num ensaio intitulado «Conduzindo o leitor», publicado na revista *Vértice* (II série, Lisboa, n.º 4, Julho de 1988, pp. 79/82).

A edição utilizada de *Uma Campanha Alegre* foi a de Livros do Brasil, Lisboa, s/d.



JOÃO ABEL MANTA / «A GERAÇÃO DE 70»

ÂNGELA VARELA

A CENA IDÍLICA DE GÉNERO EM 'OS MAIAS'

ou

o encontro de Carlos com Maria Eduarda

[...] *le langage des fleurs et des choses muettes*

BAUDELAIRE

SE as imagens da mulher satânica, fatal, do Romantismo ou a da cortesã adúltera do Naturalismo predominam deveras em toda a obra queirosiana, n'*Os Maias* é o retrato romanescamente idealizado de Maria Eduarda (que também irá ser representada dentro dos cânones precedentes), ou melhor, é a sedução natural do feminino, que, através do sentimento adolescente — do «enleio»/«enlevo» — de Carlos, dará o tom à cena do primeiro encontro entre os dois, na casa da rua de S. Francisco.

A natureza delicada, idílica, mesmo virginal deste amor nascente traduz-se pelo retorno e pela acumulação de palavras dos domínios sensorial e afectivo, as quais criam uma atmosfera envolvente: a suspensão do tempo num espaço de interpenetração exterior-íntimo, de felicidade plena, captados através do ritmo lento dos gestos, dos olhares, dos sorrisos, da insinuação subtil da linguagem não verbalizada.

Este passo, que tem como cenário teatral a sala de estar da casa alugada à mãe Cruges e se organiza pela alternância de quadros-descrição de interior/retratos de Maria Eduarda com os estados psíquicos de Carlos, pode mesmo conjugar-se, na sucessão de vários momentos espaciais, como uma sequência fílmica. Assim a antecena ou prólogo (com a focagem da sala ou da presença apenas afectiva de Maria, que se projecta sobre o mobiliário e a cadelinha), a entrada em cena da protagonista e o primeiro face a face com Carlos, a saída de Carlos para a visita à governanta (que decorre já nos bastidores), a breve exibição de Rosa, o segundo *tête-à-tête* de Carlos com Maria e, finalmente, a saída deste da sala e da casa.

Logo de início, a pretexto da doença da governanta inglesa, vemos Carlos, que, na sua qualidade de médico, se introduz em casa de Maria Eduarda:

> Correu um reposteiro [1] de repes [...]. Carlos [...] deu uma volta curiosa e lenta pela sala.

Ao penetrar em casa de Maria, ou seja, na atmosfera que a rodeia e que a prolonga, é como se Carlos estabelecesse já, através do seu olhar sobre as coisas, o primeiro contacto corporal com ela. Deste modo, à maneira de prelúdio ao idílio, é a linguagem da contemplação ou o prazer subjectivo do olhar de Carlos que incide sobre o toque pessoal da mulher, resumido a «objectos *delicados de arte* que não pertenciam decerto à mãe Cruges».

À sedução sensorial da vista alia-se a do olfacto, que vai renovar a primeira imagem de Maria, apenas vislumbrada, quando da sua entrada no Hotel Central:

> E parecia errar ali, *acariciando* a ordem das coisas e marcando-as com um *encanto* particular, aquele *indefinido perfume* que Carlos já sentira nos quartos do Hotel Central, e em que dominava o jasmim.

O olhar ambulatório de Carlos — ou o da câmara cinematográfica em *travelling* — fixa-se já no motivo central, isto é, no recanto, marca própria do gineceu (espaço doméstico do mundo feminino) composto de flores, bordados, jornais de moda, lãs, de «todo um trabalho de mulher interrompido», como ele próprio observa. Da visualização das coisas, o olhar passa já por contiguidade para a «cadelinha escocesa», que se integra no quadro «enroscada no macio da cadeira», à semelhança do «bordado enrolado» e dos «molhos de lã». E desta maneira Carlos antecipa, projectado no animal, o seu desejo ainda inconsciente de Maria. Aliás não é por acaso tratar-se aquele de uma cadela, animal-fêmea, que «de repente, *namorara-se dele*, deitada já na cadeira, de patas ao ar, *descomposta*, abandonando o *ventrezinho* às suas *carícias*». Ainda por contiguidade, surge enfim em cena Maria Eduarda. Momento luminoso, mais denso pela expectativa criada desde a sua «aparição» no «peristilo» do Hotel Central, marca a primeira presença física — primeiro «corpo a corpo» — entre os dois. Maria apresenta-se então a Carlos como imagem deslumbrante, causando-lhe intensa perturbação, que se manifesta a nível somático por violento rubor, anotado ao longo de toda a sequência pela reiteração de expressões deste campo semântico. Assim, da «tumultuosa *onda de sangue* que sentia *abrasar-lhe o rosto* [...]» a «Carlos, ao levantar a voz, sentiu outra vez o *sangue abrasar-lhe o rosto*». Até ao final, não se evidencia qualquer alteração no comportamento de Carlos, o que comprova, a par da idealização e da timidez adolescentes, a atracção que sobre ele exerce a mulher, atracção essa traduzida por sensação táctil, pois «quando ela lhe estendeu a mão, *um pouco de sangue subiu-lhe de novo à face* ao *tocar* aquela palma tão macia e tão fresca».

Por outro lado, esboça-se o primeiro retrato de Maria Eduarda, o qual corresponde ao pudico sentimento de Carlos. Com efeito, Maria apresenta-se trajando «um vestido simples e justo de sarja preta, um colarinho direito

de homem, um botão de rosa e duas folhas verdes no peito, alta e branca». A imagem física resume-se assim no final a dois adjectivos apenas, realçando-se o contraste entre a pele «branca» e a «sarja preta» do vestido como entre o «colarinho direito de homem» e o mimoso toque feminino do «botão de rosa e duas folhas verdes» a adorná-lo. E o retrato de Maria prossegue, paralelamente à notação do sentimento de Carlos, ou mesmo na convergência destes dois planos:

> [...] a voz de Maria Eduarda ergueu-se, uma voz rica e lenta, de um tom de ouro que *acariciava*.

Carlos escuta Maria, fascinado mais pela natureza material da sua voz (realçada pelo tratamento sinestésico dos adjectivos) que pelo sentido literal das suas palavras («[...] *percebia vagamente* que ela lhe agradecia os cuidados que tivera [...]»), fascinado, enfim, pelos mais subtis matizes da sua beleza, idealizada à «perfeição», que ele vai gradualmente descobrindo e, daí, retratando:

> [...] e, de cada vez que o seu olhar se demorava nela um instante mais, descobria logo um encanto novo e outra forma da sua *perfeição*.

Assim, o olhar de Carlos — como a objectiva da câmara — aproxima-se mais, para focar, num primeiro plano, os cabelos de Maria (suas tonalidades, massa, forma) e para captar, por sua vez, em algumas linhas, a expressão dos olhos e dos gestos dela:

> Os cabelos não eram loiros, como julgara de longe à claridade do sol, mas de dois *tons*, castanho-claro e castanho-escuro, *espessos* e *ondeando* ligeiramente sobre a testa. Na grande luz escura dos seus *olhos* havia ao mesmo tempo alguma coisa de muito grave e de muito doce. Por um *jeito* familiar cruzava às vezes, *ao falar*, as mãos sobre os joelhos. E através da manga justa de sarja, terminando num punho branco, ele sentia a beleza, a brancura, o macio, quase o calor dos seus braços.

Este período final, onde se intersectam os dois planos — o do retrato com o do sentimento do retratista —, já se espraia, contendo-se todavia na acumulação quaternária dos substantivos que marcam a componente erotizante do devaneio de Carlos.

O mesmo deleite amoroso se regista na escrita de Garrett quando retrata a clássica «Joaninha dos olhos verdes», embora o seu discurso se desdobre analiticamente ao longo de várias páginas e o de Eça se sintetize em breves pinceladas, pelo menos ao centrar o objecto sob um só ângulo. Maria é porém já «vista» movimentando-se, em acção, agora de costas, num

grande plano, dominado ainda pela luminosidade e pela captação das mais ligeiras *nuances* dos seus cabelos:

> Ergueu-se, foi puxar um enorme cordão de campainha que pendia ao lado do piano. O seu cabelo, por trás, repuxado para o alto da cabeça, deixava uma *penugem de oiro* frisar-se delicadamente sobre a *brancura láctea* do pescoço.

Este vocabulário (sublinhado por nós), que se aplica à heroína da tradição clássico-romântica, sobressai por contraste com o cenário decrépito da casa alugada:

> Entre aqueles móveis de repes, sob o tecto banal de estuque enxovalhado, toda a sua pessoa parecia a Carlos mais radiante, de uma *beleza mais nobre*, e *quase inacessível*; e pensava que nunca ali ousaria olhá-la tão francamente, com uma *tão clara adoração*, como quando a encontrava na rua.

Passando do retrato ao sentimento que ele provoca no sujeito, note-se a concentração vocabular de valor espiritual superlativo, que traduz a divinização romântica da mulher, na perspectiva de um amor adolescente. E esta cena já termina pelo registo da expressão do rosto, do sorriso em que se inscrevem a «ternura», a «doçura» dos sentimentos e cujos termos retornam mesmo na tácita comunicação de um para outro, circularmente:

> [Ele] — [...] pondo já nestas palavras simples, ditas *a sorrir, um acento de ternura*.
>
> *Ela sorriu também* com um *lindo sorriso*, que lhe fazia uma covinha no queixo, dava uma *doçura mais mimosa* às suas feições sérias.

As duas frases finais sintetizam mesmo, pela linguagem não verbal, o estado de graça em que Carlos mergulha, procurando decifrar a mensagem amorosa que Maria tacitamente lhe destina:

> — Perfeitamente, perfeitamente — murmurava Carlos, *sorrindo*, num *encanto de tudo*.
>
> E pareceu-lhe então que no olhar dela alguma coisa brilhara, fugira para ele, de mais vivo, de *mais doce*.

Segue-se a saída de Carlos, ou seja, a visita médica: cena neutra quanto ao tema em estudo, salvo a passagem do protagonista pelo corredor da casa, penetrando na intimidade material da vida de Maria, e daí, por extensão, no corpo desta:

> [...] pisando familiarmente aquele corredor *íntimo*, surpreendendo detalhes de vida doméstica, Carlos sentia como a alegria de uma *posse*.

O próprio vocábulo «penetrar», ligando-se a «intimidade», surge mais à frente, no passo seguinte:

> Ele, ainda, com a sua receita na mão, sorria também, sem dizer nada, todo no enternecimento daquela *intimidade* em que *se sentia penetrar* docemente.

Nesta cena, que corresponde ao segundo face a face entre os dois, esboça-se novo retrato de Maria Eduarda, que aparece enquadrada por motivos florais, na luminosidade e no cromatismo da tela à Renoir [2]:

> Na sala, Carlos veio encontrar Maria Eduarda sentada junto da mesa, *arranjando ramos*, com uma grande *cesta de flores* pousada ao lado numa cadeira, e o regaço cheio de *cravos*. Uma bela réstia de sol, estendida na esteira, vinha morrer-lhe aos pés; e *Niniche*, deitada ali, reluzia como se fosse feita de fios de prata.

As flores («cesto de flores», «ramos», «cravos»), que são aliás um símbolo tradicional do amor, conferem o colorido e a graça feminina aos gestos quotidianos, à pintura de género [3]. E a claridade do quadro («uma bela réstia de sol») incide já sobre a cadelinha, que «reluzia como se fosse feita de fios de prata», deitada tranquilamente na esteira, sob a tutela de Maria, completando, juntamente com as flores, o retrato desta. Assim, a luz — índice simbólico — vem «morrer-lhe aos pés», como o olhar deslumbrado de Carlos na adoração da mulher endeusada. Estas palavras do campo semântico vegetal e os gestos rituais de Maria vão ser retomados várias vezes no espaço do retrato, fixando-se todos os movimentos no instantâneo da fotografia. Assim, na frase que segue ao parágrafo acima transcrito:

> — Então? — exclamou ela, voltando-se logo, com um *molho de cravos* na mão.

e pouco depois:

> Atirou logo o resto dos *cravos* do regaço para o cesto [...]

E já em plano central, conjugando-se a pose da figura com os frescos elementos decorativos e com os requintados móveis e objectos de arte antigos:

> De pé, junto do contador árabe, onde pousava um vaso amarelo da Índia, ela arranjava *folhas* em volta de duas *rosas*.

Esta frase é ainda livremente repetida logo à frente, na apreciação enlevada de Carlos:

> Ele não respondeu logo, esquecido a olhar para ela, pensando na doçura de ficar ali eternamente [...] a vê-la pôr *folhas verdes* em torno de *pés de rosas*!

Palavras-*leitmotive*, serão retomadas também na breve cena protagonizada por Rosa, a filhinha de Maria, a qual pelo nome e pela frescura da

infância se funde na atmosfera que é peculiar à mãe. E assim que ela, dinamicamente retraçada, irrompe em cena:

> [...] o reposteiro de repes esvoaçou, e Rosa entrou de dentro, correndo, vestida de branco, com meiazinhas de seda preta, uma onda negra de cabelo a bater-lhe nas costas [...]

À frente, face a Carlos:

> Rosa começava já a sorrir, o seu rostozinho cobria-se de uma linda cor. E assim, toda de alvo e negro como uma andorinha, tinha um *encanto raro*, com o seu *doce mimo* de forma, a sua *graça ligeira*, os seus grandes olhos cheios de azul, e um ruborzinho de mulher na face.

O retrato logo termina quando, a instâncias da mãe, a criança cumprimenta Carlos:

> [...] ergueu-se na ponta dos pés, estendeu-lhe vivamente a boquinha, fresca como *um botão de rosa*.

Vestida à moda da época, como as meninas de Renoir, Rosa-menina traz à tela a graça animal e o colorido delicado e luminoso, os próprios contrastes branco-negro [4] do pincel deste grande retratista da mulher, e, como ele, a analogia entre a carnação feminina («o seu rostozinho cobria-se de uma linda cor»/«um ruborzinho de mulher na face») e a da rosa-flor, a qual, comparada com a «boquinha» infantil, se apresenta ainda «em botão».

A sugestiva visualização — do olhar, do sorriso, da gestualidade das mãos de Maria arranjando flores, elementos sempre retomados ao longo de todo o texto — acentua uma vez mais a permuta e a vivência em surdina dos sentimentos, contribuindo a participação de Rosa para a entrada de Carlos na intimidade do lar, logo, para a sua aproximação de Maria, em cujo retrato matricial se incorpora o da filha. Assim, a propósito da boneca que Rosa traz nos braços:

> — Vejam esta desarranjada! — murmurava a mãe, *olhando-a* com um *sorriso lento e terno*. [...]
>
> Ele [...] *sorria também*, sem dizer nada, todo no *enternecimento* daquela *intimidade* em que se sentia penetrar *docemente*. [5]

Rosa já se despede, completando o seu retrato charmoso ao exibir a finura da educação que recebera:

> E Rosa obedeceu logo, séria também, cumprimentando agora Carlos ao passar, com um arzinho senhoril:
>
> — Bonjour, monsieur...
>
> — É *encantadora*! — murmurou ele.
>
> A mãe *sorriu*. Tinha acabado de compor o seu *ramo de cravos* [...]

LISBOA VISTA DE ALMADA

FRANCISCO ROCCHINI / *VISTA DE LISBOA TIRADA DO FORTE DE ALMADA* / LISBOA c. 1875
albumina, 19,3 × 29,5 cm
col. LUZ

Note-se aqui a fala apenas ciciada («murmurava a mãe»/«murmurou ele»), marcando a tonalidade afectiva da linguagem.

Entretanto, o bater das onze horas no relógio «ronceiro» faz despertar o tempo exterior, que se desprende assim da sua suspensão num espaço de pura felicidade, «findando [Carlos] a sua fugitiva, inolvidável, deliciosa visita...». E a cena, ou melhor, toda a sequência, logo termina pela saída da personagem masculina, teatralmente, como entrara, depois de muda e recíproca despedida, que regista o olhar:

> [...] à porta, já com o reposteiro na mão, voltou-se ainda, uma vez mais, numa última saudação, a *receber o olhar suave* com que ela o seguia...

No ar fica uma nota melódica, conferida pela repetição expressiva da frase de despedida, que faz ressaltar a promessa do reencontro, ou seja, a continuação do idílio:

> — *Até amanhã*, está claro! — exclamou ela de repente, com o seu lindo sorriso.
>
> — *Até amanhã*, decerto!

Este *leitmotiv* repercute-se ainda, ao passar Carlos pela cadelinha, já fora da sala, no patamar:

> Ele abaixou-se ternamente a afagá-la, e disse-lhe também, radiante:
> — *Até amanhã, Niniche*!

É esta aliás a derradeira frase, fechando por um espaço ou «branco» a cena do primeiro encontro.

Todavia, a imagem de Maria Eduarda fica retida fotograficamente no espaço psicológico de Carlos, ou seja, no espaço da lembrança, resumindo-se na reiteração dos elementos-chave do cenário, desde o espaço físico da sala ao vestuário e aos gestos de Maria que, como vimos, giram à volta dos elementos florais. Assim:

> [...] ele penetraria outra vez naquela sala de *repes vermelho* onde ela o esperava, com o mesmo *vestido de sarja*, enrolando ainda as *folhas verdes* em torno dos *pés de rosa*...

Finalmente, toda a sequência idílica, apresentada plano a plano, momento a momento, é reconstruída pela condensação da narrativa apenas num parágrafo que marca a continuação das visitas de Carlos a Maria, agora no distanciamento do plano global ou na focalização de fora, na voz *off* do narrador omnisciente. Transcreva-se então o parágrafo, separando os

blocos por períodos e sublinhando a composição e a interligação dos seus elementos estruturais:

> 1. Carlos, junto da linda *secretariazinha de pau-preto*, ocupava a mais velha, a mais cómoda das *poltronas de repes vermelho*, cujas molas rangiam de leve.
>
> 2. *Entre eles* ficava a *mesa de costura* com as *Ilustrações* ou algum *jornal de modas*; às vezes, um instante calado, ele folheava as gravuras, enquanto as lindas *mãos de Maria*, com brilhos de jóias, *iam puxando os fios de lã*.
>
> 3. *Aos pés dela Niniche dormitava*, espreitando-os a espaços, através das repas do focinho, com o seu belo olho grave e negro. [6]
>
> 4. E nesses escuros dias de chuva, cheios de friagem lá fora e do rumor das goteiras, aquele *canto da janela*, com a paz do *vagaroso trabalho na talagarça*, as *vozes lentas e amigas*, e às vezes um *doce silêncio*, tinha um *ar íntimo e carinhoso...*

Toda a atmosfera é visualizada e fixada numa só cena que se situa «ao canto da lareira», cena onde se encontram representados o mobiliário decorativo, os objectos e lavores femininos e as figuras de Carlos e de Maria Eduarda, a qual repete ainda, invariavelmente, à semelhança dos dias, os gestos rituais do labor feminino, com a cadelinha deitada a seus pés. A notação do tempo, que traduz o ritmo lento do permanecer na quietação do quadro de interior, é marcada pelo valor real dos tempos durativos (o imperfeito e o gerúndio) em que se englobam as «vozes lentas e amigas» alternando com a comunicação não verbalizada de «um doce silêncio» e do «vagaroso trabalho na talagarça», com a intimidade dos sentimentos que transbordam da expressão facial, da postura das personagens, das coisas que compõem um todo afectivo.

Só este quadro — na sua imobilidade ou circulando apenas no movimento lento dos gestos e das vozes, através da densa e depurada textura visual e rítmica — merecia uma leitura mais demorada. De facto, como síntese dos planos de toda a sequência, só ele basta para comprovar tanto a finura estética da recriação de atmosferas quanto a delicadeza extrema do sentimento amoroso em Eça de Queirós. O que aliás documenta a carta à sua futura mulher, de 22 de Janeiro de 1886 e na qual afirma que «... não há nada neste mundo *worth to live for* senão um cantinho de fogão doméstico, muito Amor junto dele, e muita Arte em torno, para tornar a vida interessante, poética e distinta [...]. Arte e Amor — com A grande! Eles merecem-no; são as duas expressões supremas da vida, completando-se um pelo outro, e fora deles tudo é nada!».

Com efeito, se n'*Os Maias* confluem todas as tendências da obra queirosiana, é lógico que aqui se reflicta a natureza mais profunda do escritor, a que irá expandir-se na última fase, dentro do romantismo simbolista da época. E assim, fundem-se neste primeiro retrato de Maria Eduarda, e nos sentimentos que ela desperta em Carlos, o real e o ideal, ou seja, a sedução

erótica e a espiritualização do amor. Logo, o encontro entre os dois, na casa da rua de S. Francisco, parece documentar a comunhão de Eça com a própria mulher, em que ele espelha o seu ideal de perfeição: da «Arte» — no conceito esteticista da vida — e do «Amor», na ternura que lhe é peculiar, agora em relação à imagem do feminino, à doce mulher-lar [7]. Esta é já transposta, a nível ficcional, para Maria Eduarda, e, a nível doutrinário, para Clara, destinatária de quatro das cartas de Fradique Mendes [8] — o qual se apresenta ainda como imagem ideal do próprio autor, do seu originário e genuíno romantismo [9].

NOTAS

[1] O reposteiro é sempre referido, como elemento de representação teatral, antes e depois de cada cena.

[2] A mulher e as rosas, cuja carnação o pintor estuda à imagem daquela, e a delicadeza do pincel são as notas típicas de Renoir.

[3] Embora o artista só apareça em época posterior à de Eça, comparar também com a pintura de Henrique Medina, na delicada intimidade do retrato, no tratamento das mãos e das flores.

[4] Ver o *Portrait de Madame Charpentier et ses enfants*, de Renoir.

[5] Frase citada *supra*.

[6] Note-se a sua semelhança com o olhar de Maria, cit. *supra*, no primeiro esboço que Carlos faz desta.

[7] V. carta de Eça a Ramalho Ortigão, de 14 de Outubro de 1885, em que o primeiro participa o seu noivado: «Este casamento, e a séria, grave afeição que o produz, é tão simples, que não tem história. O único lado pitoresco, para deleitar as nossas almas de artistas, [...] é que, quando a Emília e eu estávamos constantemente juntos, na longa intimidade de três meses, falávamos de livros, de cozinha, do que dizia o *Ilustrado* [...], de arte», etc.

[8] Ler, em especial, as p. 166-167 da *Correspondência de Fradique Mendes*, Porto, Lello & Irmão — Editores, em que Fradique define o idealismo platónico do seu amor.

[9] «— E que somos nós? [...] Românticos: isto é, indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento, e não pela razão...», p. 714, final d'*Os Maias*, Lisboa, ed. Livros do Brasil.

EDUARDO MAYONE DIAS

DE COMO EÇA FOI ASSASSINADO EM ESPANHA

as primeiras traduções queirosianas

DENTRE os oitocentistas portugueses, nenhum vulto literário teve em Espanha, nem de longe, a repercussão que Eça de Queirós alcançou. Os anos imediatamente posteriores à morte do escritor revelam de facto um apreciável movimento editorial para divulgação dos seus romances, contos e prosa jornalística e hagiográfica. Este interesse constitui, por outro lado, o primeiro reconhecimento da obra queirosiana para além das fronteiras linguísticas portuguesas. E, no que sem dúvida representa uma curiosíssima tonalidade, tal reconhecimento manifesta-se sobretudo ao nível das edições populares.

Pelo que nos foi possível determinar, especialmente com base num levantamento realizado nas bibliotecas nacionais de Madrid e Lisboa, são as seguintes as traduções de Eça aparecidas em Espanha durante os primeiros vinte anos do século XX:

1901, *La reliquia*, tradução de C. [Camilo] Bargiela e F. Francisco Villaespesa
1901, *El crimen del Padre Amaro*, em versão castelhana de Ramón del Valle-Inclán
1902, *El mandarin*, sem nome de tradutor
1902, *La reliquia*, tradução de Ramón del Valle-Inclán
1903, *La ciudad y las sierras*, tradução de Eduardo Marquina
1904, *Los Maias*, tradução de Augusto Riera
1904, *El primo Basilio*, tradução de Ramón del Valle-Inclán
1907, *Epistolario de Fradique Mendes*, sem nome de tradutor mas da autoria de Juan José Morato [1]
1909, *El misterio de la carretera de Sintra*, tradução de Enrique Amado
1911, *La ilustre casa de Ramires*, sem nome de tradutor mas da autoria de Pedro González-Blanco
1913, «El difunt», em *Contistes Portugueses*, tradução catalã de Ignacio Ribera i Rovira
1914, *Adán y Eva en el Paraiso*, tradução deste e doutros contos por Enrique Amado
1915-1916, *Leyendas de santos*, em dois volumes, tradução de Enrique Amado
1918, *Paris*, tradução de *Ecos de Paris* por Andrés González-Blanco [2]
1918, *La decadencia de la risa*, tradução de fragmentos das *Prosas Bárbaras*, *Notas Contemporâneas* e *Ecos de Paris* por Andrés González-Blanco
1918-1919[?], *Prosas bárbaras y otros ensayos*, tradução de Andrés González-Blanco

1919, *El señor diablo*, tradução de fragmentos de *Prosas Bárbaras* e *Notas Contemporâneas* por Andrés González-Blanco
1920, *Cartas de Inglaterra*, tradução de Aurelio Viñas [3]
1920, *Ecos de Paris*, tradução de Andrés González-Blanco
1920[?], *Obras escogidas de Eça de Queiroz (Santo Onofre)*, tradução de Andrés González-Blanco
1920[?], *San Cristobal*, tradução de Andrés González-Blanco
1920[?], *Una campaña alegre*, tradução de Wenceslao Fernández Flórez
1920[?], *Ultimos ensayos*, tradução de Andrés González-Blanco

No catálogo da Biblioteca Nacional de Madrid, numa ficha deficientemente manuscrita e mais que generosamente manuseada, aparece a referência a uma edição de *El primo Basilio*, de 1884 ou 1889 (a leitura da ficha é precária), que não inclui o nome do tradutor. Todavia, quando com natural ansiedade requisitámos este volume, a senha foi-nos devolvida com a costumeira indicação a tinta vermelha: «No está». Será contudo plausível admitir que se trate de uma versão clandestina, a que Enrique Segura se refere na sua biografia de Eça [4].

Pode pois observar-se que nos quatro anos que se seguem à morte do romancista são vertidas para castelhano as suas obras mais significativas, com excepção de *A Ilustre Casa de Ramires*. Daí até 1920 as novidades queirosianas que irrompem pelo mercado espanhol são sobretudo obras menores [5].

A que se deveria o interesse dos editores (e, por alargamento, do público leitor) pela obra de Eça? Se dermos crédito ao activíssimo lusitanista catalão Ignacio Ribera i Rovira, o principal factor foi... Ignacio Ribera i Rovira. Obviamente, esta opinião terá que ser encarada com consideráveis reservas. No seu artigo «Eça de Queiroz em Espanha», incluído no *In Memoriam* de Eça, Ribera i Rovira explica que proferira em 1905, no Ateneu Barcelonês, uma conferência sobre a obra queirosiana, até então, segundo o conferencista, desconhecida em Espanha [6]. A fragilidade desta asserção ressalta ao observarmos que em anos anteriores já tinham surgido em castelhano traduções dos romances mais representativos de Eça. É certo que Ribera i Rovira, ao atribuir-se os primórdios da divulgação do romancista em Espanha, esclarece que já desde o ano da morte de Eça publicara artigos sobre ele. Esses artigos surgem no entanto em catalão, em revistas locais, ou em português, num obscuro periódico de Tomar, pelo que não será difícil imaginar quão insignificante terá sido a reacção causada nos círculos de língua castelhana.

Quais pois as motivações determinantes deste fenómeno? Possivelmente uma delas será a favorável impressão que Eça causara em destacadas figuras do panorama intelectual espanhol finissecular. Ernesto Guerra da Cal aponta o impacte queirosiano em todo o mundo hispânico e em especial em muitos vultos da literatura espanhola [7]. Algo se tem debatido sobre a pos-

sível influência de Eça em Valle-Inclán, Clarín e Gabriel Miró. Sabe-se que já desde os seus tempos de estudante em Santiago de Compostela, de 1887 a 1891, Valle-Inclán se sentia atraído pela leitura de Eça [8]. Impressionados pelo romancista português, é de crer que intelectuais espanhóis tivessem fomentado a sua divulgação, prevendo condições favoráveis de aceitabilidade por parte do público castelhano, o que teria catalisado o vasto movimento editorial que a partir do início do século XX se regista. Na segunda metade do século anterior tinham sido numerosos os literatos do país vizinho que se aproximaram das coisas portuguesas, sobretudo da sua literatura: Clarín, Galdós, Valera, Curros Enríquez, Unamuno, a Condessa de Pardo Bazán e Menéndez Pelayo, só para citar alguns dos mais distintos. (Torna-se no entanto curioso verificar que, de entre estes, os mais fecundos críticos da literatura portuguesa, Valera e Menéndez Pelayo, revelam uma notória indiferença em relação à obra queirosiana.)

Por outro lado, Ernesto Guerra da Cal acentua como a sensibilidade espanhola estaria disposta a aceitar Eça:

> O encanto que a sua obra exercia e exerce nos espíritos, particularmente entre os leitores de língua castelhana, deve-se também ao facto de que, quando o forte romance realista espanhol continuava aferrado a um áspero casticismo estilístico — contra o qual haviam de reagir os escritores de «98» —, Eça oferecia já o seu realismo, o seu atrevido naturalismo, envolto no cativante feitiço duma prosa cosmopolita, poética, refinada e sensual. [9]

Os termos «atrevido» e «sensual» poderão insinuar, embora discretamente, uma outra faceta. Dado o relativo puritanismo da novelística espanhola da época, seria admissível conceber que a desenvoltura com que Eça abordava uma temática sexual tivesse despertado o interesse dos editores e tradutores. Levado a um plano caricatural, é indicativo o incidente que Ribera i Rovira narra no artigo antes mencionado. Nele se cita uma conversa com Maucci, o futuro editor barcelonês de Eça:

> — Ora diga-me, qual é o mais *fresco* romance de Eça de Quéiroz [*sic*]? — inquiriu o editor, gaguejando.
>
> — Ah, mas o senhor procura a *frescura* nesses livros, julgando Eça de Queiroz uma espécie de Paulo de Kock vertido para português? Eça é um escritor honesto.
>
> — Então não me serve. [10]

Maucci tentou contudo convencer Ribera i Rovira a encarregar-se das traduções, oferecendo-lhe mesmo a opção de não as assinar, se assim entendesse. Ainda que a remuneração não fosse principesca — o equivalente em dinheiro português a trinta mil réis por livro —, em breve encontrou Maucci outro tradutor, Valle-Inclán. A editora barcelonesa lança então no mercado *La reliquia*, numa tiragem de 30 000 exemplares, número quase insólito para a época. O facto de Valle-Inclán não saber português e nem sequer falar

o galego da sua província natal, embora com certeza o entendesse, comprometeu em grande escala a fidelidade ao original. Temos no entanto de admitir que a qualidade estética das versões castelhanas de Eça que se lhe devem não foi severamente afectada. A sua fina intuição levou-o a superar lacunas linguísticas e a tirar o máximo partido da similitude entre as duas línguas. Mesmo mutilado e condensado como foi nas mãos de Valle-Inclán, o romance de Eça consegue manter um carácter homogéneo e uma aceitável naturalidade.

Ante isso afigura-se um pouco insólito que Julio Gómez de la Serna, no seu prólogo à edição das obras completas de Eça pela casa Aguilar, afirme que se resiste a crer que a tradução de *A Reliquia* tenha sido executada por um autor de tal envergadura literária, preferindo pôr a hipótese de que Valle-Inclán a tivesse apenas revisto rapidamente mas permitisse a inclusão do seu nome. Apoiando esta tese, aponta flagrantes descuidos de tradução como «el vago azul» por «a vaga azul» e «dolor» por «bolor», além da supressão de parágrafos de mais difícil compreensão [11]. A incredulidade de J. Gómez de la Serna estende-se também a Eduardo Marquina, recusando-se a aceitar como plausível a frase atribuída a este quando lhe perguntaram por que razão tinha traduzido *A Cidade e as Serras*: «Porque tenía veintidos años y la Editorial Maucci me dió 500 pesetas» [12].

De um modo geral, a exiguidade das remunerações parece estar em proporção directa com a fidelidade destas primeiras versões. O caso de Valle-Inclán é bem ilustrativo. Quando, durante o ano de 1901, traduz os três romances de Eça, vivia em precaríssimas condições numas águas-furtadas de Madrid: subsistia com os quinze *duros* mensais que a família lhe enviava da Galiza, passava dias sem comer e agasalhava-se à noite com jornais. Torna-se plausível conceber que considerasse o trabalho de tradução para edições baratas apenas como uma forma rápida, sem exigência de esmeros linguísticos, de suprir urgentes carências.

Seja qual for a magnitude literária dos tradutores, desde uma figura de primeiro plano como Valle-Inclán até outros de mais esbatido relevo como Marquina, Villaespesa ou Andrés González-Blanco, uma faceta comum transparece: a espantosa ignorância da língua portuguesa. Caberá no entanto apontar aqui que, para além dos méritos do tradutor, também a natureza do original determina a qualidade da versão espanhola. Citando apenas dois exemplos ilustrativos, os de *Paris* por Andrés González-Blanco e o *Epistolario de Fradique Mendes* por Juan José Morato, o próprio leque vocabular dos originais, mais escasso do que a prosa ficcional em coloquialismos de difícil tradução, contribuiu para que estes textos oferecessem um carácter de maior exactidão. Os dois tradutores preocupam-se aliás em explicitar aqui e ali, em notas de rodapé, certas peculiaridades semânticas. Por exemplo, González-Blanco chama a atenção do leitor para a expressividade do termo português «pranchada», ou seja a pancada dada de lado com o sabre, assim

de certo modo se escusando de uma tradução menos colorida como seria *sablazo* [13].

Noutro caso, todavia, excluindo a hipótese de pudicícia e dada a ausência da habitual nota explicativa, uma sugestão de trocadilho parece ter-lhe escapado. Depois de uma alusão a um espanhol de Mérida que opinava que Paris não valia a sua cidade, Eça escreve: «De resto, quem não tem ouvido espanhóis, muito cultos, muito viajados, preferirem candidamente qualquer Mérida sua a Roma ou a Londres [...]» [14] González-Blanco limita-se a traduzir directamente, sem fazer ressaltar a maliciosa insinuação contida em «qualquer Mérida sua». Ocasionalmente, também surge no texto castelhano uma ou outra nota de incompreensão ou desatenção. Quando, na conclusão do seu artigo sobre os duelos, Eça sugere que os contendores se limitem a extrair um ao outro uma gota de sangue da ponta do dedo, o tradutor escreve um tanto ou quanto incongruentemente: «[...] extráense uno a otro, con la punta del dedo, la gota reclamada por la honra» [15]. Lamenta também que o termo «sorrateiro» [16], que, tal como aparecia na edição portuguesa, grafa com *u*, não se encontre dicionarizado, e uma nota de rodapé [17] considera que o vocábulo «arranque», usado por Eça, é espanhol e não português.

Para além destas relativas excepções, todas as traduções dão a impressão de serem trabalhos apressados, executados sem preocupação sensível de determinar a equivalência exacta do vocabulário ou da construção frásica. Em quase todos os casos, quando o tradutor não entende, opta pelo processo de eliminar, adaptar ou inventar. Nem sempre as razões para estas mudanças se afiguram muito claras. Por exemplo, na tradução de *O Mandarim*, de 1902, omite-se a seguinte fala: «Toda esta gente me parece suspeita, Sá-Tó — disse eu, franzindo a testa.» [18] Excluindo a possibilidade de lapso do tradutor ou do compositor, não será fácil encontrar razão plausível para esta omissão, tanto mais que a fala se encadeia com a seguinte. Decerto não se trataria de qualquer significativa dificuldade de compreensão do original, pois todos os elementos do parágrafo têm um correspondente próximo em castelhano [19].

Até Valle-Inclán, talvez o mais artista, se não o mais consciencioso, cede à tentação de adaptar, mais que de traduzir [20]. Por exemplo, logo no início da tradução de *O Crime do Padre Amaro*, transpõe «arrotava no confessionário» para «refunfuñando en el confesionario» [21]. Seria contudo viável admitir outra explicação que não a falta de entendimento. Poder-se-ia remotamente conceber que o tradutor, apesar das cruezas patentes no seu *Tirano Banderas*, preferisse evitar o termo «arrotar», assumindo assim uma posição censória. Um pequeno parêntese para notar que na tradução anónima de *O Mandarim* «arrotei» se converte em «bostecé» [22]. Também aqui pruridos estéticos, ou simples incompreensão?

Ainda na tradução do *Crime* algo se pode talvez inferir da possível preferência de Valle-Inclán por expressões menos chocantes. Quando na

cena da sedução Eça escreve que o pároco foi para Amélia «soprando como um touro» [23], Valle-Inclán destrói a visão de erotismo animalesco ao traduzir a frase por um inócuo «respirando con fuerte agitación» [24]. Neste caso é evidente que não se poderá alegar incompreensão, posto que os vocábulos «soprar» e «touro» se encontram bastante próximos nas duas línguas. Trata-se simplesmente de Valle-Inclán pôr de lado a sua função de fiel tradutor para assumir a de um adaptador que não hesita em ultrapassar com a sua sensibilidade a do autor traduzido [25]. Noutros casos não se poderão decerto invocar preocupações estéticas. «Potaje con hocico» [26] por «grão-de-bico», «botas enlodadas» [27] por «galochas de borracha» ou «desesperado» [28] por «esfogueteado», só para citar alguns exemplos, afiguram-se, mais do que isso, apressadas improvisações frente ao desconhecimento do termo português. E quanto a «valle de las sábanas» [29] por «vale de lençóis»? Tratar-se-ia aqui de desleixo, ou de neológico aproveitamento da potencialidade metafórica do coloquialismo português?

A tradução bizarra, em casos em que o termo vernáculo não oferece dificuldade de compreensão, surge também em Augusto Riera. Na cena de *Os Maias* em que o velho Monforte ronda Tancredo repetindo-lhe a cada passo: «Ça aller bien... Hein? Beaucoup bien... Ora estimo...» [30], esta última expressão é estranhamente vertida para «me parece» [31]. Também em outros tradutores se revela óbvia a incapacidade de penetrar no verdadeiro significado do texto. Em alguns casos chega-se mesmo à mais absoluta incoerência, como por exemplo quando Marquina, em *A Cidade e as Serras,* traduz «por eu ter esborrachado, numa tarde de procissão, na Sofia, a cara sórdida do Dr. Pais Pita» [32] como «por haberme emborrachado, en una tarde de procesión, en la Sofía, a las sórdidas barbas del Dr. Páez Pitta» [33].

Em vários casos o termo português é pura e simplesmente transposto para o espanhol sem se atender à sua inteligibilidade ou propriedade: «papel tojal» [34], «lulas» [35], ou «toalla» [36] na acepção castelhana de «mantel». Também com certa frequência se pode observar uma transposição à base de acidentais coincidências fonológicas, com manifesto desprezo da semântica, como em «atravesado» [37] por «atravancado», num indesculpável «colonias» [38] por «colinas», «viviendas» [39] por «vielas», «forcejeaba» [40] por «farejava», «arsenales del desierto» [41] por «areais do deserto» ou «un viejo bebedor de opio» [42] por «um velho, bêbedo de ópio».

Na tradução de *O Mandarim,* de 1902, não se atende ao duplo significado da palavra portuguesa «papagaio» senão quase no fim da obra. É apenas por essa altura que se começa a escrever «una cometa», a tradução correcta, em vez do erróneo «un papagayo», sempre em relação, evidentemente, ao papagaio de papel com que o mandarim se divertia quando morreu. Noutra edição a confusão mantém-se até no aspecto gráfico: a capa representa um gordo mandarim com um papagaio empoleirado no braço.

As dificuldades causadas pelos nomes próprios ou por elementos culturais autóctones nem sempre são contornadas com a devida mestria. Valle-Inclán, por exemplo, chama sempre Leira à cidade de Leiria. Tentativa de facilitação fonética, ou mera desatenção? A admitir o segundo caso, que se afigura menos provável, faz-lhe boa companhia o muito justificadamente anónimo tradutor de *O Mandarim*, que transforma «Heliogábalo» em «Helio y Abalo» [43]. Perante a óbvia dificuldade de verter «a diligência de Chão de Maçãs» a uma forma de mais fácil leitura para um público espanhol, Valle-Inclán decide-se por uma não muito feliz «diligencia del Camino de Mazas» [44]. E o tradutor de *O Mandarim*, decerto perplexo com o topónimo Arcada, usado para referir as arcadas do Terreiro do Paço sob as quais se abrigam os acessos aos diferentes ministérios, decide pura e simplesmente escrever «la Universidad» [45]. A Feira da Ladra passa a «feira de Sadra» [46] e o Pote das Almas a «puente de las Almas» [47].

Os onomásticos sofrem em grau variável na sua passagem para o espanhol. Valle-Inclán, assim como Pedro González-Blanco em *A Ilustre Casa de Ramires*, muito acertadamente atende à perceptividade do leitor de idioma espanhol, grafando com *ñ* Godinho, Libaninho, Videirinha, Castanheiro e Gracinha. Noutros passos já a fidelidade fonética não se mantém. Artur Couceiro, de *O Crime do Padre Amaro*, transfigura-se em Arturo Bonciero, enquanto que o Tenente Couceiro de *O Mandarim* se converte em Conceiro. As irmãs Gansoso, do *Crime*, passam lamentavelmente a «las Gangoso» [48] e os Nunes e Morais assumem, aliás com certa justificação, as formas hispânicas de Núñez e Morales.

As quantias expressas em dinheiro português aparecem em «reales», «duros» e «pesetas», o que sem dúvida facilita a fluência da leitura, embora comprometa a lógica da situação. Outros problemas contudo se levantam. Nas primeiras traduções não se explica o que é o Martinho ou o Campo Grande. Teriam de passar vários anos para que outra tradução anónima de *O Mandarim* [49] ou a versão de *A Capital* por Wenceslao Fernández Flórez [50] incluíssem notas de rodapé aclarando termos como «Briosa», «futrica» ou «Cabra», este último designando naturalmente o sino da Universidade de Coimbra.

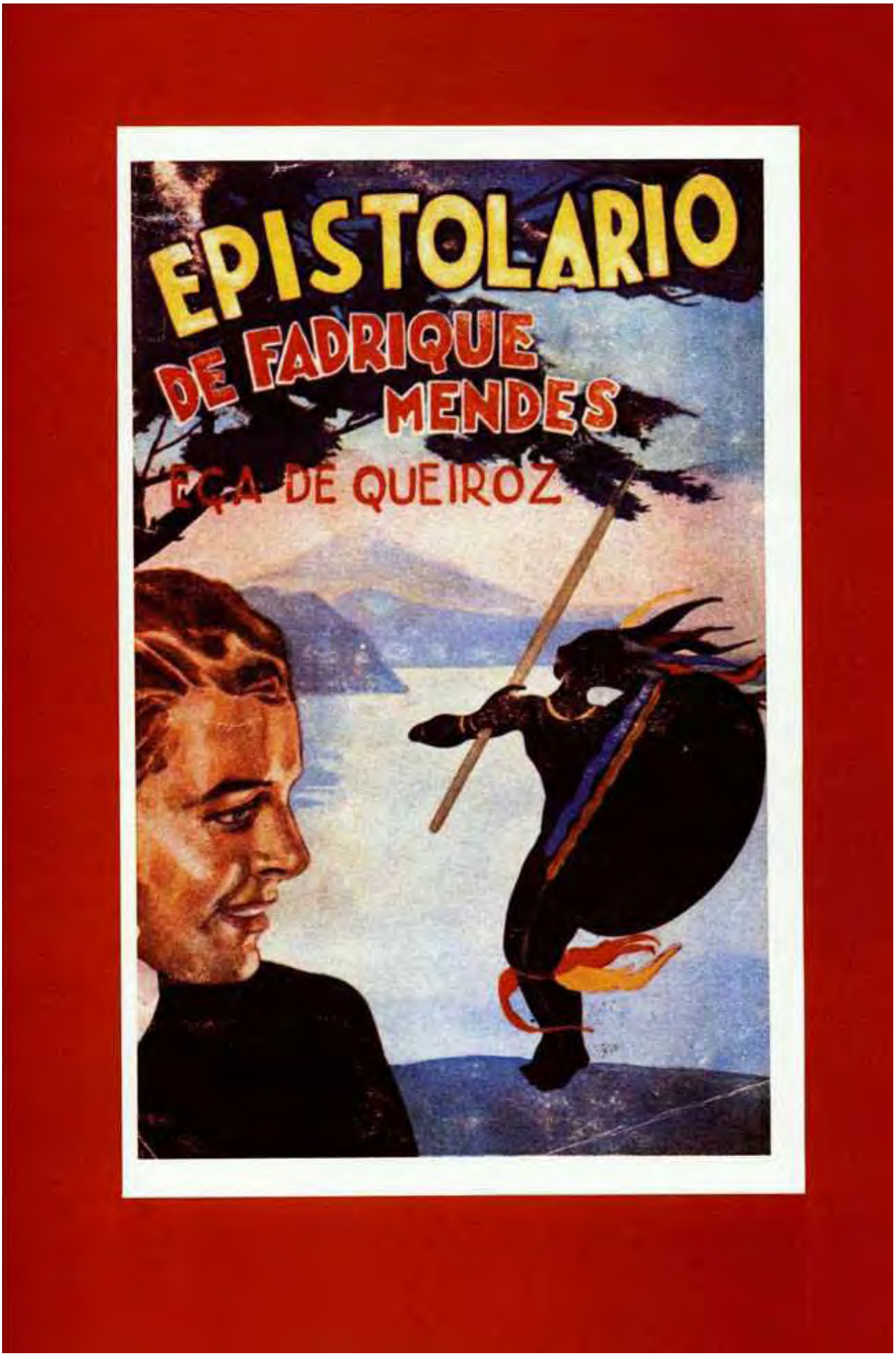
O aspecto gráfico destas edições corresponde em qualidade às deficiências gerais do conteúdo. Trata-se de volumes brochados, usualmente em papel barato e com capas litografadas. Algumas das mais sóbrias são as traduções das *Cartas de Inglaterra*, da Editorial América, que aliás inclui um pequeno prólogo explicativo e crítico, e os lançamentos da Biblioteca Nueva, como *La decadencia de la risa* e *Prosas bárbaras y otros ensayos*. Entre as de pior gosto estão as edições da livraria madrilena de Francisco Beltrán, da editora Renacimiento e, sobretudo, da Editorial Maucci, de Barcelona.

As capas ilustradas de algumas das edições são deliciosamente sugestivas. O primeiro volume do *Crime*, da Maucci, revela ao leitor um Padre

Amaro juvenil, tomando com a mão direita a de Amélia e atraindo-a pela cabeça com a esquerda, como que para a beijar. A expressão do protagonista é supostamente feroz, enquanto que a rapariga é representada de olhos voluptuosamente cerrados e de lábios um pouco estendidos para a frente. Em baixo, dentro de um círculo, Eça de Queirós parece ignorar olimpicamente as pecaminosas cenas prestes a ter lugar sobre a sua cabeça. Na capa do segundo volume vê-se um Amaro perplexo, segurando o queixo com a mão direita, enquanto a «tecedeira de anjos» o contempla com ar desdenhoso por cima do ombro e o anão, de braços cruzados, o fita também com olhar altivo. Na edição de *Os Maias*, também da Maucci, em três volumes, vêem-se sucessivamente um grupo de quatro pessoas num camarote de teatro, Carlos em mangas de camisa frente a um Ega mascarado de Mefistófeles mas de expressão tragicamente apavorada, e de novo Carlos, agora com aspecto levemente trintão e burguês, quase tocando com a mão o seio de uma Maria Eduarda reclinada para trás com langor. Outro possível apelo à curiosidade do leitor se encontra na primeira edição do *Epistolario de Fradique Mendes*, em cuja capa se representa uma mulher coberta apenas por uma exígua cinta de flores e segurando o que parece ser um espelho.

Quanto a outras edições da Maucci: a de 1902 de *La reliquia* mostra apenas num pátio um grupo de homens e mulheres em trajos árabes; a capa de *La ciudad y las sierras*, de 1903, apresenta uma figura que oferece algumas semelhanças com um deus Pã e em baixo a imagem de um homem de meia-idade, presumivelmente Jacinto, de gravata de laço e mão direita na fronte, lendo um livro. Em *Adán y Eva en el Paraíso*, da editorial madrilena Renacimiento, o nosso primeiro pai usa um cajado e uma espécie de punhal enfiado na corda que traz à cinta, talvez para proteger Eva de um tigre empoleirado sobre uma rocha, no meio da floresta. O primitivismo da concepção e execução do desenho, assim como as sugestões eróticas, oferecem portanto o carácter sensacionalista tradicional das brochuras de entrega a domicílio.

Por consequência, tanto no aspecto gráfico como no linguístico, estas traduções deixam uma impressão de obras feitas à pressa, sem esmeros de revisão, para um vasto público não muito refinado [51]. É certo que algumas delas, como as de Valle-Inclán e até certo ponto as de Andrés González-Blanco, terão resultado agradáveis, mesmo com o seu quê de artístico, para o leitor espanhol impossibilitado de as comparar com o original e não excessivamente exigente em relação a ocasionais portuguesismos e rupturas da continuidade lógica. Por outro lado, esse leitor vê-se privado de apreciar certos efeitos provocados por um vocabulário enormemente expressivo no original pelo seu recorte castiço. Outras das traduções revelam-se deficientes em todos os aspectos. O espantoso é que, no meio desta mediocridade de fundo e forma, Eça sobrevive não como folhetinesco novelista erótico mas


EPISTOLARIO
DE FADRIQUE MENDES
EÇA DE QUEIROZ

como artista sério, capaz mesmo de influenciar destacados escritores hispânicos. Que isto tivesse podido suceder atesta a solidez da contextura intrínseca da obra queirosiana, capaz de resistir inclusivamente aos mais execráveis tratos linguísticos.

NOTAS

[1] Existe uma segunda edição desta obra, publicada em Barcelona pela Casa Editorial Maucci, em que Juan José Morato é mencionado como tradutor. Não se indica a data da publicação, mas, por uma referência a prémios obtidos pela editora, deduz-se que seja posterior a 1910. Ernesto Guerra da Cal, no tomo 1.º da sua *Bibliografia Queirociana* (Coimbra, 1975, p. 109), data de 1925 esta segunda edição.

[2] Uma segunda edição surgiu no ano seguinte.

[3] Em 1895 tinha já aparecido na *Revista cubana*, de Havana, uma tradução de *A Reliquia*, assinada por Manuel de la Cruz. Embora Cuba ainda fosse então uma possessão espanhola, afigura-se duvidoso que esta edição tivesse tido algum impacte significativo na mãe-pátria. Em 1919, sendo portanto Cuba já um país independente, sai à luz em Havana *Cartas y billetes de Paris*, em tradução de C. de Velasco. O interesse cubano por Eça poderá atribuir-se ao facto de o escritor ter desempenhado as funções de cônsul de Portugal em Havana.

[4] Enrique Segura, *Vida de Eça de Queiroz*, Madrid, 1945, p. 142. A carta de Eça que menciona esta edição é de 1885, o que confirmaria a provável data de 1884 que consta da ficha da Biblioteca Nacional de Madrid.

[5] Na década de 30 publicam-se várias outras traduções, incluindo as de *A Capital* e *O Conde de Abranhos*, por Wenceslao Fernández Flórez.

[6] Ribera i Rovira, «Eça de Queiroz em Espanha», em *Eça de Queiroz — In Memoriam*, 2.ª edição, Coimbra, 1947, p. 340.

[7] Ernesto Guerra da Cal, *Linguagem e Estilo de Eça de Queiroz*, tradução de Helena Cidade, Lisboa, s/d., p. 348.

[8] Veja-se por exemplo uma referência a este respeito em Melchor Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, 1943, p. 19. Este e outros dados pressupõem a existência de traduções espanholas anteriores a 1901, em especial se se considera a inapetência de Valle-Inclán pela língua da sua região natal, a Galiza, inapetência essa que presumivelmente se estenderia ao português.

[9] Ernesto Guerra da Cal, *ob. cit.*, p. 348-349.

[10] Ribera i Rovira, «Eça de Queiroz em Espanha», *ob. cit.*, p. 342.
[11] José Maria d'Eça de Queiroz, *Obras completas*, vol. I, México, 1959, p. CCVII.
[12] *Ibid.*
[13] Eça de Queiroz, *Paris*, tradução de A. González-Blanco, 2.ª ed., Madrid, 1919.
[14] Idem, *Ecos de Paris*, Porto, 1942 p. 134.
[15] Idem, *Paris*, ed. cit., p. 42. [16] *Ob. cit.*, p. 252. [17] *Ob. cit.*, p. 179.
[18] Idem, *O Mandarim*, Porto, 1941, p. 114.
[19] O mesmo caso se dá consistentemente com Valle-Inclán. Um exemplo escolhido ao acaso é o da omissão, na p. 94 do vol. I de *El crimen del Padre Amaro*, Barcelona, s/d. [1901], de todo o seguinte período do original: «E não se saciava de a ver falar, rir, andar com as saias muito engomadas que batiam as ombreiras das portas estreitas.» Também aqui, como em muitos outros casos, não se vislumbra que a tradução oferecesse problemas de maior.
[20] Note-se aliás que o editor de *El crimen del Padre Amaro* faz estampar na portada a expressão «versión castellana», o que parece estabelecer uma diferença em relação à tradução convencional.
[21] Eça de Queiroz, *El crimen del Padre Amaro*, ed. cit., vol. I, p. 6.
[22] Idem, *El mandarín*, Madrid, 1902, p. 28.
[23] Idem, *O Crime do Padre Amaro*, Porto, s/d., p. 379.
[24] Idem, *El crimen del Padre Amaro*, ed. cit., p. 69.
[25] Antes, todavia, não se coibira de incluir uma frase que alude a uma atitude igualmente luxuriosa: «El párroco se levantaba, cerrando los dientes con la decisión brutal de poseerla.» Eça de Queiroz, *El crimen del Padre Amaro*, ed. cit., vol. I, p. 98.
[26] Eça de Queiroz, *El crimen del Padre Amaro*, ed. cit., vol. I, p. 93.
[27] *Ob. cit.*, p. 101. [28] *Ibid.*, p. 190. [29] *Ibid.*, p. 192.
[30] Eça de Queiroz, *Os Maias*, vol. I, Porto, 1945, p. 55.
[31] Idem, *Los Maias*, vol. I, Barcelona, s/d. [1904], p. 49.
[32] Idem, *A Cidade e as Serras*, Porto, 1940, p. 13.
[33] Idem, *La ciudad y las sierras*, Barcelona, 1903, p. 13.
[34] Idem, *El mandarín*, ed. cit., p. 5.
[35] Idem, *El crimen del Padre Amaro*, ed. cit., vol. I, p. 24.
[36] *Ob. cit.*, p. 13.
[37] Eça de Queiroz, *El mandarín*, ed. cit., p. 49. [38] *Ob. cit.*, p. 77. [39] *Ob. cit.*, p. 78. [40] *Ob. cit.*, p. 80.
[41] *Ob. cit.*, p. 102. Neste caso poderia no entanto considerar-se a hipótese de uma gralha: «arsenales» por «arenales». [42] *Ibid.*, p. 81. [43] *Ibid.*, p. 45.
[44] Eça de Queiroz, *El crimen del Padre Amaro*, ed. cit., vol. I, p. 13.
[45] Idem, *El mandarín*, ed. cit., p. 13. [46] *Ob. cit.*, p. 9. [47] *Ob. cit.*, p. 33.
[48] Talvez se pudesse contudo conceber aqui uma intenção humorística, já que o termo «gangoso» se refere àqueles que falam pelo nariz.
[49] Eça de Queiroz, *El mandarín*, in *Revista literaria — Novelas y cuentos*, ano IV, n.º 170, 3 de Abril de 1932.
[50] Idem, *La capital*, Madrid, 1930.
[51] Pedro González-Blanco considera-as «cataclísticas», com excepção das da responsabilidade de seu irmão Andrés.

BEATRIZ BERRINI

GONÇALO MENDES RAMIRES
AMIGO ÍNTIMO DE TODOS NÓS

DESDE as vinte e duas horas, no calor e silêncio desta noite paulistana insolitamente de verão, embora já início de outono, com uma roupa condizente com o sufocante ar nocturno, trabalho. Trabalho, qual Gonçalo em sua livraria, clara e larga, escaiolada de azul, ele a compor a sua Novela, eu a tentar dizer algo a respeito dessa incomparável personagem queirosiana, talvez uma das maiores criações de Eça de Queirós.

Fascinante e desprezível, a figura do Fidalgo da Torre intriga e desafia: capaz de uma lúcida auto-análise e de uma severa autocrítica, Gonçalo seduz o leitor, que procura entendê-lo e avaliá-lo na tentativa de descobrir o mistério de sua incontestável atracção. Uma personagem amorável, sem dúvida, próxima de nós, capaz de gestos encantadores e generosos, admirável de simplicidade, eternamente hesitante entre a honra e a ambição, pusilânime, pronta a ceder ao próprio egoísmo e covardia, porém inexplicavelmente impondo-se e se fazendo indelével na lembrança.

Talvez — é um *talvez* muito incisivo, uma vez que outras razões, múltiplas, irão nascer em nosso espírito a cada nova re-leitura do romance —, talvez o seu fascínio possa parcialmente explicar-se pela intimidade que o leitor alcança estabelecer com o protagonista. Gonçalo é o centro do romance. «Literariamente, tudo existe em função dele: as acções da trama e os agentes, o que acontece e a quem acontece. Gonçalo toma na obra o 'espaço' que ocupa na sociedade. Ou seja, à sua importância histórica e social corresponde uma actuação literária intratexto despótica, açambarcando factos e personagens» [1]. Com efeito, todas as personagens existem e agem por causa de Gonçalo, e em relação a ele, mal deixando perceber algo de si próprias. Na quinta são os empregados; em Vila Clara, os amigos e conhecidos; na cidade, se há indivíduos que ali vivem e actuam e que, pelas suas funções políticas e/ou económicas, são mais importantes do que ele (cite-se André Cavaleiro), na verdade, tais personagens só existem literariamente ou por serem inimigas ou por estarem ligadas afectivamente a Gonçalo. Todas as personagens da obra não têm, por assim dizer, vida própria. Vivem *por* e *para* Gonçalo Mendes Ramires.

Não é pois de admirar que, centro do sistema, elemento unificador e explicador, seja oferecida ao leitor a oportunidade de penetrar no íntimo de Gonçalo, conhecê-lo por fora e por dentro, ouvir-lhe as palavras, acom-

panhar suas acções, mas também desvelar o mais profundo do seu «eu», e, mesmo, aproximar-se das fímbrias do seu inconsciente.

Para assim revelar a intimidade de Gonçalo, utilizou o narrador múltiplos recursos e técnicas. Serão os diálogos e acções confrontados com os monólogos; serão as descrições do narrador a partir do seu olhar omnisciente que tudo vê e relata; serão as elocubrações racionalizadoras de Gonçalo, a par dos sonhos, justificadoras aquelas, incentivadores estes. E nesse ir e vir, no incessante percurso do exterior para o interior (e, aqui, a travessia de misteriosas regiões e paisagens do consciente e inconsciente), o leitor vai submissamente submetendo-se à personagem. Em especial por Gonçalo ser quem é: tem consciência de suas falhas, defende-se frouxamente, não sanciona o que faz, e mostra-se desejoso de ser e agir de forma diferente. Ao contrário de uma Luísa isenta de remorsos, que não tem consciência moral e não se sente culpada, Gonçalo vê-se inferior e indigno perante os antepassados e tenta em vão, ou quase, apagar suas acções vis, compensá-las de alguma forma. Não é um arrependido e torturado; sabe-se ávido de dinheiro e poder, disposto a pagar o preço da honra para sair do seu buraco rural. Mas nem sempre gosta do que vê em si mesmo.

Nossa intenção não é, entretanto, discutir a personalidade moral do protagonista. O que pretendemos aqui é tentar sistematizar rapidamente o inventário dos procedimentos utilizados pelo narrador para devassar o mundo interior de Gonçalo Mendes Ramires.

A própria concentração da obra em torno da figura de Gonçalo já favorece a intimidade. Desde as primeiras linhas do romance somos conduzidos pelo narrador à presença do Fidalgo e o divisamos aboletado na sua cadeira de couro, frente à imensa mesa de pés torneados, a escrever a sua novela. Depois, nós o acompanhamos a Vila Clara e a Oliveira, a Corinde e a Santa Maria de Craquede, através de campos e vilarejos, por entre serviçais, parentes, amigos e adversários. Sequer por um instante nós o deixamos. Por isso mesmo é com imensa perplexidade que, de repente, ao final do romance, percebemos que nos é arrebatado: passamos então a vê-lo somente «de fora», indirectamente, a partir das referências dos amigos e das confidências da carta da prima Maria Mendonça, em meio à azáfama que vai pela Torre antiquíssima, na expectativa do seu regresso. Mal conseguimos, de longe, conjecturar o que se passou em África e o que agora está acontecendo em Lisboa, no momento desse regresso. Na verdade, quando o texto relata o último diálogo de Gonçalo com o Bento, suas derradeiras palavras em discurso directo, na obra — «A festa acabou, Bento.» —, constituem, também elas, uma despedida em relação a nós. O resto é um remate, conclusão indispensável a uma obra do século XIX, que no entanto adquire uma dimensão mais nebulosa e aberta graças ao recurso de subtrair o Fidalgo às nossas vistas: já não mais ouvimos sua voz, ou percebemos seus pensa-

mentos, ou acompanhamos e participamos de sua vida interior. Definitivamente, a festa acabou e são as informações de terceiros que nos dão afinal algumas pistas para que possamos construir um desenlace plausível. Portanto, e pelo menos até o final do penúltimo capítulo, descrições, narração, diálogos, monólogos, estarão concentrados na figura de Gonçalo, directamente relacionados com ele. O olhar do narrador não acompanha nenhuma outra personagem. Todas são vistas *a partir de* e *em relação* com Gonçalo, cujas palavras ouvimos, cujas acções contemplamos, cuja vida íntima — hesitações, debates, decisões, justificações — nos é exposta.

Para tal, vale-se o narrador de alguns procedimentos. Da chamada «descrição omnisciente», por exemplo. Com efeito, em certos momentos, a palavra do narrador descreve para o leitor quem é, o que pensa e o que decide o protagonista. A comunicação se faz entre narrador e leitor, tendo como objectivo relatar algo sobre Gonçalo. Domina então a voz do emissor, e a pouco e pouco a figura interior da personagem vai-se delineando perante nossos olhos. Leia-se por exemplo o relato da caminhada de Gonçalo, com o Videirinha e seu violão, de Vila Clara para a Torre, no final do capítulo II. Em alguns momentos do percurso, o leitor ouve a voz do narrador a lhe dizer que «Gonçalo Mendes Ramires recordava» e a lhe comunicar que os pensamentos do Fidalgo estavam mergulhados na história das relações entre Ramires e Cavaleiros, detendo-se em especial no namoro de Gracinha e André. Fala-nos também no renascido rancor da personagem à lembrança do ultraje feito à irmã, a repassar, depois, as tristezas que recaíram sobre a Torre. Da descrição do íntimo de Gonçalo o narrador tanto pode emergir para nos contar o que ele vai vendo na sua caminhada, ou para transcrever os versos cantados pelo Videirinha, como pode insensivelmente passar para uma maior intimidade com a personagem, chegando ao monólogo. Na verdade, é difícil encontrar exemplos de descrição omnisciente em que não haja contaminação, seja de narrações ou descrições externas, seja de monólogos que aprofundam a penetração no íntimo da personagem.

Em outros momentos a voz do narrador parece ausentar-se, sentindo-se o leitor perante Gonçalo, a ouvir-lhe em directo a voz interior, as reflexões, as lutas, as justificações... Já no primeiro capítulo, por exemplo, percebemos estar diante do Fidalgo a conversar consigo mesmo: «E era um plágio? Não! A quem, com mais seguro direito do que a ele, Ramires, pertencia a memória dos Ramires históricos?» O mesmo, logo adiante, quando vamos encontrar Gonçalo diante do espelho, numa contemplação agradada: mais do que a figura física que ali se desenha, é o mundo interior da personagem que se reflecte no espelho, e se traduz em palavras:

> — Não! não se enterraria na província, imóvel sob a hera e a poeira melancólica das coisas imóveis, como a sua Torre!... Mas vida elegante em Lisboa, entre

> a sua parentela histórica, como a aguentaria com o conto e oitocentos mil réis de renda que lhe restava, pagas as dívidas do papá? E depois realmente vida em Lisboa só a desejava [...].

Pode o narrador manter os monólogos na terceira pessoa, não importa: o leitor tem certeza de estar ouvindo directamente os pensamentos de Gonçalo, traduzidos mais especialmente pelas indagações, pelas expressivas exclamações e reticências, pela típica adjectivação gonçalina, pelas interjeições...

Esse o processo mais frequentemente empregado: algumas palavras iniciais do narrador; e paulatinamente, em comunicação com o leitor, procura tal narrador situá-lo em relação à interioridade do protagonista. Imediatamente após, através do monólogo indirecto, o narrador é de certa forma colocado entre parênteses, e a personagem passa a expor o seu íntimo ao leitor. A mediação do narrador não se anula, porém se apaga, fica por assim dizer latente, permitindo o colóquio personagem / leitor. Exemplo muito expressivo, nós o encontramos no capítulo IV: está Gonçalo em Oliveira...

> Enquanto se ensaboava com veemência, depois se vestia numa pressa irada, Gonçalo ruminou aquele intolerável escândalo.

Até aqui, a voz do narrador. A seguir, tal mediação parece desaparecer:

> Fatalmente, apenas se apeava em Oliveira, encontrava o homem da grande guedelha, caracolando por sob as janelas do palacete, na pileca de grandes clinas! E o que o desolava era perceber no coração de Gracinha, pobre coração meigo e sem fortaleza, uma teimosa raiz de ternura pelo Cavaleiro, bem enterrada, ainda vivaz, fácil de reflorir... E nenhum outro sentimento forte que a defendesse, naquela ociosidade de Oliveira [...].

Embora presente através da terceira pessoa, a voz do narrador cede a função à personagem, que, no seu íntimo, rumina pensamentos, avaliando o Cavaleiro e a irmã. Outro exemplo expressivo encontramos no capítulo seguinte, após a desabalada fuga face ao assustador cajado do José Casco. Gonçalo já se encontra ao amparo dos muros da sua Torre, protegido pelos fiéis e submissos serviçais. Recomposto, encontra-se à mesa:

> Durante o jantar, misturando copiosamente o Verde e o Alvaralhão, Gonçalo não cessou de ruminar a ousadia do Casco. Pela vez primeira, na história de Santa Ireneia, um lavrador daquelas aldeias, crescidas à sombra da Casa ilustre, por tantos séculos senhora em monte e vale, ultrajava um Ramires! E brutamente, alçando o cajado diante dos muros da quinta histórica!... Contava seu pai que, em vida do bisavô Inácio, ainda desde Ramilde até Corinde, os homens dobravam o joelho nos caminhos quando passava o senhor da Torre. E agora levantavam a foice!... E porquê?

A pontuação, toda emotiva, revela a personagem a repassar o passado dos avós face à triste realidade do presente. Assim posto a nu, o mundo interior do Fidalgo fica patente na sua consciência mais profunda: não ignora Gonçalo suas fraquezas, os motivos ignóbeis que determinam o seu agir. Graças à técnica do paralelismo, esse mundo é confrontado com a realidade vivida exteriormente pela personagem, seus actos e palavras, além de ser também avaliado frente ao passado dos avós ilustres. Assim — é um exemplo —, logo antes de faltar à palavra dada ao Casco quanto ao arrendamento das terras vizinhas à Torre, Gonçalo entregava-se à redacção de um capítulo da novela, no qual Trutesindo proclama: «De mal ficarei com o Reino e com o Rei, mas de bem com a honra e comigo!» — frase de *sua* lavra, que será repetida após fechar o contrato com o Pereira. Gonçalo reconhece que os velhos portugueses tinham «o amor religioso da palavra e da honra», no próprio momento em que falta à palavra dada. Este livre trânsito do leitor entre o mundo das aparências e mentiras e o universo interior de Gonçalo, no qual é possível constatar claramente quer a consciência dos próprios erros quer a ausência de remorsos e de arrependimento, permite uma intimidade incomparável com a personagem. Entre leitor e protagonista não existem cortinas a disfarçarem e enfeitarem os lados condenáveis do agir e pensar de Gonçalo: o leitor alcança vê-lo tal qual é.

Todavia, a meu ver, o recurso primordial de que se vale o narrador para desvendar a personalidade íntima do Fidalgo da Torre é o do sonho. Já não é mais a análise da consciência do protagonista que está em pauta: o leitor tem acesso ao inconsciente que aflora nos sonhos incontroláveis.

Tem Gonçalo nesta obra vários sonhos. Referindo-se aos romances anteriores de Eça de Queirós, escreveu Machado da Rosa: «Que saibamos, antes de 1880 nenhum romancista explorou as vivências oníricas das suas personagens com a versatilidade que se comprova nos exemplos apresentados, especialmente no *Crime*» [2]. Também na *Ilustre Casa de Ramires*. Aliás, para a utilização precursora dos sonhos por Eça de Queirós consulte-se o *Dicionário de Eça de Queirós* (ed. Caminho, 1988), no verbete específico, sob a responsabilidade de Pedro Luzes.

O que aqui pretendemos é diferente, ou seja, além de inventariar e comentar os sonhos de Gonçalo presentes na obra, o que desejamos enfatizar é a sua função literária, em particular no que se refere ao primeiro deles. Todos têm «uma relação próxima com os problemas de momento» da personagem. Como elucida Pedro Luzes, a essa contribuição de elementos recentes da vida quotidiana para o sonho chama Freud «presença de restos diurnos» (veja-se *Dicionário*, acima citado). E esses restos estão sempre presentes em relação a Gonçalo. Porque vive angustiado na sua simplicidade rural, sem conseguir abrir uma fenda no muro que lhe veda o caminho da política e da fortuna, além de ter exagerado no jantar, uma refeição incom-

patível com a debilidade do seu estômago — o Fidalgo sonha com André Cavaleiro e João Gouveia montados em tainhas assadas, e, a seguir, com os avós destemidos e batalhadores. Porque preocupa-se e conversa com os amigos e com o Bento sobre a ascendência e origem de Ana Lucena, cujo dote e beleza o atraem — sonha com um possível avô carniceiro, perdido na pré-história (não na História, note-se). A função deste sonho, na economia da obra, é expor a ambição de Gonçalo de conquistar fortuna fácil. Não está apaixonado por Ana Lucena. O amor portanto não justifica a eliminação das barreiras sociais. É Gonçalo quem terá de «descer», para se pôr ao nível de Ana Lucena. Inconscientemente, o faz no sonho, graças ao avô carniceiro, aquém da História.

Porque enfim se sente covarde e rejeitado pelos antepassados, sepultado sob as humilhações incessantes e sucessivas, ambiciona e sonha com uma reconciliação com os ancestrais: aqui o sonho traduz em imagens o seu desejo de integração na sua ilustre família.

Reflictamos um pouco a respeito deste último sonho. Depois dele irá surgir um novo Gonçalo, um Gonçalo transformado, capaz de enfrentar o latagão de Narcejas; o protagonista passa por assim dizer por um rito iniciático, marcado pelo derramamento de sangue, após o que re-nasce e, graças a isso, se torna um «verdadeiro Ramires, dos antigos na História», reconhecido pelos avós e pelos contemporâneos. Tudo isso fora antecipado, prenunciado, pelo sonho da noite anterior: caíra no vasto leito «como numa sepultura», recordara o brilho de sua Casa ilustre, e vira-se «encolhido no seu buraco de Santa Ireneia». Não herdara dos antepassados «a valentia fácil». Reconhece ter nascido com a *falha*, «a irremediável fraqueza da carne», fraqueza que também lhe tolhia a alma. Tudo isso Gonçalo pensa num meio-adormecimento, antes de mergulhar num sono profundo. Somente alta madrugada, exausto de tantas tristezas revolvidas, é que vislumbra as faces dos antepassados «todas dilatadas pelo uso soberbo de mandar e vencer». Os velhos Ramires desfilam à sua frente e formam ao redor do leito «uma Assembleia majestosa da sua raça ressurgida». Gonçalo reconhece-os um a um, e finalmente entende que toda a ascendência o ama. Na medida em que se confessa aos ancestrais, conseguindo expor-lhes as suas tristezas e vergonhas, vai paulatinamente percebendo que é amado por eles, e que dispõe — se o quiser — das suas armas e das suas forças. Quando acorda, parece-lhe que emerge de «um pesadelo em que falara a mortos». A noite mal dormida deixa-o irritado, menos submisso à influência do Bento, mais disposto à luta, sobretudo cheio de vontade de abandonar a província: «muito mexerico, muita deslealdade. Precisava terra grande, distracção grande».

Se, psicologicamente, o sonho de Gonçalo nasce de motivações do quotidiano, marcado pelas fortes e contínuas humilhações; se tal sonho se concretiza em imagens reveladoras do profundo desejo do protagonista de

se equiparar aos antepassados, tão independentes, decididos e corajosos — tal sonho prepara literariamente o leitor para a mudança que se irá processar em Gonçalo, justifica-a, por assim dizer, por se constituir em prenúncio dela e do que irá acontecer a seguir.

Sob este aspecto, o primeiro sonho, relatado ao final do capítulo II, parece-me o de maior importância. Na sua sequência, é possível distinguir nele duas fases ou momentos: num primeiro, quando Gonçalo ainda se encontra sob o peso do jantar formidável, vê avançar contra si o grande adversário que tão fundamente o humilhara, André Cavaleiro. Vem acompanhado do seu «pajem» — João Gouveia —: e se assim expresso é porque ambos estão vestidos à medieval, e usam de lanças para o ferir. Avançam montados em tainhas assadas — esse o elo a unir no estômago de Gonçalo os efeitos da lauta refeição aos agravos morais e afectivos que atormentam o Fidalgo. O aparato medieval anacrónico é necessário para tornar possível a aproximação entre as figuras contemporâneas e os antepassados gonçalinos da Média Idade. Tainhas, rei e Ramires dos primórdios da História portuguesa, André e João Gouveia em luta aberta contra o Fidalgo — eis um sonho surrealista. Outras figuras medievais surgirão em sequência, a arrastar Gonçalo para a batalha de Navas de Tolosa, quando será alvo da chacota geral.

Quer dizer, sintética e simbolicamente, tem-se já, neste início da obra, uma explicitação dos principais obstáculos que se irão colocar no caminho do protagonista, contra os quais ele terá de lutar. A trama do romance, com efeito, será urdida em torno de alguns núcleos: a inimizade entre Gonçalo e André, surgindo João Gouveia desde o início como mediador; a luta de Gonçalo consigo mesmo para vencer suas «falhas» de carácter e alterar consequentemente o comportamento. Nos capítulos seguintes o leitor acompanhará o desenvolvimento das relações entre Gonçalo e André, relações sempre dúbias, sempre interesseiras de parte a parte, como irá contemplar as tentativas de Gonçalo para vencer sua fraqueza e se equiparar aos avós: pela redacção da novela, pela vitória na campanha eleitoral e, sobretudo, pelo inesperado e libertador gesto final, a partida para a África.

África que surge na segunda fase deste primeiro sonho. Após ter tomado o sal de frutas, que lhe aliviará os males, Gonçalo volta a adormecer e sonha. Se no primeiro momento se vira imaginariamente derrotado e aviltado pelos ancestrais e pelos contemporâneos (exceptuam-se os parentes e alguns poucos amigos), neste segundo sonho tem perante si um panorama muito diferente, a prenunciar as possíveis soluções futuras: fortuna e poder ele terá de os conquistar lá fora, sozinho, longe da pátria, num país de sonho. De facto, no positivista século XIX, Gonçalo sonha com uma África totalmente imaginária. Os jornais e revistas, os debates políticos e diplomáticos podiam falar da África real e dos graves problemas que a afligiam no final do século XIX. No seu sonho, o protagonista imagina-a (seria melhor dizer que a África

assim se apresenta a seus olhos) qual um *locus amœnus*, uma utopia de relvas profundas, com coqueiros sussurrantes e aromas de radiosas flores. Os sentidos — olhos, ouvidos, olfacto — ficam totalmente inebriados, em meio a um cenário de harmonia e paz. A satisfação maior, entretanto, lhe vem dos «pedregulhos de ouro». Brotam do chão, estão ao seu alcance, garantindo-lhe a fortuna fácil. Na verdade, será essa a solução mais tarde encontrada por Gonçalo: para re-nascer de facto, abandona a pátria, tudo o que o liga a ela, amizades e carreira política e literária, e parte sozinho, levando consigo somente o Bento. Após plantar e enriquecer, retorna à pátria realizado — como inconscientemente, nebulosamente, entrevira em sonho.

Portanto, na economia da obra, este primeiro sonho, além de revelar o mais íntimo de Gonçalo, começa a urdir os fios que irão compor a trama. Desde os primeiros instantes, por meios sutis, o narrador coloca-nos a par do que irá acontecer, sem que disso se tome muita consciência. Os fios do enredo começam a desenrolar-se e entretecer-se e, desta forma, o leitor vai a pouco e pouco sendo levado a aceitar as soluções futuras, já em embrião neste começo de romance. O destino de Gonçalo está traçado, e a flor que desabrochará no final já estava contida na semente lançada neste sonho primeiro. Tudo o que se realizará posteriormente tem nele a sua origem.

Na verdade, ao reflectir sobre os sonhos, acabámos por nos esquecer um pouco do objectivo que nos tínhamos proposto, ou seja, o de tentar desvendar o mistério do fascínio de Gonçalo, uma personalidade amorável e muito amada. Todavia, apenas aparentemente nos desviámos do nosso caminho. Ao reflectir sobre os sonhos, repito, convivemos com Gonçalo, sem disfarces e mais de perto. Essa intimidade favorece a aproximação; ora, um conhecimento mais completo e profundo inevitavelmente leva à compreensão e ao amor. O que não nos impediu de aludir à arte da escrita de Eça de Queirós, «construindo» com inteligência a sua trama e o protagonista que a vive, fundamentando uma e outro desde as primeiras páginas, tornando-os verosímeis, literariamente existentes. Gonçalo, o amigo íntimo de todos nós, vive a sua história num romance de exemplar economia.

NOTAS

[1] Beatriz Berrini, «A Dez Vezes Secular Casa de Ramires», in *Livros de Portugal: Ontem e Hoje*, S. Paulo, Cortez Ed., 1981, p. 79.

[2] Alberto Machado da Rosa, *Eça — Discípulo de Machado?*, Lisboa, Ed. Presença, 1979, p. 199.

MARIE-HELÈNE PIWNIK

CE QUE LE NOM DIT

JACINTO DANS 'A CIDADE E AS SERRAS' DE EÇA DE QUEIRÓS

BIEN qu'il superflu de rappeler l'argument de *A Cidade e as Serras*, dernier roman d'Eça de Queirós qui est familier à tous ses lecteurs, on peut en dégager brièvement la lecture la plus communément admise, dont le titre lui-même donne la clé [1]. Se présentant comme un dyptique à deux panneaux contrastés, *Cidade* e *Serras*, au moyen d'un remarquable jeu de miroirs déformants entre espace urbain et espace rural, espace codé et espace mythique, oppose une modernité génératrice d'ennui, de décadence et de mort, à une tradition porteuse d'espoir, de vertu et de vie. Le héros Jacinto, qui à Paris oscille entre l'aboulie et une nausée suicidaire, et qui est en outre guetté par l'efféminations, renaît dans ses montagnes de Tormes, où, «virilisé» [2], il va se marier, avoir beaucoup d'enfants (comme il convient à ce «Prince de Grande Fortune»), et se consacrer avec énergie à ses paysans et à ses terres. Jacinto échappe ainsi à l'overdose de civilisation par un retour aux sources, au paradis des origines, et j'ai ailleurs analysé les pérégrinations de cet Ulysse [3] dans la perspective de l'évolution du réalisme-naturalisme à l'aube du XX^eme^ siècle [4]. Sur ces bases, la fonction symbolique de l'onomastique dans *A Cidade e as Serras* ne manque pas de retenir en filigrane l'attention du lecteur, et il est aisé d'en repérer certains éléments superficiels. Ainsi l'hôtel particulier où Jacinto accumule les prétendus bienfaits du progrès est sis au 202 *Champs Elysées*, et l'on ne s'étonne donc pas de le voir retourner progressivement à sa vocation de demeure des morts.

Ainsi l'église de la *Madeleine* devient la paroisse d'adoption de Madame d'Oriol (pourtant une habituée de Saint Philippe du Roule), lorsqu'au moment du Carême un prêtre mondain y produit des effets de manche auprès d'un auditoire de pécheresses de la haute société, dont le rapport est ainsi établi avec les prostituées du quartier (un «bourbier») [5] sous l'égide de leur sainte patronne.

Ainsi la Basilique du *Sacré Coeur de Jésus*, consacrée au «coeur de celui qui a aimé les pauvres et leur a donné son sang», trône-t-elle au sein d'un

quartier où les «sinistres logements de la plèbe» contrastent avec les «belles demeures» auxquels les deshérités n'ont pas droit [6].

Aux lieux rituels et fermés du Paris fin de siècle (beaux quartiers, Bois de Boulogne, opéra, cafés et théâtres à la mode) s'opposent les dénominations bucoliques des coins et recoins infinis de la montagne portugaise, où le merveilleux le dispute au champêtre (*Casal da Giesta, Vale da Carriça, Venda do Torto, Fonte da Lira*, etc. [7]). Le village où est né le narrateur-témoin, Zé Fernandes, ami de Jacinto, ne s'apelle pas en vain *Guiães* (de *guia*, guide) puisque Zé Fernandes a la haute main et sur Jacinto et sur le récit. En même temps il est Zé Fernandes de Noronha e *Sande*, un patronyme galicien qui lui permet de jouer les benêts — d'ailleurs, on y lit aussi le mot *sandice* et ses dérivés.

Pour ce qui est des autres personnages, ils aiguillent aussi constamment le lecteur vers une interprétation plus ou moins grossièrement symbolique, à commencer par le grand-père de Jacinto *Galeão*, une apposition qui évoque et sa richesse, et sa noblesse et son embonpoint, mais, étant donné qu'il s'agit d'un surnom — comme le suggèrent les guillemets —, cela va, en somme, de soi. De même le nom du vieux valet noir, *Grilo*, semble lui avoir été attribué par ses maîtres eux-mêmes. Au-delà de la couleur noire ainsi utilisée, on y voit une allusion à la vocation de l'insecte, celle de génie du foyer, qui correspond aux fonctions domestiques de Grilo. Lors de son arrivée dans les montagnes, Jacinto a pour interlocuteur *Silvério*, dont la relation à la nature par le biais d'une racine étymologique *silva* est donc insinuée. D'Ana *Vaqueira*, la belle servante aux yeux noirs, Jacinto dira, ne laissant la place à aucune équivoque:

> É uma bela moça, mas uma bruta... Não há ali mais poesia, nem mais sensibilidade, nem mais beleza do que numa linda vaca turina. Merece o seu nome de Ana Vaqueira. [8]

Le chef de gare *Pimenta* fouille dans les détritus pour en extirper les revues parisiennes pimentées, salaces, que Zé Fernandes a rapportées de son dernier voyage à Paris.

Enfin la jeune fille qu'épousera Jacinto s'appelle *Joaninha*, elle est donc porteuse de chance et de bonheur, comme le dit une comptine portugaise relative à la bête à Bon Dieu (*Joaninha*). En revanche, une prostituée, lesbienne de surcroît, qui damne un temps Zé Fernandes, est antinomiquement appelée Mme *Colombe*, etc.

Je m'en suis tenue à l'étude du prénom *Jacinto*, qui s'est révélée fructueuse. On ne peut en effet être indifférent au fait que *Jacinto* soit un nom de fleur recouvrant deux réalités végétales, la variété cultivée, civilisée en somme, et la variété sauvage, naturelle, ce qui nous permet de voir dans le nom du héros la cristallisation du titre du roman, et de son sujet. On est

alors tenté de prêter attention aux légendes mythologiques qui sont attachées à chacune de ces variétés, celle d'Hyacinthos pour la première, celle d'Endymion pour la seconde. D'une grande beauté («mon beau Jacinto», dit souvent Zé Fernandes), Hyacinthos fut aimé d'Apollon. Mortellement blessé lors d'une partie de disque avec le dieu, il fut immortalisé, car Apollon transforma le sang de sa blessure en la fleur qui porte son nom. Le bel Endymion, lui, inspira un violent amour à la Lune, qui s'unit à lui. Zeus lui accordant la réalisation d'un voeu, Endymion choisit de dormir d'un sommeil éternel et resta ainsi éternellement jeune.

Les deux légendes mettent ainsi en avant le thème de l'éternité, lié dans le premier cas à une renaissance; c'est d'ailleurs une caractéristique de la jacinthe, qui ressurgit chaque année de son bulbe initial. La transformation de Jacinto d'une partie à l'autre du roman s'inscrit donc dans son identité. On peut aussi y voir l'injonction d'un lignage à perpétuer. Le héros n'est en effet désigné tout au long du récit que par son prénom, qui prend ainsi valeur de patronyme: il peut être mais au pluriel, *os Jacintos* [9], est-il dit de ses aïeux, tous Jacinto de père en fils jusqu'à Jacinto Galeão le grand-père, Cintinho le père (Jacintinho), Jacinto lui-même et Jacintinho son fils; c'est un nom propre qui devient un nom commun; affecté d'une minuscule, il admet un diminutif *Jacinticulo*, une adjectivation *jacintico* [10]. Dans cette perspective, il n'est pas jusqu'aux cinquante enfants fait à Sélèné par Endymion, qui ne confèrent au héros des vertus de reproduction qui s'illustrent dans les grossesses rapprochées de son épouse.

L'amitié entre Hyacinthos et Apollon, dieu de la poésie, donc de la création littéraire, rapelle d'autre part opportunément le rôle de Zé Fernandes, ami et créateur de Jacinto, qu'il fait exister par son seul discours. Faut-il aller plus loin, et souligner la particularité de leur amitié qui n'en fait pas seulement des frères — bien qu'ils soient comparés à Romulus et Rémus [11] — puisqu'ils sont déclarés être comme Achille et Patrocle [12]? L'étude du rapport entre Jacinto et son narrateur dépasse en tout cas le cadre de ces suggestions, que je me réserve de développer quelque jour.

Moins aisée à déchiffrer est la relation établie par le narrateur entre Jacinto et Saint Hyacinthe, martyr en croix selon le texte:

> E nem me apiedava de Jacinto que, com a doçura de S. Jacinto sobre o cepo, esperava o fim do seu martírio e da sua festa. [13]

L'*Enciclopédia Luso-Brasileira* dit la chose suivante, à *Jacinto*:

> Mártir romano. Sofreu o martírio com os santos Amâncio, Ireneu e Zótico. Jorge Cardoso (*Agiológio Lusitano*) atesta que Urbano VIII, em 11-XII-1642, concedeu indulgências aos que venerassem o corpo de S. Jacinto, pouco antes trasladado de Roma e colocado na capela real de Lisboa. Festa a 10 de Fevereiro.

Mais voici ce que dit l'*Agiológio Lusitano*:

> S. Amâncio martyr que imperando Adriano foi coroado de illustre martyrio em Roma com tres companheiros Zotico Ireneo e Hyacintho, e sepultado na via Lanicana; cujo sagrado corpo nos ultimos dias do Pontificado de Urbano VIII alcançou o Inquisidor apostolico neste Reino e trouxe a esta de Lisboa.

Si je ne m'abuse, Jorge Cardoso ne parle que de S. Amâncio. Et je n'ai pas trouvé de São Jacinto fêté un 10 février dans le *Flos Sanctorum*.

Qu'importe, si ce qui compte à l'évidence, c'est qu'Eça, en faisant jouer le narrateur avec une hagiographie supposée, installe Jacinto dans un martyre et une sainteté placés sous le signe de la croix. Le parcours spirituel de Jacinto dans le roman peut en effet être mis en lumière à partir d'une structure initiatique. Ainsi les épreuves parisiennes correspondent aux différentes étapes de l'ascèse mystique du saint: il doit descendre en lui-même, effacer la pesanteur de la matière en oubliant son corps (la dégradation physique de Jacinto en serait l'illustration): c'est ce qu'on appelle la phase purgatrice; il doit ensuite se détacher du monde et de ses vanités, ne plus penser qu'à la vie future (et Jacinto de renoncer à tous les bienfaits de la civilisation, et de lire Schopenhauer et l'*Ecclésiaste* en ressassant *Vanitas vanitatis*, face ou presque à son crâne comme Saint Jérôme): c'est la phase illuminative. Vient ensuite l'état du bienheureux, *beatifico*, exactement le mot employé pour caractériser le sommeil de Jacinto lors de sa première nuit à Tormes [14], première nuit qui est celle de la purification définitive, comme l'indique la chemise de nuit qu'il revêt, rêche comme une bure de pénitent, cependant que Zé Fernandes s'écrie en le voyant:

> E é só vestido de estamenha que se penetra no Paraíso. [15]

Mais notre Saint Jacinto est en fait hissé à la stature d'un nouveau Christ. Après sa mise au tombeau au 202 Champs Elysées le jour de ses trente-quatre ans [16], étendu sur son lit de Tormes comme «une statue de marbre sur sa tombe de granit» [17], il y attend sa «réssurrection» [18] dont son ami Zé Fernandes pourra apprécier les effets. Il deviendra alors, dans les montagnes, celui qui laisse «venir à lui» les petits enfants, celui qui donnera aux pauvres [19]. Cette transformation était annoncée, d'ailleurs, par le passage où Zé Fernandes dans son sermon sur la Montagne (du haut de l'esplanade de la Basilique du Sacré-Coeur) évoque la possibilité de la naissance d'un nouveau Christ [20]. Cet enfant Jésus, n'est-ce pas Jacinto, qui est, rappelons-le, accueilli à Tormes par un fermier qui s'appelle *Melchior* comme l'un des rois mages? Jacinto retrouve d'ailleurs par ce biais, lui qui n'était qu'un prénom, le couple parental. La «*serra*» est en effet «*bendita*», elle est «bénie», dès la première description, et elle est même «bénie entre toutes les montagnes» (*serra bendita entre as serras* [21]), comme la Vierge-

-mère, en un parallèle avec le «Je vous salue Marie» qui n'échappe pas au lecteur attentif, pas plus que le nom de l'église de Tormes, Saint Joseph, qui surgit au moment où Jacinto rend un dernier hommage à ses aïeux (dont il réensevelit les ossements), retrouvant ainsi ses pères et son père, ce que le narrateur avait noté peu avant:

> Era com delícias, com um consolado sentimento de estabilidade recuperada, que enterrava os grossos sapatos nas terras moles, como no seu elemento natural e *paterno* [...] [22].

Ce nouveau Christ toutefois, et conformément à la double inscription Hyacinthos-Saint Hyacinthe, pousse à l'extrême l'humanité du fils de Dieu en se mariant et en procréant, et se montre en fait profondément païen. Ayant pénétré au Paradis, il est redevenu cet «Adam» que la ville avait dégénéré [23], il lit, *sub tegmine fagi*, les *Georgiques*, l'*Iliade*, Platon... [24]. D'ailleurs Dieu, qui l'accueille dans sa demeure lors d'un rêve du narrateur, est plongé dans Voltaire! [25]

Les quelques remarques que m'ont suggéré le choix par Eça de Queirós du prénom *Jacinto* pour le héros de son roman *A Cidade e as Serras*, outre qu'elles illustrent nouvellement le mythe de la régénérescence — de la régénération? — qui en est la première lecture [26], confirment mon analyse de la problématique néo-spiritualiste du mouvement réaliste en fin de parcours [27], et engagent entre autres à une réflexion encore à l'état d'ébauche sur le rôle du narrateur-Doppelgänger. Le fils d'Ariane ne demande qu'à être déroulé et permet de franchir l'une des portes du labyrinthe de la fiction réaliste-naturaliste, pour laquelle le réel, nous le sentons une fois de plus ici, est essentiellement le domaine de la métaphore. Il est vrai que, comme le dira plus tard Fernando Pessoa-Alberto Caeiro:

Que difícil ser próprio e não ver senão o visível! [28]

NOTAS

[1] J'utilise l'édition Livros do Brasil, Lisbonne, s/d. [postérieure à 1960].

[2] «Sobre a sua arrefecida palidez de supercivilizado, o ar montesino, ou vida mais verdadeira, espalhara um rubor trigueiro e quente de sangue renovado que o virilizava soberbamente», p. 154-155.

[3] João Medina fait de *A Cidade e as Serras* le lieu d'un retour à Ithaque où se lirait le malaise de l'exilé sans retour Eça, analyse excessivement «biographisante» mais pleine de suggestions (*Eça Político*, Lisbonne, 1974, p. 113-153).

[4] «Du *Jasmineiro* au *202: Paris*, d'Emile Zola?», Colloque *Eça de Queirós et la culture de son temps*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1988, p. 109-122.

[5] *Ibidem*, p. 79.

[6] *Ibidem*, p. 88-89.

[7] Et aussi Roqueirinha, Ribeirinha, Freixomil, Serpão, Corujeira, etc.

[8] *A Cidade e as Serras*, ed. cit., p. 157.

[9] *Passim*.

[10] *Ibidem*, p. 115, p. 85.

[11] *Ibidem*, p. 144.

[12] *Ibidem*, p. 97.

[13] *Ibidem*, p. 68. J'interprète *cepo* comme «bois» de la croix. Si on devait l'entendre comme «billot» — autre possibilité —, je me trouverais entraînée vers la référence «Jean-Baptiste décapité», une des récurrences dans l'oeuvre queirosienne, mais je m'en tiens à l'interprétation qui me semble contextuellement la plus valable.

[14] *A Cidade e as Serras*, ed. cit., p. 151.

[15] *Ibidem*, p. 149.

[16] «— Eu hoje não estou em Paris para ninguém. Abalei para o campo, abalei para Marselha... morri!», *ibidem*, p. 108. Puis il trinque avec Zé Fernandes, «como num funeral pagão: — *Ad manes*, aos nossos mortos!» *ibidem*, p. 110.

[17] *Ibidem*, p. 151.

[18] «Mas eu, ávido pela história daquela ressurreição», p. 155, et encore: «Segura estava a sua Ressurreição depois de tantos anos de cova, da cova mole em que jazera, enfaixado como uma múmia nas faixas do Pessimismo!», p. 161.

[19] «Deixe vir o rapaz!», p. 188. Et aussi p. 201, où l'on voit Jacinto entouré d'enfants à qui il prodigue ses bienfaits. Le vieux prophète l'appelle «o Pai dos Pobres», p. 223.

[20] *Ibidem*, p. 90-91.

[21] «serra bendita», p. 135, «serra bendita entre as serras», p. 136.

[22] *Ibidem*, p. 159, c'est moi qui souligne.

[23] *Ibidem*, p. 86.

[24] *Passim*, à partir de la p. 154. Il lit aussi *Don Quichotte*, dans une première phase d'idéalisme exalté.

[25] *A Cidade e as Serras*, ed. cit., p. 14.

[26] Ainsi s'explique plus clairement le réensevelissement des antiques Jacintos dont le «bulbe» a refleuri avec Jacinto.

[27] V. aussi «Un pamphlet contre le symbolo-décadentisme: *A Cidade e as Serras*», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa-Paris, 1987, vol. XXIII, p. 737-751.

[28] «O Guardador de Rebanhos», XXVI, *Poemas de Alberto Caeiro. Obras Completas de Fernando Pessoa*, Lisbonne, Ed. Ática, 1974.

TEU AMOR FEZ DE MIM UM LAGO TRISTE

(D)ENUNCIAR A MÃE EM EÇA DE QUEIRÓS

MARIA MANUEL LISBOA

Teu amor fez de mim um lago triste.
FLORBELA ESPANCA

SE, como Julia Kristeva sustenta em *Pouvoirs de l'horreur*, a literatura «codifica as nossas crises, os nossos mais íntimos e mais sérios apocalipses»[1] constituídos por um regresso do psiquicamente recalcado, este, quando manifesto, liberta um potencial de *descoberta* ou de *reconhecimento*, no sentido trágico ou aristotélico da palavra. Mas não só. O facto de um autor propiciar a observação do conteúdo submerso de um inconsciente pessoal e/ou nacional, permitindo a análise daquilo cuja enunciação era proibida até ele lhe ter dado voz, é pressentido como um desacato ou, pior, como uma profanação. Na gargalhada, de descoberta e acusação, que Eça de Queirós fez dar «sete voltas em torno das instituições»[2] havia, conforme vários críticos têm apontado talvez com pesar[3], a intenção do desacato, mas um desacato que, como disse não Eça mas Ega, «é a condição do progresso»:

> — O desacato é a condição do progresso, sr. Afonso da Maia. Quem respeita decai. Começa-se por admirar o Gouvarinho, vai-se a gente esquecendo, chega a reverenciar o monarca, e quando mal se precata tem descido a venerar o Todo-Poderoso!... É necessário cautela![4]

A presente leitura d'*Os Maias* procura ir mais longe e discernir no autor uma visão que, abarcando sem dúvida a análise social que ninguém lhe nega, atinge, neste romance de transição entre a fase naturalista e a de introspecção, uma dimensão mais profunda. Sendo uma tentativa não de abandonar por inteiro um naturalismo por si só insatisfatório, mas de o complementar com elementos vários de tragédia, fatalidade e destino, o romance abrange, sugerimos nós, a consideração efectiva de um poder místico cujas virtudes explicativas Eça já não negava nesta fase com a anterior veemência do estudante literato em botão que, como o próprio Ega, na Ponte em Coimbra, «com o braço erguido, atirava injúrias a Deus» (p. 93).

A leitura que se segue apoia-se em grande parte em conceitos que, ao longo das duas últimas décadas, Julia Kristeva tem vindo a desenvolver em obras como,

além do atrás citado *Pouvoirs de l'horreur*, «Des Chinoises»[5] e «Héréthique de l'amour» (de 1977, revisto sob o título de «Stabat Mater» em 1983[6]), cujas preocupações são retomadas em textos posteriores, como por exemplo *Histoires d'amour*[7]. Nelas se constrói uma leitura monumental do monolito intelectual judaico-cristão, em especial da figura da mãe (pecaminosa Eva ou virginal Maria), com base na qual pretendemos proceder a uma abordagem dos temas da maternidade e do incesto em Eça de Queirós.

Em «Des Chinoises», a ensaísta considera que à visão do mundo judaico-cristã preside um princípio de *diferença, separação* ou *cisma* — entre categorias binárias tais como luz-trevas, Deus-homem, homem-mulher, mãe-filho[8]. O último binómio é retomado em «Des Chinoises» e em «Stabat Mater», para delimitar, no imaginário ocidental, uma feminilidade hiperdeterminada por imagens inseparáveis (e insuperáveis) da maternidade ou da mulher reduzida à condição de mãe. E, mais especificamente, mãe de filhos (não de filhas) que não são de facto seus, mas de um pai (divino ou outro), cuja acção se manifesta de forma apropriadora e redutora da função feminina a veículo passivo da semente do macho[9]. A quinta-essência de tal passividade é a virgindade da mãe, um conceito paradigmático, originado aliás num erro de tradução[10] e em que, segundo Kristeva, se projectaram fantasias e medos diversos, mas com as mesmas raízes — o desejo aliado ao pavor masculino de um regresso ao domínio materno. Se Freud já reconhecera no Cristianismo a aceitação pré-consciente do feminino materno[11], Kristeva leva mais longe a análise do confronto do monoteísmo com a figura arquetípica (pré e pós-cristã) da mãe: o Judaísmo e o Cristianismo que lhe sucedeu, enquanto superadores de religiões matriarcais mais antigas, reduziram a mulher ao estatuto do «outro», transformando-a no inconsciente silenciado da ordem simbólica do Pai-Macho, operação através da qual, com a insistência na virgindade como condição *sine qua non* de uma maternidade autorizada, se elimina a *jouissance* e o poder reprodutivo-sexual do corpo materno, subordinando-o a um processo em que a mulher tem de procriar e de parir exclusivamente para assegurar a continuidade do Nome do Pai. Se Eva serve de garante ao princípio segundo o qual onde há cópula carnal há morte, a Virgem Maria resgata o princípio maternal aceitando a sua degradação numa função secundária de propagação de uma espécie que se torna, de acordo com esta nova definição, paternamente, e *só* paternamente, originada. No entanto, se nos *Evangelhos* a Virgem Maria descobre que a relação filial se baseia não na corporalidade (materna) mas no Nome (paterno) — que repudia a matrilinearidade e lhe usurpa a função (Deus-*Pai*)[12] —, Eva (*mãe* original) continua, qual palimpsesto, enquanto vestígio dessa primeira instância de maternidade desobediente e persistente.

A mãe é o inconsciente reprimido que, uma vez liberto, revela um poder de destruição inimaginável. E em Eça, mais especificamente n'*Os Maias*, essa ameaça reveste-se de um formato não alegórico, mas concreto: quando a mãe (Maria

Monforte) regressa simbolicamente através da filha (Maria Eduarda) que se lhe assemelha, a reproduz e representa, não só a dinastia dos Maias se desfaz como também se desnavece a promessa de uma liderança rejuvenescida e desesperadamente necessária a um velho país, que caíra em decadência e assim se eternizará, sem a promessa de renovação oferecida pela simbólica e áurea família.

O nome dos Maias simboliza uma grandeza patriacal de outros tempos, ainda discernível em Afonso, e aponta para a possibilidade do seu retorno. Mas neste romance seminal de Eça, o nome do pai é obscurecido, velado, tornado irreconhecível pela acção de uma mãe indesejada e que regressa, mas não sebasticamente. O efeito dessa mãe *no* filho e *por meio* da filha é o objecto da leitura que se segue.

TAL MÃE, TAL FILHA?

Freudianamente, de acordo com uma fórmula retomada por Lacan[13] e mais tarde modificada pela psicanálise pós-freudiana de tendência feminista, em que se destacam Dorothy Dinnerstein[14] e Nancy Chodorow[15], a filha ou se identifica com a mãe e condena-se à marginalização, ou se identifica com o pai e então não somente fica condenada à alienação de si própria enquanto mulher e em relação à mãe, mas descobre ainda que a ordem paterna não lhe concede o acesso privilegiado reservado ao filho como membro do mesmo sexo. Segundo Kristeva[16], para a mulher nesta situação indesejável de desidentificação universal, mas também para o filho já paternamente identificado, o apelo edipiano amoroso da mãe persiste no subconsciente filial, impedindo a realização por inteiro da aliança com o poder (masculino) do pai, vedando assim, quer ao filho quer à filha, o usufruto das vantagens que semelhante aliança acarretaria, ideológica e emocionalmente.

Uma observação continuada do laço mãe-filha em Eça de Queirós revela uma relação confessadamente complicada, embora eventualmente cúmplice. O júbilo com que Amaro se regala, supondo discernir na concupiscência da S. Joaneira com o cónego Dias a analogia de uma futura e apetecível «pechincha» entre ele próprio e Amélia[17] — segundo a lógica de que «tal mãe, tal filha» —, não parece encontrar eco imediato no lamento sincero com que Maria Eduarda, revelando o seu passado enodoado a Carlos, culpa a mãe (dela, e sem que se saiba, dele) por essa queda moral. Segundo um critério de enredo, Maria Monforte é sem dúvida indirectamente responsável por aquele e outros dramas, incluindo o incesto, propiciado pelo equívoco de identidades, que remonta igualmente à mãe foragida e por isso culpada. Mas, em todo o caso, se, como na tragédia grega, quando as mães comem uvas verdes, as filhas (e os filhos) rangem os dentes, o que o desvendar da narrativa queirosiana inegavelmente revela é também o radical potencial oposto de uma identificação filha-mãe para a desestabilização do *statu quo* masculino.

Kristeva sugere que, quando Electra pune a mãe pela sua *jouissance*, acirrando o seu assassínio às mãos do filho, a morte de Clitemnestra desencadeia um caos apenas controlável a troco de terríveis sacrifícios por parte desse filho que a ama e mata. Do mesmo modo, se Maria Monforte é apagada e aniquilada metaforicamente pela filha que lhe tenta negar o nome (ocultando-se sob uma série de outros — MacGren, Castro Gomes — que, no entanto, não se revelam duradouros), será depois reanimada pelas acções inconscientes dessa mesma filha, que, obedecendo ao ímpeto materno de transgressão contra a patrilinearidade dos Maias, segue as pisadas da mãe e inconscientemente consuma a obra de destruição dinástica que aquela tinha iniciado com a fuga. Segundo Kristeva, a preservação da moralidade na cidade-estado em Ésquilo depende da filha vingativa, cuja actuação comanda a aniquilação da mãe adúltera e homicida e resgata a lei do Pai. Em Eça, porém, quando a filha é de novo reabsorvida pela economia do desejo materno, o Nome do Pai desaparece, dinasticamente e de facto. O próprio Afonso da Maia, embora «granítico» (p. 516), será arrasado pelo regresso do inconsciente recalcado, a entidade mãe-filha numa anarquia de progenitura confusa que põe fim à linhagem dos Maias, conspurcando-a com uma consanguinidade incestuosa. A descendência de Maria Monforte, turvada pelo seu pecado original (a fuga e confusão dela resultante quanto à identidade da filha que morre — a de Pedro da Maia ou a do italiano, cuja existência os Maias desconhecem?) possibilita o enredo, o qual requer que Carlos desconheça a existência de uma irmã. Por seu lado, Maria Eduarda repete mais tarde o processo obscurecedor da mãe, apresentando ao mundo uma filha cuja origem começa por ser indeterminável — filha de Castro Gomes ou de Patrick MacGren? —, restando, por fim, uma única certeza: que é filha de Maria Eduarda e sobrinha de Carlos, por um triz sua enteada, sem dúvida sua filha simbolicamente incestuosa, duplamente Maia.

A confusão de progenitura reina ao longo de todo o romance. Porém, o desfecho e os seus efeitos deixam clara uma só coisa: quer a repudie quer a reproduza, Maria Eduarda é inescapavelmente a filha da sua mãe. A força do laço que as une desde o nascimento — «[a mãe] adorava-a com frenesi» (p. 34), «a sua paixão pela filha crescia. [...] dormia sempre com ela entre os braços» (p. 43-4) — é até certo ponto fruto da forma como Maria Monforte identifica a sua exclusão da dinastia dos Maias com a da filha (mas não a do filho, que ama mais moderadamente — ou menos narcisisticamente — e que virá a deixar com o pai e o avô, aos quais, como macho, pertence, levando apenas a filha): «Ninguém nos ama, meu anjo! Ninguém te quer! *Tens só a tua mãe! Tratam-te como se fosses bastarda!*» (p. 35, sublinhado nosso.) Já aqui se vislumbra a separação entre matrilinearidade e patrilinearidade, aquela posta à margem (reduzida ao estatuto do «outro» inconsciente) por um acto de repressão da família Maia que, na pessoa de Afonso, nunca aceitara a nora e, após a fuga, lhe nega a existência (Carlos pensa que a mãe morreu). Perante a rejeição de Afonso da Maia — a da mulher por parte

do patriarcado ofendido —, Maria Monforte faz, *para si* e *pela filha*, uma escolha — de solidariedade e identificação feminina entre mãe e filha, e de rejeição do pai — que se prolongará nessa geração e na seguinte. Curiosamente, Maria Eduarda, que não sendo bastarda é tratada como se o fosse, dará à luz uma filha que de facto o é, ou seja, que *não tem pai*.

Ao longo do romance, a ascendência incógnita de Maria Eduarda é assinalada por leves pinceladas apenas perceptíveis numa primeira leitura extremamente atenta ou numa segunda já avisada. Quando Maria Eduarda aparece a Carlos em Lisboa, surge-lhe na imagem diversas vezes repetida de uma divindade secularmente encarnada — «deusa, maravilhosamente bem feita» (p. 157), «bela como uma deusa, [...] com um grande ar de Juno que remonta ao Olimpo» (p. 184-5), «uma deusa pisando a Terra» (p. 202), «uma deusa transviada no Aterro» (p. 244) —, isto é, num eco da impressão que a mãe, de origens duvidosas, aparecida em Lisboa anos antes, causara em Pedro, que nessa ocasião também a vira como «alguma coisa de imortal e superior à Terra» (p. 22). A semelhança física, além de imagística, entre as duas mulheres é aliás sinal de uma continuidade fisionómica prolongada em Rosa, cujos olhos azuis — «os olhos da mãe eram negros: os do pai [supostamente Castro Gomes] de azeviche e pequeninos; de quem herdara ela aquelas maravilhosas pupilas de um azul tão rico, líquido e doce?» (p. 263) — são efectivamente oriundos da avó, Maria Monforte, que os tinha «de um azul sombrio» (p. 29). Maria Eduarda, por sua vez, alourada onde a mãe era loura com «tons de seara madura batida do sol» (p. 26), parece mais loura quando Carlos a pede em casamento, o que lhe acentua a semelhança com a mãe de ambos e aperta o nó da ligação incestuosa (p. 502). E também o seu traje quase sempre negro — «trazia ordinariamente um vestido escuro e simples» (p. 365); «ela sorria, feliz entre os seus novos amigos, divinamente bela, quase sempre de escuro» (p. 527) — reproduz o de Maria Monforte no período imediatamente anterior à fuga com Tancredo («vestida de preto, com uma flor nos cabelos, fazia *crochet* ao pé do candeeiro», p. 43).

Em todo o caso, do ponto de vista do enredo, estes paralelismos são de menor importância do que a indicação mais clara de proximidade familiar que se encontra no paralelismo dos nomes. O sucesso do desfecho e em especial a possibilidade de surpresa no reconhecimento trágico do parentesco incestuoso entre os dois amantes dependem de uma amnésia — censurada pela crítica mas bastante verosímil — por parte do leitor ou leitora: nas páginas de abertura do romance, ficamos a saber que a mãe de Pedro, avó de Carlos e de Maria Eduarda, fora uma D. *Maria Eduarda* Runa (p. 15), cuja ascendência é assinalada e recordada pelo retrato de uma sua antepassada condessa de Runa pendurado numa das paredes do Ramalhete (p. 478). Apesar de invulgar em contexto português, o nome desta primeira Maria Eduarda, presente apenas em páginas prefaciadoras do enredo propriamente dito, é facilmente esquecido e por isso talvez não chegue a ser depois associado ao da sua segunda portadora, de modo que o laço de sangue entre as

duas mulheres ficará ofuscado. Como quer que seja, quando a rapariga nasce, o seu nome não é mencionado, mas o de Carlos Eduardo é motivo de desacordo entre Maria e Pedro. O menino é baptizado não com o do Pai (o do simbólico patriarca — Afonso —, como Pedro queria), mas sim com a versão masculina do nome matrilinear (Eduardo) e, ominosamente, em memória do último príncipe Stuart — Carlos —, ícone do sangrento fim de uma dinastia, herói de uma novela que Maria andava a ler e lhe fora emprestada por Alencar (p. 38, 161). Também Maria, nome igualmente invulgar em Portugal quando não acompanhado de outro (Maria qualquer coisa), associa Maria Monforte e Maria Eduarda (a quem Carlos trata simplesmente por Maria). É assim que a matrilinearidade destas Marias (que apenas por antítese podem evocar a divina e virginal Mãe) se mostra aqui mais forte do que qualquer patrilinearidade (divina ou de apelido Maia) perdida ao longo da narrativa. O patrilinear Maia (que é, afinal, um «Ma[r]ia» truncado, infantilizado, balbuciado, sem a força da consoante «r») somente será recuperado por Maria Eduarda no momento do desfecho e da revelação ou reconhecimento do incesto.

A mesma matrilinearidade forte exerce o seu domínio nos filhos e netos: Pedro da Maia ficara «pequenino e nervoso como Maria Eduarda [sua mãe, não sua filha], tendo pouco da raça, da força dos Maias» (p. 20), e, mais adiante: «E havia agora uma ideia que, a seu pesar, às vezes [...] torturava [Afonso]: descobrira a grande parecença de Pedro com um avô de sua mulher, um Runa, de que existia um retrato em Benfica» (p. 22). O laço atávico com a mãe e com o avô Runa levará ao aniquilamento de Pedro e Carlos pela via do suicídio — efectivo no caso do primeiro, metafórico no caso do segundo —, em que ecoa o do antepassado: «este homem extraordinário [o avô Runa] com que na casa se metia medo às crianças, enlouquecera — e julgando-se Judas enforcara-se numa figueira...» (*Ibid.*)

Quando Maria Monforte foge com o italiano, a confusão de nomes que o seu atribulado percurso amoroso desencadeia e a suposição errónea por parte de Afonso de que a segunda filha, morta em criança, seria a pequena Maria Eduarda, estabelecem a base da confusão narrativa que tornará o incesto possível. Neste equívoco, o nome do pai, Maia, é o único que não consta no passado que Maria Eduarda revela a Carlos. Qual é o verdadeiro apelido de Maria Eduarda (e, por conseguinte, da mãe, cuja figura dá a conhecer a Carlos em todos os pormenores, excepto, curiosamente, esse)? Castro Gomes, como de início pretende em Lisboa? MacGren, como mais tarde confessa? Monforte, pelo lado da mãe? Maia, pelo apelido de casada desta? Maia, pelo seu casamento com Carlos? Ou Maia, por consanguinidade com ele? Seja como for, a maternidade (de Maria Monforte, de Maria Eduarda, de Rosa) está desde sempre comprometida pela ambiguidade e por uma biografia pecaminosa que contraria *absolutamente* o ideal de uma imaculada concepção conjugando uma mãe virgem com a perpetuação inequívoca do nome de um pai omnipresente.

Num contexto em que a acção transgressora da mãe ameaça a integridade do Nome do Pai, a posição da filha é duvidosa, mas muito mais é a do filho, cuja identidade, bem como o estatuto, património e transmissão de nome e propriedade dependem de uma paternidade inquestionável. Quando a cadeia patrilinear é quebrada ou posta em questão, não se dá apenas uma ruptura entre pai e filho, mas entre ambos e um *statu quo* — religioso, político, económico — que é o terceiro elemento da Trindade que os três constituem e, por isso, ameaçado como eles pelo trágico fim da dinastia.

N'*Os Maias*, a possibilidade da tragédia é sistematicamente interrompida (inoportunamente, diriam alguns críticos), pelo riso, pela gargalhada, cuja irreverência representa a fuga à ortodoxia da lei do Pai, segundo Kristeva[18] e Bakhtine[19]. Ora o incesto, quebrando o tabu bíblico e reactivando na idade adulta a fase pré-edipiana de desejo da mãe, gemina-se com o riso na transgressão da lei do Pai. Esse processo está claramente patente no romance: quando Carlos, ainda criança, descobre que o pai se matou com um tiro, o potencial patético da situação é desmontado pela insistência com que o rapazinho também quer uma pistola (p. 83). E a descoberta, já em adulto, da fuga da mãe que precipitou esse suicídio opera uma dessacralização ainda mais indigna do episódio pretensamente trágico:

> «[...] essa lamentável história lhe fora revelada, em Coimbra, numa noite de troça, quase grotescamente. [...]
> [...] Ega sabia tudo, pelos tios... Ora uma noite tinham ceado ambos; Ega muito bêbado, e num acesso de idealismo, lançara-se num paradoxo tremendo, condenando a honestidade das mulheres como origem da decadência das raças: e dava por prova os bastardos, sempre inteligentes, bravos, gloriosos! Ele, Ega, teria orgulho se sua mãe, sua própria mãe, em lugar de ser a santa burguesa que rezava o terço à lareira, fosse como a mãe de Carlos, uma inspirada, que por amor de um exilado abandonara fortuna, respeitos, honra, vida! Carlos, ao ouvir isto, ficara petrificado, no meio da ponte, sob o calmo luar. Mas não pôde interrogar o Ega, que já tagarelava, agoniado, e que não tardou a vomitar-lhe ignobilmente nos braços. Teve de o arrastar à casa das Seixas, despi-lo, aturar-lhe os beijos e a ternura borracha, até que o deixou abraçado ao travesseiro, babando-se, balbuciando 'que queria ser bastardo, que queria que a mamã fosse uma marafona!...'» (p. 182.)

Quando Maria Monforte foge e Pedro da Maia morre, Carlos realiza parte do sonho edipiano e do seu remate pós-edipiano, nomeadamente a morte do pai e o transcender da mãe pela identificação com uma figura paterna, o avô (biblicamente) patriarca. A parte desse sonho não consumada, o desejo de posse amorosa/sexual da mãe, é actualizada anos mais tarde, quando dorme com a irmã, representante carnal e emocional da mãe que lhe ficou interdita, não por tabu, mas porque ela voluntariamente se ausentara. Através do incesto, o regresso da representante da mãe destrói a dinastia (bíblica, ou familiar, ou darwiniana) e restaura um trágico niilismo clássico.

A percepção de que Maria Eduarda produz em Carlos o impacto de uma enviada incestuosa da mãe é, aliás, confirmada pela designação qualificativa da personagem: quando o texto, seguindo o fluxo de consciência do protagonista desde a primeira visão que este dela tem, se lhe refere como «deusa, maravilhosamente bem feita» (p. 157) — isto é, «deusa» (pagã, maternal) e «bem feita» (desejável) —, afirma-se a possibilidade de incesto com uma mãe sonhada e desejável. Esta hipótese é ainda acentuada quando Maria Eduarda recebe o epíteto de «divina» (p. 214) — sendo a divindade feminina por definição pagã e por isso matriarcal, referente às religiões matriarcais pré-cristãs — e, mais especificamente, é identificada com Juno (p. 185, 245) ou com Vénus (p. 214). Juno é a mãe olímpica da mitologia romana, mas igualmente a irmã incestuosa de Júpiter, com quem casou. Vénus, a deusa do amor na mitologia clássica romana (derivada da Afrodite grega), é também a mãe do amor erótico (Cupido ou Eros). A sua essência amorosa está, portanto, indissoluvelmente ligada à sua função maternal, tornando-a por isso mesmo sempre de certa maneira incestuosa — e é essa amante/mãe que, numa tapeçaria de tema mitológico da Toca, preside iconograficamente às «bodas» ou consumação sexual do amor consanguíneo entre Carlos e Maria Eduarda (p. 433).

O tema do incesto é, aliás, sublinhado pelo autor através da justaposição cronológica dos acontecimentos: ao entrar no Hotel Central para o infame jantar que Ega dá em honra de Cohen, marido da amante, Carlos vê Maria Eduarda pela primeira vez e, ainda antes de lhe saber o nome, sente um *coup de foudre*. Durante a refeição é apresentado a Alencar, e este, outrora íntimo da sua mãe e agente involuntário da confusão de identidades que levara Afonso a crer a neta morta, está associado a Maria Monforte e à trágica ocorrência a que a sua fuga acabará por dar origem (o incesto). O encontro dessa noite com o poeta precipita em Carlos a recordação da mãe e da ocasião em que soube a verdade sobre a fuga. Ora, tal recordação transforma-se num devaneio onírico em que a mãe desconhecida e perdida e a bela desconhecida do Hotel Central, vista nesse dia pela primeira vez, se confundem numa mesma mulher divina, pagã, incestuosamente desejada:

> «De sua mãe não ficara nem um daguerreótipo, nem sequer um contorno a lápis. O avô tinha-lhe dito que era loira. [...]
>
> Baptista trouxera o chá, o charuto do Alencar acabara: e ele continuava na *chaise-longue*, como amolecido nestas recordações, e cedendo já, num meio adormecimento, à fadiga do longo jantar... E então, pouco a pouco, diante das suas pálpebras cerradas, uma visão surgiu, tomou cor, encheu todo o aposento. Sobre o rio, a tarde morria numa paz elísia. O peristilo do Hotel Central alargava-se, claro ainda. [...] Uma mulher passava, alta, com uma camação ebúrnea, bela como uma deusa, num casaco de veludo branco de Génova. [...] uma mulher passava [...] mais alta que uma criatura humana, caminhando sobre nuvens, com um grande ar de Juno que remonta ao Olimpo [...]. Depois tudo se confundia, e era só o Alencar, um Alencar colossal, enchendo todo o céu, tapando o brilho das estrelas com a sua sobrecasaca negra e mal feita, os bigodes esvoaçando ao vendaval das paixões, alçando os braços, clamando no espaço:
>
> *Abril chegou, sê minha!*»
>
> (p. 184-5.)

COINCIDÊNCIAS E AVISOS

Concluiremos esta leitura com uma análise do padrão de simbolismos e avisos que se entretecem a partir do triângulo amoroso formado por Carlos, a mãe e a irmã. A impressão aparentemente leve que a história da mãe causara àquele quando Ega lha contara («Era como o episódio histórico de uma velha crónica de família, um antepassado morto em Alcácer Quibir», p. 183-4) é ainda assim agourenta, profetizando um paralelo entre Alcácer Quibir (catástrofe que pôs fim a várias famílias e suspendeu temporariamente a vida do país enquanto nação independente) e uma tragédia análoga no presente diegético. Mas se Alcácer Quibir é o lugar simbólico da morte de dinastias e da pátria, é também o lugar de onde se pode sebasticamente voltar, podendo ser o regresso, além de inesperado, a julgar pela interpretação de escritores que Eça comprovadamente leu — o Garrett de *Frei Luís de Sousa*, o Camilo da *Brasileira de Prazins*[20] —, não tão desejável quanto se pensaria. No caso de Carlos, o retorno não é o de um D. João de Portugal, *alter ego* do rei morto e destruidor de uma família, o de um falso D. Miguel ou de um falso amante José Dias, ambos dessacralizadores do mito sebástico, mas sim o de uma representante da mãe que provoca nos Maias um efeito análogo ao do regresso do primeiro marido garrettiano e que, tal como aquele, põe fim à família que é também a sua.

Quando, após diversas vicissitudes, Carlos finalmente trava relações com Maria Eduarda, o desenrolar de avisos despercebidos precipita-se. Ele sabe, pelo avô, que a mãe morrera em Viena de Áustria; mais tarde, Maria Eduarda, na mesma conversa em que, contemplando o retrato de Pedro, fala da extraordinária e — para ela — inexplicável parecença de Carlos com a sua própria mãe, revela-lhe que esta fora casada com um austríaco (e pressupõe-se que teria estado na Áustria e que porventura lá tenha morrido). A cronologia e a geografia da morte de Maria Monforte permanecem curiosamente omissas no pormenorizado relato da sua vida que a filha faz a Carlos. Seja como for, neste ponto da narrativa, talvez ainda plausivelmente, nenhum dos protagonistas chega à associação e à ilação que, para o leitor ou leitora, com a vantagem de uma relativa omnisciência, se tornam agora prováveis.

Carlos está aliás simbólica e concretamente predestinado para o incesto. Quando, por exemplo, se discute o baile de máscaras de Cohen, Ega, mais tarde portador da revelação do parentesco, rejeita como sensaboria a ideia de o outro ir vestido com «um severo dominó preto, como convém a um homem de ciência» (p. 197), afirmando que «devia ornar a sala pelo menos com um soberbo Francisco I» (p. 198). Com aparente inconsequência, informa-o também de que a Gouvarinho, nessa altura prestes a tornar-se amante do amigo, irá de Margarida de Navarra, sendo que esta, além de «duquesa de Angoulême [...], a Margarida das Margaridas, a pérola dos Valois, a padroeira da Renascença» (*ibid.*), era, o que aqui se reveste de grande importância, irmã de Francisco I, com quem, segundo rumores, teria

mantido relações incestuosas. Francisco I é ainda um rei da Renascença, época em que se deu o reencontro da Europa com os clássicos da Antiguidade, e portanto precisamente o disfarce que «compete» a um homem como Carlos («com aquele esplêndido físico de cavaleiro da Renascença», p. 198), cujo destino está fatalmente tocado pela Grécia antiga e pelo seu conceito de fatalidade incestuosa. Também aqui, o mundo às avessas que é o carnavalesco baile de máscaras dos Cohen articula, pela boca do Ega (empenhadíssimo na festa), a desestabilização de convenções sociais que o incesto, transgressor dessas convenções, precipita.

Mas não só no caso da relação com a Gouvarinho as tendências amorosas do protagonista o conduzem irremediavelmente para o incesto. Sem nunca ter conhecido a mãe, uma mulher espectacularmente bela de «cabelos loiros, *de um oiro fulvo*» (p. 22, sublinhado nosso), com «um colo ebúrneo», a «encarnação de *um ideal da Renascença*, um modelo de Ticiano» (p. 24, sublinhado nosso), a amante que considerava, até ter conhecido Maria Eduarda, «a mulher mais bonita» que vira na vida (p. 140) era Madame Rughel, uma senhora holandesa, tal como Maria Monforte separada do marido e, tal como ela, «uma soberba criatura de cabelos *de oiro fulvo*, grande e branca como uma ninfa de Rubens» (p. 96, sublinhado nosso), com «o esplendor de *uma deusa da Renascença*» (p. 141, sublinhado nosso), alguém que «devia ter dormido *no leito imperial* de Carlos V» (p. 141, sublinhado nosso), tal qual a mãe, cujo passado remotamente imagina como o de «uma das suas avós dormindo *num leito real*» (p. 184, sublinhado nosso).

Quer Madame Rughel quer Maria Monforte são ainda, evidentemente, o exacto tipo físico de Maria Eduarda, também ela grande, branca e loira, a única mulher que Carlos verdadeiramente amará, visto à holandesa faltar uma simples coisa para se tornar no seu ideal feminino: a voz incestuosa do sangue que fatalmentemente atrai o abandonado menino de sua mãe.

Assim, a série de frustrações que prolongam o período durante o qual o protagonista tudo faz para conhecer Maria Eduarda (em Sintra, nos Olivais, nas corridas de cavalos), parecendo destinado a não o conseguir, representa apenas, como o prólogo aliciante em que Édipo supõe ter escapado à profecia do oráculo, a antecipação de um encontro que, afinal, assim ele o soubesse, fatalmente ocorrerá. A pessoa dela é-lhe revelada ao longo de uma série de equívocos que a vão desvendando gradualmente como mulher de outro, amante de outro, sua amante, sua noiva e sua irmã, esta última a única verdade no idiossincrático calvário e que ele aliás pressente de forma inconsciente quando um dia, ao vê-la, sente uma grande atracção que na altura interpreta erroneamente como magnetismo entre amantes predestinados:

> «Adiante do Grémio, encostado ao passeio, estava um *coupé* da Companhia, com um trintanário de luvas brancas, esperando junto ao portal. Carlos olhou, casualmente; e viu, debruçado à portinhola, um rosto de criança. [...] Era Rosa [...]. No fundo do *coupé*, forrado de negro, destacava um perfil claro de estátua, um tom ondeado de cabelo

loiro. Carlos tirou profundamente o chapéu, tão perturbado, que os seus passos hesitaram. 'Ela' abaixou a cabeça, de leve; alguma coisa de luminoso, um confuso rubor de emoção, espalhou-se-lhe no rosto. E fugitivamente foi como se, da mãe e da filha, ao mesmo tempo, viesse para ele uma suave e quente emanação de simpatia.» (p. 305-6.)

Bem a propósito, perante uma vibração desconhecida, que é afinal a voz do sangue, não a do amor erótico, o marquês, que acompanha Carlos e se dá conta da impressão mútua, pergunta: — Caramba, aquilo pertence-lhe?» (p. 306.) Pertencem-lhe, efectiva e ironicamente, quer a mãe quer a filha, enquanto irmã e sobrinha. Acresce que Maria Eduarda, além de começar por aparecer a Carlos como uma deusa (mãe) tão intangível como a sua mãe terrestre sempre foi, é ainda virtualmente, enquanto irmã *mais velha*, a mãe substituta que as irmãs mais velhas muitas vezes representam para os irmãos mais novos.

As coincidências continuam: a caminho do jantar no Hotel Central, Craft diz a Carlos que tenciona desfazer-se dos Olivais e do seu conteúdo. A conversa é interrompida pela primeira visão de Maria Eduarda apeando-se à porta do Hotel, o mesmo hotel em que decorrerá o jantar durante o qual Carlos conhece Alencar, que lhe lembra a mãe, nessa mesma noite confundida em sonhos com Maria Eduarda (p. 156-85): ora o incesto será consumado sexualmente nos Olivais, e será através de Alencar que Carlos vai conhecer Guimarães. Quando vê este último pela primeira vez, e ficando a saber, pelo poeta, que no passado ele fora amigo de Pedro da Maia, pensa no pai: este episódio reproduz assim a associação em sonhos entre Maria Eduarda e a mãe. A ligação de Guimarães ao pai leva-o a pensar nos desgostos que o avô sofrera por causa dele e no novo desgosto que lhe dará ao desaparecer com Maria Eduarda, ambos seguindo inconscientemente as pisadas da mãe, cuja fuga também fora provocada por um amor ilícito. E é ainda Guimarães quem ocasionará o desenlace ao revelar o laço de consanguinidade entre os dois amantes.

Aliás, o fenómeno das associações semi-estabelecidas não se fica por aqui. Quando se dá finalmente o encontro dos protagonistas, no episódio da visita à preceptora inglesa doente, quem abre a porta é Domingos, antigo escudeiro do Ramalhete e, agora, por coincidência, criado de Maria Eduarda, isto é, de algum modo criado da família Maia ou de sucessivos membros dela, primeiro do avô e do irmão e depois da irmã. Domingos é o primeiro a acentuar a semelhança entre os nomes de Carlos, a quem só ele chama «sr. D. Carlos Eduardo», e de Maria Eduarda:

> — Oh! sr. D. Carlos Eduardo, faz favor de entrar!...
>
> [...]
>
> — Tenha Vossa Excelência a paciência de esperar um instantinho que eu vou dar parte à sr.ª D. Maria Eduarda...
>
> Maria Eduarda! Era a primeira vez que Carlos ouvia o nome dela; e pareceu-lhe perfeito, condizendo bem com a sua beleza serena. Maria Eduarda, Carlos Eduardo... Havia uma similitude nos seus nomes. Quem sabe se não pressagiava a concordância dos seus destinos!» (p. 346.)

Pressagiava, de facto, uma concordância, não de destinos futuros, mas de passados obscuros, coincidência tanto mais extraordinária quanto a acentuam dois pormenores da cena: em primeiro lugar, um criado não se referiria habitualmente à patroa como «sr.ª D. Maria Eduarda», mas como «madame Castro Gomes»; depois, Carlos deveria ter ouvido algures no passado falar da irmã dada como morta e haveria de lembrar-se de um nome tão invulgar como o dela.

Antes de Carlos chegar, Domingos atendia uma velha pedinte, a Sr.ª Augusta, cujo ilustre nome romano, contradizendo a sua condição humilde, introduz uma nota de classicismo que prenuncia a tragédia. Ainda na mesma ocasião, o criado pergunta ao antigo patrão pelo avô («— Aquilo é que é um grande senhor!... Não há, não há outro assim em Lisboa!», p. 347), de modo que a conversa faz ressaltar Afonso da Maia, «homem de outras eras, austero e puro, como uma dessas fortes almas que nunca desfaleceram» (p. 452), como o último dos verdadeiros Maias, fim de uma dinastia decadente a partir dele. O traço de união que é um criado comum aos três Maias, tal como o escravo que revela a verdade a Édipo, constitui assim o veículo da verdade que os arrasta para o fim.

A confusão que propicia desde o início o drama do incesto era também perfeitamente evitável e apenas plausível devido a certas circunstâncias e coincidências. Após a morte de Pedro, Afonso procurara reaver a neta, mas, a partir das informações que lhe fornece Alencar, o qual, na boa tradição romântica, deturpa involuntariamente a sórdida realidade objectiva numa fantasia sentimental subjectiva, passa a julgá-la morta:

> «Afonso desdobrou as duas folhas de papel. Era uma história simples, que o Alencar, o poeta das 'Vozes de Aurora', o estilista de 'Elvira', ornara de flores e de galões dourados como uma capela em dia de festa.» (p. 79.)

A prosa exaltada do Alencar, menos preocupada com a documentação objectiva dos factos do que com os «lirismos relambidos» (p. 80), faz involuntariamente confundir a «linda bebé, muito gorda, *loura* e cor-de-rosa, com os belos olhos negros dos Maias» (p. 34, sublinhado nosso) que ele conhecera em Arroios, a Maria Eduarda que sobrevive, com a «criança, de olhos negros, *cabelo de azeviche* e palidez de nácar» (p. 83, sublinhado nosso), a segunda filha que morrera em Londres. Devido ao subjectivismo pouco naturalista e escassamente pormenorizado de Alencar, Maria Eduarda é dada como morta, numa confusão tanto mais verosímil quanto Afonso e Vilaça, rejeitando qualquer possibilidade de orgulho nobre e não mercenário em Maria Monforte, supõem que, caso a criança estivesse viva, a mãe não deixaria de reclamar a legítima que de direito lhe caberia (p. 81). Esta, porém, movida por prioridades de carácter que, na sua posição kristevianamente abjecta, à margem das convenções vigentes, lhe ditam que, à beira da fome, é preferível vender o corpo a humilhar-se perante os Maias, só muito mais tarde, já morta, assinalará, em cartas e documento legados à filha a sua presença enquanto

sombra vingadora que regressa para destruir os machos da família, assumindo assim o seu estatuto de representante do poderoso abjecto feminino recalcado que retorna para destruir o *statu quo*.

O equívoco de nomes e aparências estende-se a Rosa, que Carlos, apaixonado à distância pela mãe, imagina, antes de a conhecer, como um «bebezinho louro» (p. 245), ao lado de quem anseia estar. Mas a criança, segundo um padrão já habitual de parecenças paradoxalmente elucidativas e enganadoras, não é uma bebezinha loura, mas uma menina de cabelos negros — como Pedro da Maia e o filho —, com os olhos azuis da avó Monforte. Curiosamente, trata *familiarmente* por «tu» o homem de quem, sem que ninguém o saiba, é sobrinha: um atrevimento indesculpável numa criança bem educada, mas aceitável no caso de um parente chegado que, ironicamente, como tal, tem todo o direito de «estar junto dela [e da mãe], nessas horas de intimidade» (p. 245). E mais curiosamente, com uma espécie de presciência do parentesco a emergir, ninguém corrige a suposta impertinência.

O próprio Carlos está sempre ciente do encanto do «negro profundo» dos olhos de Maria Eduarda, encanto narcisista da semelhança com os seus, assim como de outras coincidências lisonjeiras: a sua parecença física com a mãe da amada e o facto de, tal como agora Maria Eduarda, também ele em criança ter tido uma cadelinha chamada Niniche (p. 350).

A cristalização de todas estas extraordinárias coincidências em reconhecimento aristotélico deveria ter-se dado no importante episódio da visita de ambos ao Ramalhete (p. 467-75), na ausência de Afonso, no qual cinco factos importantes se sobrepõem num todo revelador: primeiro, Maria Eduarda confessa o temor aparentemente irracional que lhe inspira Afonso, uma das pessoas que, sem ela ou mesmo sem ele próprio saberem, possui a chave do incesto já então consumado; segundo, menciona a extraordinária semelhança de maneiras de Carlos e Maria Monforte; terceiro, ao contemplar o retrato de Pedro, faz uma misteriosa associação de ideias com a própria mãe; quarto, é nessa ocasião que refere Viena de Áustria, onde a mãe dele, e por conseguinte dela, morrera, embora, na narrativa da sua vida passada que mais tarde fará a Carlos (p. 506-15), Maria Monforte se desvaneça antes de morrer, de modo que a data e o local da sua morte permanecem estranhamente ambíguos; e quinto, é então que pela primeira vez fala da irmãzinha que morrera, morte que gerou a falsa suposição da sua própria. No fecho deste episódio, cujo potencial de esclarecimento fica intacto, o retrato de Pedro (o suicida afinal clássica e não romanticamente trágico) permanece, contemplando a sala de onde acaba de sair Ega, futuro arauto da tragédia que se aproxima:

> «Ega subiu ao seu quarto, onde outro criado lhe estava preparando o banho. Na saleta deserta, entre as flores e os restos do jantar, as velas continuavam a arder solitárias, fazendo ressaltar no painel escuro a palidez de Pedro da Maia, e a melancolia dos seus olhos.» (p. 475.)

As conjunções fortuitas e reveladoras estendem-se aliás às personagens secundárias. A justaposição narrativa dos nomes de Maria Eduarda e dos outros Maias, cuja consanguinidade é por todos desconhecida, dá-se repetidamente: por exemplo, num jantar oferecido pelos Gouvarinhos, o nome de Maria Eduarda, mencionado pela condessa já então atormentada por ciúmes funestos (p. 395), é, por coincidência, imediatamente seguido de uma referência a Pedro da Maia e a Maria Monforte da Maia (p. 397). É curioso que Carlos, tentando desviar as suspeitas da condessa, reafirme no decurso dessa conversa não, como pretende, a sua distância ou diferença, mas antes, involuntariamente, a sua afinidade (semelhança) com Maria Eduarda, ao declará-la «tão portuguesa como *eu*» (p. 395), e não «como *nós*».

A vida amorosa do protagonista anterior ao encontro com a irmã revela também coincidências curiosas. À parte a já mencionada semelhança entre ela, Madame Rughel e Maria Monforte, a condessa de Gouvarinho, uma amante episódica, tem um filho, Charlie, cujo nome é a versão inglesa do de Carlos, assim como ela é o simulacro «inglesado» (p. 126) (arruivado) do grande amor da vida de Carlos, a tão portuguesa como ele e fulvamente alourada Maria Eduarda. Charlie é tratado «paternalmente» (p. 210) pelo protagonista, e, apesar de a narrativa não pôr a hipótese de um laço de paternidade, a coincidência, neste caso genuína, ainda assim reafirma o tema, a que Eça regressa sempre, de progenituras duvidosas, obscuras e potencialmente ilegítimas.

Esta insinuação autoral repete-se no caso do tragicómico Alencar que chama «filhos» a todos os rapazes novos, acusando-os paternalmente de lhe terem borrado muitas calças (p. 160). Num homem que, em múltiplas páginas de poesia lamechas e torpe, se vangloriou de um passado amoroso romanticamente promíscuo, esta «paternidade» generalizada não deixa de conter uma pontinha de malícia, mais clara no caso de Cruges — «conhecia Cruges desde pequeno, Cruges era para ele como um filho. Caramba!» (p. 234), «[...] andei com aquilo às cabritas» (p. 236) — e da respectiva mãe, de quem Alencar, logo a seguir, afirma libidinosamente ter sido «muitíssimo boa mulher» (p. 236). Quer o mórbido poeta seja de facto o pai inconfessado de um não perfilhado e *spleenético* compositor Cruges quer não, aqui, tal como em Sófocles, nomes, genealogias e linhagens afundam-se num imbróglio que só se dispersará através de um reconhecimento aristotélico introdutor dos também aristotélicos terror, piedade e *pathos* trágico.

E de Portugal, e da família que neste romance o representa, nas suas esperanças de glória e bem-aventurança, no sítio onde a terra acaba e o mar começa, fica apenas, após Eça, um vazio e triste lago, estagnado registo de vários nomes masculinos e de amores tragicamente predestinados, contemplados agora pelo olhar de um autor que assim fica irmanado ao inesquecivelmente desapontado Camões do Canto X e aqui porta-voz da visão niilista já expressa na última página de um outro romance queirosiano:

E com um grande gesto mostrava-lhes o Largo do Loreto, que àquela hora, num fim de tarde serena, concentrava a vida da cidade. Tipóias vazias rodavam devagar; pares de senhoras passavam, de cuia cheia e tacão alto, com os movimentos derreados, a palidez clorótica *de uma degeneração de raça*; nalguma magra pileca, ia trotando algum moço *de nome histórico*, com a face ainda esverdeada da noitada de vinho; pelos bancos da praça gente estirava-se *num torpor de vadiagem*; um carro de bois, aos solavancos sobre as suas altas rodas, era como o símbolo de *agriculturas atrasadas de séculos*; fadistas gingavam, de cigarro nos dentes; algum burguês enfastiado lia nos cartazes o anúncio de operetas obsoletas; nas faces enfezadas de operários havia como *a personificação das indústrias moribundas*... E todo este *mundo decrépito* se movia. [...] sob o frio olhar de bronze do velho poeta, erecto e nobre, com os seus largos ombros de cavaleiro forte, a Epopeia sobre o coração, a espada firme, cercado dos cronistas e dos poetas heróicos da antiga pátria — pátria para sempre passada, memória quase perdida![21]

NOTAS

[1] Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* [*Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*], Nova Iorque, Columbia University Press, 1982, p. 208.

[2] Agostinho dos Reis Monteiro, *Ideologia Pequeno-Burguesa de Eça de Queirós*, Lisboa, s/d, p. 38-43.

[3] Por exemplo: João Mendes, *Eça de Queirós: Tipos, Estilo, Moralidade*, Lisboa, s/d; Agostinho dos Reis Monteiro, *ob. cit.*

[4] Eça de Queirós, *Os Maias*, Edição de Helena Cidade Moura, Lisboa, Livros do Brasil, s/d [1969] (1.ª ed., 1888), p. 199-200. Todas as citações seguem esta edição; as referências à paginação serão dadas no corpo do artigo.

[5] Julia Kristeva, «About Chinese Women» [«Des Chinoises»], *in* Toril Moi, ed., *The Kristeva Reader*, Oxford/Cambridge, Mass., Basil Blackwell, 1986, p. 138-59.

[6] Idem, «Stabat Mater», *in* Toril Moi, *ob. cit.*, p. 160-86.

[7] Idem, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983.

[8] Idem, «About Chinese Women», ed. cit., p. 138-40.

[9] Idem, «Stabat Mater», ed. cit., p. 161-3.

[10] Kristeva refere-se à polémica em torno da ideia de o atributo de virgindade de Maria ter tido origem num erro de tradução para o Grego do termo semítico que designa o estatuto social e legal de uma jovem mulher solteira (*ibid.*, p. 163).

[11] Idem, *ibid.*, p. 178.

[12] *Ibid.*, p. 164; «About Chinese Women», ed. cit., p. 139.

[13] Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, Londres, Routledge, 1992.

[14] Dorothy Dinnerstein, *The Rocking of the Cradle and the Ruling of the World*, Londres, The Women's Press, 1987.

[15] Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley/Los Angeles/Londres, The University of California Press, 1979.

[16] Julia Kristeva, «About Chinese Women», ed. cit., p. 139, 156-8.

[17] Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*, Edição de Helena Cidade Moura, Lisboa, Livros do Brasil, s/d [1969], p. 105-6.

[18] Julia Kristeva, «About Chinese Women», ed. cit., p. 149-50.

[19] M. Bakhtine, «From the Pre-history of Novelistic Discourse», *in* M. Holquist, ed., *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtine*, Austin, University of Texas Press, 1983, p. 41-83.

[20] N'*A Brasileira de Prazins*, Camilo tece uma rede de regressos enganadores, falsos e rebaixantes. O rei retornado é um falso D. Miguel, e ainda mais falso D. Sebastião ou Messias metafórico, regressado para salvar a nação. E o José Dias com que Marta sonha e com quem pensa estar a fazer amor todas as noites não passa afinal de uma alucinação, porque é o marido, que ela não ama, quem lhe aparece como esse outro fantasma.

[21] Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*, ed. cit., p. 499-500, sublinhados nossos.

Américo António Lindeza Diogo

MARIA VELHO DA COSTA, EÇA DE QUEIRÓS E O ROMANCE NO BORDEL

SAÍDA da fealdade adolescente, que a faria dependente do desejo dos homens (*Missa in Albis*, p. 174), a jovem Sara surge em observação, à mercê da ignorância do que evoca, posta por equívoco numa «casa de abastança e fancaria» (*ibid.*, p. 71). O ainda mais jovem Simão insinua-se no olhar masculino que dela dispõe, apesar de uma distância íntima, que é crítica. Assim: «fechada na sua perna fina, na meia cinzenta, no sapato de verniz com laço de alfaiate que retirara para aconchegar o pé sob a coxa, e que jazia ali, estreito e pousado como um bergantim de luto. 'Sapatos, pés, palidez e retórica, delíquios', pensou Simão, 'o meu imaginário erótico é obsoleto, o Mogul tem razão, temos pichas queirosianas, vamos alijar às putas do venéreo etéreo com meninas finas'» (*ibid.*, p. 72).

O contexto está indexado à «degenerescência», que é o tema resumitivo do livro de Maurras que Simão lê e cita a Sara; aliás, o primeiro vê-se espreitando a segunda «comme pur synonyme de dégénerescence» (*ibid.*, p. 71). Objectivando-se *contra*, é teoria e, enfermo da mente, não *age*.

Eça surge como aquilo que fora objecto das suas descrições e desavenças críticas; e é deslocado para um acordo com a situação presente (tempo do romance), que seria a de «uma ditadura de manjericos» (*ibid.*, p. 75). As conexões são «insídias», mas prováveis, pois não se afiguram de todo inverosímeis, e podem mesmo substanciar-se, as derivações que desviam Eça (e a Geração de 90 onde termina a de 70) para Sardinha, o integralismo lusitano e os manjericos, sem esquecer o Maurras que por contacto permite arremedá-las com o «Ein Reich, ein Volk, ein Führer» (*ibid.*, p. 72). Sem a democracia, essa «épave linguistique» (*ibid.*, p. 73) que o infectaria, o socialismo serrano de Jacinto viceja em bem-estar, higiene e, presume-se, em basílicos, tal como de *A Ilustre Casa de Ramires* se pode dizer que encerra com uns olores de manjerico.

A forma queirosiana passa a forma histórica que, bem ou mal, vale «substância» — no caso, o estofo de um «imaginário erótico obsoleto», modulado por uma paranomásia para lá de queirosiana: «o venéreo etéreo», por insídia atribuído a «putas», as quais são o ideal perspectivado e metido a ridículo sobre essa obsolescência designada por «meninas finas». Fala-se, portanto, de heroínas pelas virtudes inerentes à casta.

Simão deseja de pé atrás, quase pronto a saber-se «sinónimo» de um termo num vocabulário final que não é o seu, e que rejeita; mas a situação de «sinonímia»

segue o regime da «insídia», por isso que arrasta as «putas do venéreo etéreo» para a «degenerescência» e encaminha Eça, finalmente, para a «ditadura dos manjericos». Na operação, os discursos sobre a «degenerescência», cientizados e precisados de necessidade, passam a valer «degenerescência»: não será já de todo biológica-racial, se bem que, a favor da verdade que se encerra na grosseria irrefutável, possa substituir-se pela «massa do sangue», como se verá nesta a(e)nunciação de Manuel Afonso a Maria Eduarda — a qual, pois da obra de Velho da Costa se fala, vem tipicamente da criadagem que Eça antecipa na ínclita Juliana: «E viver de reclusa toda a vida, sem pano verde, sem visitas, sem *baccarat*, a chá, biscoitos e seda de luto? Tu? Tinhas de ir e voltar ao que te está na massa do sangue.» (*Madame*, p. 51.)

Entenda-se que nenhuma procedência é aqui logicamente compulsória. Eça não representa *o* romance, e este não se muda por evolução natural ou exame crítico independente no romance de Maria Velho da Costa. A mutação é forçada e por aleive — se não pelo menos machadiano «acaso incidente». Opostamente, romances há, contemporâneos, de proveniência queirosiana, a que Eça foi em absoluto desleal e pérfido: a panorâmica galeria de tipos, desenhada tantas vezes a traços genéricos e inespecíficos de estilo, nestes que digo tomou de assalto os primeiros planos com a sua ontologia de cartão. São banda desenhada «linha clara», inocentemente ocupados com as não narradas aventuras de Dupond e Dupont, mas inegavelmente «bem escritos».

Não se escapa a Eça com facilidade; e a constatação é válida nos dois casos. Para o que nos importa, exemplifico com Simão, que reitera a situação de Carlos da Maia diante de Maria Eduarda. Acham-se ambos validando linguagens «alheias», sofrendo-lhes a pregnância que é invasiva e desagrada — «e aquela imagem falsa e literária de uma deusa marchando pela Terra prendia-se-lhe à imaginação» (*Os Maias*, p. 203) —; e este mesmo Carlos que sonha com a sua deusa do casaco de veludo branco de Génova somente de través aceita uma certa lei do romance — a de ser ele a parte mais significativa da «linguagem das relações sexuais», já de si uma totalidade socialmente representativa (cf. Armstrong, 1989):

> «Depois tudo se confundia, e era só o Alencar, um Alencar colossal, enchendo todo o céu, tapando o brilho das estrelas com a sua sobrecasaca negra e mal feita, os bigodes esvoaçando ao vendaval das paixões, alçando os braços, clamando no espaço:
> *Abril chegou, sê minha!*» (*Os Maias*, p. 185.)

O Alencar burlesco, descomunal, exprimindo num berreiro cósmico os clamores do desejo, mas em linguagem de flores e inocência, por símbolos que são eufemismos e «venéreo etéreo» (fala o vento à rosa, em Abril), dá a perceber a «linguagem das relações sexuais» através de sinais diversos de incoerência, patentes, sobretudo, no poeta celibatário que a representa, de bigodes e sobrecasaca mal talhada.

O meu ponto precisa para dizer-se (mas o literal não urge grandemente) do pai burlão e burlado, a quem dou as boas-vindas na figura do Alencar dimensionado em proporção à oratória. Num movimento aparentemente oposto ao habitual em Maria Velho da Costa, para quem o romance é sobretudo a personagem, Carlos passa a «conto» e corrobora uma lei que esta autora, aliás «Agustina», dá ao género e deu a Simão: «Que o conto [trazido por criados ao filho do patrão] não é registo, nem os Evangelhos, mas sempre revelação de um poder sobre a paternidade.» (*Missa in Albis*, p. 181.)

Esta lei só pode mostrar-se em certos espécimes históricos do género a despeito deles, e porventura através da personagem que ludibria — aliás, «encorna» — o seu autor, fazendo-se desse modo filho de outrem (cf. *Madame*, p. 80). Dou como exemplos *Sense and Sensibility, Pride and Prejudice, O Primo Basílio, O Crime do Padre Amaro* e *Os Maias* (a despeito dos papéis do Guimarães que substitui criados).

O adestramento dos sexos para as formas de socialidade burguesa, que orientam as domesticações da cultura pela domesticidade — pela decorosa «linguagem das relações sexuais» —, e que naquele adestramento achava a grande fonte psicológica do senso comum (Armstrong, 1989, p. 14), surge de resto empecilhado no primeiro Eça e vem a ser ressalvado pelo último — este *grosso modo* ignorado por Maria Velho da Costa — em cultura aristocrático-patriarcal. Em *A Cidade e as Serras* depreda-se o romance de capa amarela, escrito por Doutores em Elegâncias Femininas, ou em Ciências Feministas, ou ainda em Ciências Sentimentais, a que respondem «gritinhos de gozo» e um «quente rumor de saias alvoroçadas» (*A Cidade e as Serras*, p. 54); e no alto eirado de uma Torre será a «supremacia paternal» a passar a «venéreo etéreo» (*A Ilustre Casa de Ramires*, p. 440).

Enquanto Simão nos aparece inconformável com ser personagem de uma obra de Eça (como se um poder da paternidade o reclamasse), e vai tentativamente desfazendo as cadeias de consequência que do mesmo Eça viriam até ao salazarismo onde o dizem e definem, pode e deve lembrar-se tudo isto, que tem a ver com a construção de um pai distanciado da necessidade e do desejo, não exposto à consciência e ao corpo alheios, tal Gonçalo no fim do seu percurso e Jacinto logo no início dele. De facto, este não teria passado os «crepúsculos quentes» à janela, alucinando o rumor das saias de Elvira. Não teria convertido em «metafísica» — em «venéreo etéreo» — a premência fisiológica natural na idade em que se lê Balzac e Musset (*A Cidade e as Serras*, p. 15). A excepcionalidade do herói supõe a «linguagem das relações sexuais» como um epifenómeno da ânsia do adolescente que não pode nem sabe exactamente conseguir o objecto. Mulher, Desejo e Amor eram uns nomes imaginados para um fenómeno que não tinha que os ter, porque Amor, Desejo e Mulher (Musset e Balzac) seriam redutíveis a um fenómeno da fisiologia adolescente. A «linguagem das relações sexuais» é uma metonímia que se substitui a esse nada figurado no buraco de uma janela que não conduz ao imediato. A Balzac ou Musset, que puseram em forma «o desejo sem forma e sem nome», concede-se

porventura a função higiénica (que no *dictum* de Simão comparece em «alijar»); nem isso aos romances saídos das «ciências psicológicas e feministas», que são da mulher e da massa. Concordantemente, na Joana de Jacinto o «venéreo» totalmente se esconde no «etéreo», como quem dissesse que a «lavradeirona» não é mais do que, e bem compreendida, uma Ideia Geral.

A obra de Eça pratica, pois, uma cisão — que pode sempre ajuizar-se como aparente — entre o regime do «venéreo etéreo» e o da política dos manjericos, que terá sido celibatária ou pacificamente sentimental. Mas no primeiro adverte-se, apesar de tudo, uma relação inconfortável com a «linguagem das relações sexuais», que se traz, como quem diga, atravessada — e em muito como Simão. Algum «poder sobre a paternidade», performado como revelação — *Missa in Albis* é um romance de aprendizagem, que no fim se descobre aprendizagem do romance (e porventura não apenas como sageza trágica de quem «ri ao pavor», mas também como corte com as palavras muito «antiquadas» de que promove a «agonia», cf. p. 464, 465) —, resulta da conjunção de Sara e Simão e logo neste início em que se fazem (des)encontrados. *Um* poder sobre a paternidade — que, se é do romance, é de filho(a)s — será sempre da ordem do «desastre» que se transforma numa «apoteose temerária» (*ibid.*, p. 453); não existe senão no interior do poder da paternidade e, nesta cena, como tragédia infantil e infelicidade narcísica. Interessa, então, ver como se faz com «Eça» a consistência do cenário, que torna a infância não remota, mas datada. As relações de consequência configuram-se agora numa retrospecção, que certamente evoca uma génese e raízes, um lastro também. Simão fora nome de mono berrado para o poço da Aldeia dos Macacos pelo irmão Baltazar; pranteava Simão do vexame de se ver publicado príncipe com orelhas de burro; o pai punia Baltazar com um cachação e choravam ambos; Adolfo-António mijava-se a rir e apanhava também:

> «e então davam-nos de lanchar. Sempre foi assim. Não é curioso que a minha tragédia de bibe assentava numa ilusão de grandeza, achar que todos sabiam o meu nome?
>
> Sara ria da vinheta infantil, visualizada porém como se fosse de uma infância muito mais remota, como se a cena não se houvesse passado no Parque das Laranjeiras, mas antes, diante de alguma ménagerie no Passeio Público, os dois meninos de cabeção à maruja e botim de atacador, de franja de cabelo aparada sobre os olhos vermelhos, os narizes assoados a cambraia de linho e a punição final nas nádegas, e com castão de prata.» (*Missa in Albis*, p. 77.)

O nome próprio chegaria (ou não chega de todo) ao espaço público burguês, de que o Passeio Público é o emblema histórico nacional, como se tivesse sido engolido. Comer e calar é a norma de uma autoridade segura do valor das suas pratas, num mundo com que mantém uma relação heráldica; este é, todavia, recuado para «Eça» e *subitamente* transviado para «Condessa de Ségur», e graças à vara canónica, que o texto através da copulativa tem que seja diferença acrescentada e mais-valia, e a propriedade retórica da propriedade (violência legitimada: «castão» e «prata»).

A um conjunto de linguagens indexadas a «Eça» (e às formas de vida que lhes correspondem) concedem-se figuras várias de uma «fatalidade» que não se rompe por inteiro e nunca sem revés, mesmo quando confrontadas com essa outra fatalidade que brota do coro da criadagem.

Cenários como estes que foram sendo evocados não se compreendem de todo, se não se insistir na oposição de Maria Velho da Costa ao romance resumido no nome «Eça de Queirós». Por um lado, seria o texto do património e da lei da propriedade, de que o patriarcado aristocrático e benfazejo — seja o de Jacinto ou o de Gonçalo — é o mais notório «ornamento retórico» (Schorske, 2000, p. 78), se não «etéreo». Por outro lado, o texto eciano pertenceria ao tipo que nas áreas anglo-saxónicas dos estudos literários se opõe à *novel* e se designa como *romance*. A definição de *romance* explica que textos de ficção podem ser um poder da paternidade:

> «O *romance* é o que mais se aproxima do sonho onde os desejos se realizam, e, por esse motivo, desempenha uma função social curiosamente paradoxal. Em todas as épocas, a classe social ou intelectual dominante tende a projectar os seus ideais nalguma forma de *romance*, em que os heróis virtuosos e as belas heroínas representam esses ideais.» (Frye, 1986, p. 245.)

Como sonhos de classe, o romance eciano supõe sempre os «heróis virtuosos» e «as belas heroínas», no início através da inferioridade do meio ou da superioridade sobre o meio, que, não deixando de ser a de Basílio, é sobretudo a do narrador «omnisciente», e finalmente concretizando-a nos seus Fradiques, Gonçalos e Jacintos, estes dois últimos emblematicamente comprimidos no conto «Uma Tarde de Chuva». No dizer do Ega — «um chulo da casa» (*Madame*, p. 48) —, seria mesmo a discrepância de Carlos e Maria Eduarda num meio incaracterístico a encaminhá-los fatalmente um para o outro.

Uns ideais intelectuais, já notoriamente desprendidos das solidariedades políticas existentes, visam uma sociedade burguesa apresentável (que se acaba a imaginar vestida num sóbrio asseio «aristocrático»), criticando a existente; o ponto de Maria Velho da Costa parece ser — efeito talvez de uma visão de conjunto propiciada pela distância histórica que pode esbater diferenças e relevos internos e evidenciar fracturas «no rosto do século» — que a crítica eciana veio a refinar os objectos dela (de cultura e civilização), ficando por representativa dos seus nós e aporias, *grosso modo* patriarcais: aí, o «etéreo» qualifica o «venéreo»; as «meninas finas» *são* «putas». A moralidade chamada liberalismo, assente nos meandros e nos sentidos do carácter — e na família burguesa —, até *poderia* ter destes resultados de romance talvez porque foi entre nós incipiente; tem estes resultados porque para Maria Velho da Costa o romance é um sósia desse meio de que agora não discrepa, e afinal idealizou nos seus personagens superiores. Em *Missa in Albis*, uma personagem é o romance a que se reverte o *romance* designável por «Eça», visto já como profundamente obediente ao mesmo *romance*: a Teodora, que «mente de

uma maneira previsível por milhões, em que tudo é provação e felicidade possível» (p. 125). Em *Missa in Albis*, e ainda numa prospecção terrorística, toda a superioridade de *romance* pode colocar-se sob a perspectiva, psicológica, do fascismo: «Mas não há em tudo isto uma alma superior, um herói? Ah, o grande anelo fascista.» (*Missa in Albis*, p. 257.) Finalmente, todo o *romance* vem a ser romance diante do «conto», ou seja, da criadagem. Teodora, que é aquela filha que veremos educada para núpcias, e resistente aos «factos da vida» e à criadagem, foge ao «conto» justamente pelo *romance* que se faz regredir, em perspectiva católica delicodoce, à autora da série *Brigitte* e do *Romance de Isabel* — os quais serão lidos por uma Sara doente e acamada nesta perspectiva: «relia Júlio Verne para fazer músculo e Berthe Bernage para consolidar a resistência ao enjoo» (*ibid.*, p. 288).

A descensão, a decriação — má criação e perfídia — continuam com o retomar da família Maia em *Madame*, e à revelia do autor, num processo que instiga às revelações. Levantado o «véu diáfano da fantasia», o nobre Afonso poderia ter gerado um filho na criada, Maria Eduarda sabe do parentesco com Carlos e o incesto é o reclamar sub-reptício da legítima, Carlos um idiota pomposo que somente é bom na cama, Ega um chulo da casa... A peça de teatro — apreciável como uma revelação mais das leis modernas da tipologia romanesca que interpelarão Velho da Costa, por isso que, ao retomar personagens de romances, *Madame* não faz mais do que reconhecer-lhe «o carácter não dramático» de «género retardatário», pouco preocupado já com «o dinamismo da acção», mas antes com o *ethos* das personagens e com o ambiente em que vivem como morosos «provincianos» (o «conto» oferece-se a um leitor em «atitude contemplativa», Ortega y Gasset, 1983, p. 407 e *passim*) — continua por meios de cena a revelação de um poder sobre a paternidade, que é poder. De facto, a personagem mais enxovalhada é provavelmente a do nobre patriarca Afonso, em quem a própria Maria Eduarda acreditara, talvez por um desejo de respeitabilidade, que é muito compreensível:

> «M. Afonso: [...] Essa foi minha mãe. Sendo ela linguaruda e de pouco sizo [*sic*] até à morte, sempre me foi dizendo que nunca saberia se eu fora gerado pelo pai ou pelo filho. Assim uma espécie de espírito santo.
>
> Maria (*Incrédula*): O D. Afonso?
>
> M. Afonso: O mesmo, o Barbaţanas, o Ferrabraz [*sic*] que envenenou a vida à tua mãe.» (*Madame*, p. 49.)

O romance «Eça» seria em tudo o oposto disto, e é sem dúvida relevável pelo romance policial, na medida em que este corresponda à definição infamante de Eisenstein, segundo a qual o espécime é a personagem do detective que aperta com a canalha que «ousa atentar contra a propriedade» (Eisenstein, 1970, p. 69). Apresso-me a resgatar a observação da impertinência derivativa, fazendo notar que *Missa in Albis* é um dos nossos mais afortunados (e faustosos) emblemas do tropo metaficcio-

nal; que este, na *Missa* — uma espécie de *circumitio* encoberta —, consiste numa articulação da informação discursiva típica do género policial (rema/tema), deslocando Sara de personagem do romance para autora do romance e a autoria para o «fim», e dando ainda Simão como inexistente e «construído». O escrutínio repete, com truncatura, o que o romance também fora: um inquérito pelas raízes, que são verdade, das causas do destino e do modo de ser de Sara, tal que as personagens funcionaram como fontes de informação sobre Sara e arredores, e sobre Sara diversamente testemunharam — porém, reiterado e deslocado no que agora também será: uma devassa da história e da «substância» do género romance pela «forma».

A sindicância é edipiana — imiscui-se nos efeitos que descreve — e vai bulir com o domínio dos nomes próprios sobre que o romance assenta a sua coerência mais clássica. Tomo para exemplo *Maria Cristina Martins*, de Adília Lopes, o melhor romance experimental português, provavelmente porque tardio e poesia (a poesia é aparentemente mais controlável como forma, o que é imprescindível quando se pretenda fazer de uma obra um paradigma de arte, ou mesmo um paradoxo de arte, que inclua definições de si nos limites de outra coisa: poesia/romance, arte/melodrama, etc.). Os temas do duplo e da rivalidade mimética parecem gerados pela «forma». O *cut off* e a recombinação de planos ao acaso poderiam extrair de uma Maria Cristina duas Marias Cristinas. Basta que na lotaria da montagem se disponham em sequência proposições de Maria Cristina e proposições sobre Maria Cristina, ou que o mesmo aconteça com contextos diferentes, onde Maria Cristina faz coisas diversas: deslocados para próximos, Maria Cristina parecerá duas. A continuidade que a personagem é, ao longo de um romance onde mantém o nome, vê-se posta em causa: os modos de apresentação enunciativa, que situam entes no espaço por uma escala de proximidades interconexas (eu-tu-ele) forçam a distinção de indivíduos. Não importa que estes tenham o mesmo nome, por isso que a aproximação dos enunciados coloca no mesmo espaço de proferição (diálogo ou descrição) o que se re-cortou de outros espaços enunciativos. Com os contextos de acções sucede algo de idêntico; e, finalmente, a própria rigidez do nome próprio sugerirá ao leitor dois diferentes designados. A contingência da montagem (sugerida) também afasta o que esteve «naturalmente» sequenciado — e que, aliás, de quando em quando, parece recuperável como tal. Todavia, dado que só de quando em vez «Cristina» parece duas, a inversa é também verdadeira. O duo que existisse antes da operação tenderia a comprimir-se numa só mocinha, depois do corte e da montagem. De resto, o romance mantém o equívoco, referindo os episódios, alguns nitidamente fora da ordem da *fabula* e outros à procura dela, àquele único nome que já vem no título: Maria Cristina Martins.

Nenhuma das duas hipóteses é inteiramente satisfeita; e, para cúmulo, a narrativa conta com o leitor educado, que recebe já como «natural» toda a sorte de desarrumação «moderna».

O romance fica esburacado como a própria «Maria Cristina»; e, como esta ainda, meramente por contrapartida da sua identidade reforçada pela «loucura»: as

pessoas passam por ambos «como sumo de toranja / por um passador roto» (Lopes, 2000, p. 192). Em consequência, o romance multiplica-se ou parece multiplicar-se nas muitas histórias e histórias virtuais que tem dentro ou aos lados.

Nesta experiência feita em casa, como exigia a avó de O'Neill, o romance afirma a sua autonomia tremenda — a sua identidade: quanto mais roto, mais ele mesmo. É uma utopia da forma, que não se atinge pela forma pura, mas pelos desarranjos da forma que não serve. Finalmente, o *explicit*, por onde em geral a ficção contacta com o exterior e o mundo através de alguma maneira de esclarecimento, é desapontamento chapado. Com efeito, o «Epílogo» informa: «Guilherme chamava-se Hipólito» (*ibid.*, p. 199). A afirmação não adianta nada ao conhecimento de quem no romance se chamara Guilherme, a não ser a sugestão de inexistência.

O epílogo é o único segmento não afectável pela montagem aleatória indicada: mesmo que tivesse sido a tesoura a pô-lo ali, encontrar-se-ia colocado no seu lugar. Esse lugar, todavia, passou a fronteira interna, como necessário não ao mundo directamente, mas à arte; e a fórmula ou o recado que fora transformou-se numa (re)definição do romance praticado como contingência formulada: tinha sido de regra inutilizar os nomes próprios enquanto argumentos de existência de uma realidade causalmente explicável, contínua, cumpridora e constante.

Quanto a *Missa in Albis*, a revelação final de quem «fez» e quem «cometeu» — aliás, limitada, porque o par terá tido um passado, mas em outras identidades e não exactamente assim — parece converter o inquérito num esforço de autognose e conduzir-nos a algo como uma «consciência». Mas também fica a saber-se que muito houvera sido deslocado e transposto ao longo de uma fronteira fictiva, «interna», de sentido; que tais tracções dependem do facto de que mundo empírico e ficção são realidades separadas; que também *Missa in Albis* fora um passador roto; e que fomos distraídos dessa circunstância pelo regime de coerência dos nomes próprios que o romance até aqui adoptara: as pessoas não eram exactamente aquelas e os seus amores e desamores falhavam igualmente à assiduidade prometida por convenções de discursos. Não foram, não são; poderiam ter sido.

Uma das regras da operação fora antecipada em indícios. Convém-me o começo de «Instrução», por isso que aí se hesita sobre quem deve ser chamado a depor, e se conclui assim:

> «Ou tomarei eu a fala.
> Ou Sara.
> Confundir é a única regra que convém, segundo o entendimento que tiverdes.»
> (*Missa in Albis*, p. 125.)

O inquérito a que se procede, e apesar da representatividade suposta à história de alguém «que se entrecruza com a do país e as suas perdas» (*ibid.*, p. 175), não poderia

validar-se, parece, no exterior de um inquérito a que se submete o romance, e logo como género do património. Nem, ainda ao que se afigura, fará sentido sem ser em fronteira e em negativo — sem a definição *a contrario*, impeditiva e «nula», proibitiva e restritiva, suspensiva e «contraproducente»: também *Missa in Albis* não é a realidade, e não é o romance. Se a personagem morta ressuscita como autora por uma liturgia pascal, a missa é ainda branca de três modos: por inconsumação do amor camiliano, que é de perdição, e «celerado»; por defraudar de expectativas (procura-se uma coisa e encontra-se outra) — e como missa ensaiada, suspensa, sem eficácia sacramental, que o aprendiz de sacerdote reza a fim de se preparar pelo esboço para a missa real.

O património aqui, e muito de acordo com o velho lema de estudos literários que ensina ser a forma o conteúdo, não é exterior ao romance que é esse património por poder e domínio provenientes de procedimentos de encarnação verbal sistemática (cf. Said, 1983) — expressão parafraseável por esta citação que não deve ler-se sem desvio e especificação exemplificativa: «a capacidade [atribuída, no contexto de origem, a Machado e a Eça] de ficcionalizar entidades singulares em contextos sociopolíticos de coesão expressiva» (Seixo, 2001, p. 204).

Algum «eu», alguma «consciência» controlam a «encarnação», mandatados para ajustar e eventualmente corrigir. A «perífrase» metaficcional põe em causa esse «eu» ou essa «consciência» que se abandonam como centro operativo de sínteses pós-linguísticas em favor da linguagem e da ficção (e, neste caso, da narrativa que somos após o *linguistic turn*).

Aparentemente, a autora que surge no fim pede o estatuto de centro operatório; na verdade, solicita-o (pede-o e perde-o), e já pela proposta difícil (negativo que acolhe o sentido) do lanho que marca *Irene*, a saber, que entre arte e vida «existe» uma ausência de «parentesco»: «a arte não é nada à vida» (*Irene*, p. 174). A mesma revelação final da autora não resgata a obra da norma da confusão enunciativa, que condiciona o entendimento: pensamento e consciência desligam-se dos possessivos e da identidade e transcendem-se em polifonia (cf. Bakhtin, 1981). Identicamente, alguma ênfase posta na narração evidenciará uma desessencialização do «sujeito». Este é produto de um *self-fashioning* (de um fazer de *selves*) muito passível de ser descrito como técnicas de «improvisação»: é-se afeiçoado por narrativas, que, dentro de certos limites de ressonância (coesão expressiva) e de inércia (que assaz proviria da estética das coesões), podem ser desfeitas, refeitas, inscritas como novas em outras narrativas e cenários (Greenblatt, 1980, p. 74 e *passim*). Assim se (re)descreve «Irene Lisboa» e várias vezes o seu oposto pérfido, «Agustina», e esta também aqui mesmo, em *Missa in Albis*. Assim Sara; ainda assim se reescreve a própria obra, e acentuadamente em Irene.

Finalmente, a «revelação» actualiza e (urbaniza) «Camilo», que surge como reivindicado para uma personagem feminina, e daí para uma autoria de mulher. A palavra «antiquada» é submetida a «agonia» creio bem que desta forma: reconhecera-se-lhe a autoridade designativa do «pavor» que se conduzira a um mar de histórias

imprevistas; essa aflição é agora aceite por um •riso• (por, vale dizer, um *fiat* nietzschiano, o qual se prolonga na datação-assinatura que tudo assume como ficção im-

-*perfeita*, submetendo-se assim ao que, sendo literatura, não é •eu• nem algo que um •eu• possa controlar) — e quando digo agora, refiro-me ao instante metaficcional onde uma diferença para a matéria improvisada é marcada como *livro*. O romance faz sentido do seu material em diferença e negativo: •Um livro nunca é o pleno terror, como uma cidade pode sê-lo; nem o esplendor de *um outro* ser amado• (*Missa in Albis*, p. 124, sublinho na expressão notável, que pelo indefinido preserva o outro no outro). O final do romance dá o romance como começado num •começo•, e certamente como importante parte na sua configuração. Invoco aqui a noção de *beginning* aplicável a um *gestus* •com propósitos comunais e não coercitivos• (cf. Said, 1983, p. XIV e *passim*), que não se afigura que possa existir sem ser ao mesmo tempo um processo de destruição de vocabulários comuns (•potência na morte•) e criação de outros, orientado por alguma equidade (•infância que soletra•). Tenho em vista, como é claro, o par Sara/Salvador, que se pretende escapado ao *romance*, e a cidade de que são parte, a qual pode ser o •pleno terror• como território que excede coesões expressivas sociopolíticas. Não ignoro que pertencem à •classe dominante• e que a própria paridade é uma ideia de •classe dominante• (conquanto não seja uma realidade); mas situados na intrincada história das dissidências entre capital material e capital cultural desde •Eça• e aquém, estes heróis belos e virtuosos nunca poderão linearmente contar-se entre o legítimo património da dita classe, e sequer como •ideal•. O fim do romance pelo casal de criadores, e enquanto •começo•, reivindica a sua expressividade social, que é porém daquele tipo que exige perceber-se ao lado da emancipação de subalternos e de povos oprimidos, não desprezando recursos do património, que em certas zonas se faz comum (entre todos há unhadas e parentesco): •Que toda a partida é alfabeto que nasce, todo o regresso é nação que soletra, Que toda a partida É potência na morte, E todo regresso é infância que soletra.• (Corsino Fortes, citado in *Casas Pardas*, p. 267.)

De tudo isto, e do mais que se omite, se poderá tirar duas lições, uma mais estética e outra mais sociofilológica. O romance que é metaficção e colecção de improvisos (e se força provisório) põe em causa a tradição orgânica para que se encontrara um análogo no regime de coesões expressivas do romance clássico, decriado como *romance* e chamado •Eça•: a metaficção como definição de fronteira destrói as relações forma/conteúdo enquanto dialéctica; os improvisos arruinam as relações sujeito/objecto enquanto dialéctica expressiva, centrada num sujeito, ou seja, na maturação e integração de uma actividade sintetizadora, que é a história de uma identidade por assim dizer, e passe o paradoxo, sem história. Em breve: •o sujeito• passa mais a autor que existe •em nome do apelo do nome• (cf. Baptista, 1991); começa onde esbarra a •aporia•, e responde por algo como uma •fé•.

Já a ficção de «Eça» (a ficção chamada «Eça») pode mesmo ver-se como reforço do «sujeito» que opera sobre um «objecto», sendo que o primeiro é tanto mais o que se propõe que seja quanto o segundo é «colonial». A afirmação substanciar-se-ia na «*promontory vision*» (cf. Pratt, 2000) de Gonçalo sobre a «terra» de Oliveira: na história de Adão no Paraíso, a que não falta uma «*promontory vision*» sobre o Éden, na África (e também no mundo) que se faria acessível como *logo*, e pela lanterna mágica, às pobres gentes da serra de Jacinto; obviamente no Fradique que resume e digere o «objecto», como já na sua epistemologia comandada pela «óptica frontal» sobre objectos cuja índole não resiste à sua disponibilidade (são coisas de mundo sem marcas de uma intencionalidade humana, realmente alheia e não meramente «exótica», que dificultassem a sua apreensão pelo interior); e, finalmente, na elite de *Os Maias*, onde o objecto colonial, muito mais impressivamente, é o Portugal apenas indisponível porque subtraído àquela elite por um mando incompetente. Aí, da cera a *isto*, uma demiurgia apela ao objecto para a mão criacionista, sem resistências de forma, cultura ou história prévias, virgem e amoldável. Ega propõe-se tratar a nação como a *terra* que uma superioridade reclama. Diz a Maria Eduarda:

> «Vossa Excelência não conhece este país, minha senhora. É admirável! É uma pouca de cera inerte de primeira qualidade. A questão toda está em quem a trabalha. Até aqui, a cera tem estado em mãos brutas, banais, toscas, reles, rotineiras... É necessário pô-la em mãos de artistas, nas nossas. Vamos fazer disto um *bijou*!...» (*Os Maias*, p. 522.)

Pelo confronto entre Capitu e Maria Eduarda, a improvisação que se chama *Madame* coloca «Eça» no centro de problemáticas como estas que configuram o objecto dos Estudos Pós-coloniais; e fornece ainda o mesmo «Eça» uma cena primitiva que vale o que vale pela Havana que aí se apresenta como o bordel do mundo (cf. Seixo, 2001, p. 210-1, 207, *passim*).

Todavia, a lição sociofilológica prometida não é tanto esta quanto a que se retira de algumas qualificações: o sujeito, atrás em causa, é o expoente da moralidade chamada liberalismo e de um poder suposto patriarcal, perante os quais a ironia de «Eça», sobre ser encarável *como uma paráfrase*, será sempre uma perífrase que evita algum literal como uma grosseria — entenda-se também que *este romance* subtrai forma ao eciano —; as coesões expressivas que, como propriedade retórica, seriam análogos da deferência com os iguais, boas maneiras, tacto no trato e dignidade, surgem assemelháveis, e não sem exposição a juízos de futilidade, àquela personagem do *Buscân* que rejeitava ser barbeiro e exigia ser conhecido como alfaiate de barbas. «Eça» é «o bom gosto que é o gosto comum dos que dominam», lição que se impõe a Sara, não menos «eciana» aqui do que Simão (*Missa in Albis*, p. 240). Em «Eça», enfim, Sara seria apresentada como virgem e Jung; fechar-se-iam os olhos ao «bergantim» que é muito mais *aFreud*.

Todavia, se há «Eça», há também «Agustina». «Agustina» e a «mãe» comportam em si uma regra do «conto», que é consequência e criadagem. Convergem ambas na

enunciação da «heresia social» *inter pares*, promovem os endoxais sem fadinhos de sentimento e sem modinhas de manjericos (que em grande parte são, e sabem ser, no exterior onde andam os homens). É seu, e mais da «mãe», uma espécie de discurso da canalha, que tem por sujeito gramatical implícito um «todos» que se define por alguma vontade de «comer». As mulheres surgem como quem afinal detém «a rédea da compostura e da propriedade, oficiantes do receituário da ordem e da perspectiva» (*ibid.*, p. 124). As lições da «mãe» dão às «filhas» a lei dimensionada como um «paradoxo social» que inteiramente coincidiria com a *doxa*. O paradoxo, que é feroz e cru, é também resignação ao costumeiro — e, se reivindica a superioridade da teoria (um *ethos* de classe superior), já que para «os factos da vida» terá havido as criadas (*ibid.*, p. 169), provavelmente acrescenta aos ditos factos, que são a dominação enraizada em factos, uma espécie de «naturalismo ético» (Bhabha, 1998, p. 125). A mãe educa a filha para ver o mundo, como se educam as mulheres em geral — para, vale dizer, ver o mundo com as grelhas sociais incorporadas pelos homens a título de pensamento masculino (cf. Bourdieu, 1999). A heresia indica o dissídio entre essas grelhas e o agente feminino; a teoria a disposição incorporada do pensamento dominante por pertença efectiva à classe dominante, embora pelas «margens». O que a mãe diz acha-se «organizado» — socialmente organizado — por instituições como a Igreja, que são masculinas; que a mãe o diga hereticamente, e numa suspensão da *illusio* ou da *libido*, e o seu dito desemboca numa «ética animal», em boa sociodiceia rigorosamente equivalente da noção de que Deus é conservador: «A Igreja tem a confissão, que é uma forma de organizar o que digo: peca-se, cochicha-se ao padre e não há que mudar coisa nenhuma do que agrada a Deus, que é o que não muda.» (*Missa in Albis*, p. 170.)

Antes das núpcias, a mãe ensina à filha que o casamento pela igreja é de toda a conveniência, porquanto a «impraticabilidade do divórcio põe muita marafona à distância» (*ibid.*, p. 169); aos sobressaltos morais da filha opõe um se «vai para mulher ou vai para pastel» (*ibid.*, p. 170); da sexualidade, que parece ser dos homens, dá-lhe a saber que é tudo muito imaginário (*ibid.*, p. 171); desaconselha o termómetro que seria tão eficaz como «usar uma peneira de chapéu de chuva» — e, quando a filha protesta que quer ser «fecunda», constata: «como tudo voltou à pecuária!» (*ibid.*). Enfim, «somos sombras a evocar sombras, num vale de risos», e a moral que choca a filha, mas seria «a de Deus», rola, com licença de Eduardo Prado Coelho, para a tautologia: «o que se dá é o que se tira, e só faz feliz quem é feliz, doa a quem doer» (*ibid.*). Um pouco antes, e por um privilégio (feminino, i. é, concedido) da enunciação idiossincrática, ficara uma prodigiosa negação da lei ou uma engraçada embirração com o Pai Morto, e com o seu quê de incestuosa: «Tenho com o Cristo uma zanga secreta que é o ter-se deixado crucificar: isso faz-se à humanidade, mas não se faz à mãe.» (*Ibid.*)

Missa in Albis situa-se entre o que recebe de «Agustina» como concreto e ideia de razão (de que atrás ficaram indicadas as configurações) e entre a aproximação ao «concreto», a que a literatura já aspira desde o Romantismo, e por isso mesmo que se vê condenada a tentar substituir noções tão «concretas» como as de «Agustina», da «mãe» e dos «domésticos» por ideias tão «abstractas» como as de qualquer «metafísica da vida» ou por alguns valores de «arte» e «feminismo», não menos vagos e suspensos. Também por isto o romance «Sara» desliza a contragosto para o estatuto de «caso incidente», estado de que tenta recuperar-se pela ética: enquanto força «Eça» à abstracção contra o seu avesso de crueza, a auto-inquisição do género torna-se vigilância ética sobre a arte, e muito sensível às maldades da forma (assim em *Missa in Albis* um certo tipo de personagem significa o «grande anelo fascista», como nos domínios do cinema se dirá de um plano que é obsceno e ainda «antes» do seu «conteúdo»). «Eça», pode lembrar-se, é eticamente testado — batido contra a pedra de toque da criadagem, processo que em *Madame* se refina. Avalia-se o contraste através da personagem (Maria Eduarda) que lhe é furtada para ser «Agustina», ou seja, conto de criado a filho de patrão, ou ainda, o que é análogo, para ser «simultaneamente aristocrata e lumpen» («São Duas Ratas» p. 30); e, o que importa ao que adiante se dirá, avalia-se a nação pela propriedade — de pais sobre filhas, no caso português (que é minhoto e «originário»), e de senhores sobre escravos no caso brasileiro (que, sendo extremo, é também proveniente e primitivo):

> «Eulália: [...] Veio o irmão e brigaram como marido e mulher, que é o que sempre foram deveras.
>
> Francisca: Caso mais triste...
>
> Eulália: Ora, nem tanto. Na minha terra padres e pais estavam sempre a pôr-se nas filhas. Na tua não?
>
> Francisca (*Escandalizada*): Eu, hein? Eu nem tive terra, nasci logo na deles.» (*Madame*, p. 77.)

A ficção é deveras um teste, por isso que se tratará de preparar leitores reais para enfrentar realidades através de possibilidades sobre que se exerce, com alguma ênfase porventura, uma «justiça poética». Corrige-se o Eça das personagens femininas «frágeis e dependentes» (ressalvando Juliana), que não teria conseguido «agarrar a personagem que criou [Maria Eduarda]» («São Duas Ratas», p. 30). Questionadas a representação e a representatividade que somente são completas porque omissas, a avaliação de Eça conclui através da compaginação com Machado de Assis, face a quem o escritor português seria não só «um autor menor», mas «um ser humano menor» (*ibid.*).

Note-se que a «Agustina» que se improvisa em *Missa in Albis* como alguém que assimila «Sara» ao seu cenário (e um tanto como personagem esquecida) vai além da Agustina real — ou daquela que eu improviso —, a qual defende a «realidade» e a «continuidade» contra as «abstracções» que pretendem derrubá-las e que tipicamente são na sua obra fantasias de meninos de ouro, se não de coro. «Agustina» perde a

sentimentalidade com a perda cómica da virgindade e escapa a «Eça», ao tempo e a tudo. Escreve, dir-se-ia, para o «jejum eterno dos justos»:

> «Era a sentimentalidade o que eu perdera e, assim, a capacidade de exasperar-me. Como não havia de empobrecer o meu trato com Sara? Eu já não esperava ninguém e isso era júbilo. Quando tal lhe acontecesse a ela, seria a perdição. E não é de mim, este conto. Nenhum conto é de mim, que vou esquecendo miríades de personagens que não amo, trigo e joio da jornada do meu espírito para o jejum eterno dos justos.» (*Missa in Albis*, p. 181.)

Faço ainda notar o paradoxo. A defesa da tradição orgânica com que lidam sibilas passa-se em romances «descosidos».

«Agustina», e não longe do conservadorismo da Agustina real, parece ser quem — e pelo avesso — refunda «Eça» em «concretas» ideias de razão, quando, para *Jung girls aFreud* (*ibid.*, p. 175), nem «mães» nem «romance» podem propor uma «boa sociedade», ou seja, um estrato representativo o suficiente para daí se perspectivar a integração de indivíduos em todos sociopolíticos de coesão expressiva; ou para fazer com que «as esferas de experiência acessíveis em interacção» forneçam um saber socialmente necessário. «Os campos de interacção agregáveis» não alcançam nem abrangem «o sistema de comunicação societal» (Luhmann, 1995, p. 430). Nenhum romance (nem o romance «Sara») pode pretender mais do que «apreender alguns fenómenos sociais» e (ajudar a) «re-introduzi-los na comunicação societal» (*ibid.*, p. 431) — esforço sintomático da diferença moderna entre interacção e sociedade (e entre intenção e ocorrência, ideia e evento ou arte e vida, a que faltam «parentesco»), que é um dos temas de *O Homem sem Qualidades*, aí transparecendo nos motivos da probabilidade que substitui a necessidade das coesões. Nem sequer via algum avatar das estéticas empíricas (conversação, maneiras, simpatia, assemelhamentos socio-nacionais), o domínio das interacções, que já produziu «liberalismo», coincide com a sociedade, e vem a reconhecer os seus análogos no romance — e por muito que este romance possa dotar a confusão que lhe vem por lei de uma formalização litúrgica. Esta mais não seria do que uma organização global que, *na forma que se dá em reflexos de si*, poderia transferir algo como uma consciência de classe para algo como uma «consciência situacional» *onde* a história individual narrada se entrecruzaria com «a laboriosa narrativa da própria colectividade» (cf. Jameson, 1986, p. 69 ss.) no caso pensada como perdas. Mas deve considerar-se que a consciência que se obtém por «perdas» é como o «todo» que se alcança pela «parte»: o perfeito é idealizado como tal porque «perdido» (alguma transparência interaccional primeira, ou ao menos um bom arranjo conceptual, referencialmente adequado), o opressivo é completo porque resistido (e é opressivo), da relação com o mundo é o romance o *emblema* — e, enfim, todos os portugueses são parentes (e logo a arte é algo à vida), porque *cunhadas são unhadas*, como se nega em *Missa in Albis* e em *Madame* se afirma.

Estas questões, como vimos, têm a ver com a definição do romance entre «Eça», que é opressão e mentira de *romance*, e «Agustina», que vale o presente e a realidade crua que se quer mover, e com que há-de contar-se. Mas o romance de um e outra — basicamente, o do poder dos homens e o do seu exercício efectivo por capatazes do sexo fraco, já que aqueles são «anómicos» — tem um ser pressuposto que permanece e chega a «Sara», embora deslocado. O romance é nacional, e de tal modo que pode conceder pertinência a enunciados do tipo «a marquesa saiu às cinco horas[!]» (*Missa in Albis.*, p. 208). Imogen achava repulsiva a «Lovely Rita» dos Beatles, que Sara considerava subversiva (*ibid.*, cf. p. 245), e os portugueses passaram «da farinha Amparo ao bife com batatas; tudo o mais que lhes apareça na mesa é atentado aos costumes ou vingança da mulher» (*ibid.*, p. 109-10). Ainda que seja farsesco, e por isso esteticamente impróprio, enunciados como o último naturalizam os demais por uma afirmação de «parentesco» que é antes de tudo (a)filiação, e nos romances como os de Maria Velho da Costa *sentido* que chega pelo *negativo*.

A nação do género de «*tous les écarts*» (Valéry) é a sua noção toda, porém muito menos consciência «situacional» do que ubiquidade própria da «locação» da cultura. As derivações prospectivas e retrospectivas em torno de «Eça» e de «Agustina», e mais do primeiro que da segunda, por isso que aquele é remoto como esta não é, vão procedendo nos seus meandros e saltos, contactos e contágios ao levantamento de uma arqueologia da sociedade patriarcal-burguesa, mas também entretecendo fatalidade e consequência e construindo uma presença para o social que advém de uma sua duplicação como cultura (exemplarmente, através do romance).

É tempo agora de explicar de outro modo os actos de força, as insídias, as perfídias, ou ainda as unhadas, a que se submete «Eça». Elas valem pela presença ubíqua, ou justamente insidiosa, e nuns seres jovens, não da nação, o que seria incrível, mas da cultura em que o romance a traduziu, a qual é bem mais aceitável que motive e iniba, que seja vivida e impeça de viver num «local» que, para deveras ser consistência e consequência, é também história e tempo, um passado e um futuro num presente — e sobretudo perdas, e logo da historicidade para a temporalidade, que a obscurecem e a tornam ubíqua e «psíquica». Completo a citação que interpreto: o «Eça» que é tão mais do que «Eça» é de tal modo abrangente porque não é abrangível o que circunda em «afecto» e «ideia». Representa a peculiar vivência da nação ocidental a que o romance teria acesso privilegiado: «uma obscura e ubíqua forma de viver a *localidade* da cultura», que seria mais

> «complexa que 'comunidade'; mais 'simbólica' que 'sociedade'; mais conotativa que 'país'; menos patriótica que *patrie*; mais retórica que a razão do Estado; mais mitológica que ideologia; menos homogénea que hegemonia; menos centrada que o cidadão; mais colectiva que 'o sujeito'; mais psíquica que civilidade; mais híbrida na articulação das diferenças culturais e das identificações do que pode representar-se em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social» (Bhabha, 1998, p. 140).

A interpretação a que procedo começa por notar o que poderia considerar uma perda que conduz ao «psíquico», ao «simbólico» e ao «conotativo», e, se o quisermos, às «personagens» que em Maria Velho da Costa obedecem já a uma lei de polifonia. De facto, há um antes e um depois, o primeiro fundado em conceitos definidos (em «concretos»), que Bhabha acrescenta em nimbo e ressonância. Os conceitos que são antigos são «Eça», e logo porque seriam instâncias de autodescrição da sociedade e da nação oitocentistas. Curiosamente, ganham efectividade — tornam-se (d)eficiências profundas, e à maneira do «venéreo etéreo» — quando se desfixam e tornam mais ficções do que realidades. A crítica que os revela abstractos fê-los impressivos e sobretudo ubíquos. Tornam-se, então, como que outros tantos «direitos do indivíduo», que, sendo a medida «abstracta» do «concreto», passa a buscar este no que lhe teria deixado, não obstante, um *sentimento* de *afiliação* — em Bhabha muito reveladoramente «sociotextual» (*ibid.*) e em «Sara» *aflição*.

Uma explicação possível para os movimentos de Bhabha poderia encontrar-se na sub-reptícia existência atribuída aos primitivos «comunidade», «sociedade», «*patrie*», «razão de Estado», «ideologia», «cidadão», «o sujeito», «civilidade», etc., e com ela a validação do mesmo historicismo contra que ergue os seus «menos» e os seus «mais». «Civilidade» e similares são postos num passado como acomodação rápida de objecto e noção. A «emoção» que se acrescenta aos conceitos em nome da «afiliação» não prescinde assim da «equivalência linear entre evento e ideia» (*ibid.*) de que se implica a validade para o passado em que a «civilidade» e similares existiram, e para o presente onde são forças obscuras e ubíquas que podem prescindir de uma clara definição conceptual. Bastar-lhes-ia serem ocorrência. Dispensariam a ideia. O motivo que modula o texto de Bhabha (e alguma apresentação de «Eça» em *Missa in Albis*) é o da ausência de «uma lógica causal centrada» (*ibid.*, p. 141), que todavia readquire (a idealidade d)o conceito pela sua concretização ida, que é profundamente implicitada. Esta história do conceito posta às avessas, que nos dá um «antes» chamado «Eça» como uma plenitude conceptual originativa, pode contudo transcrever-se para modelos de sobreposição, do tipo da cena por que se começou este ensaio. Voltaremos, pois, à cena, mas antes faremos notar que, na definição tacteada de Bhabha, as aflições da afiliação que configuram a forma de viver a «localidade» de uma cultura «tornada» ubíqua implicam que essa «cultura» que escapa à conceituação seja «gozo» lacaniano, se nacional único, a que subjazeria uma organização conceptual várias vezes *falhada* (porque o «gozo» *finalmente* rejeita a organização) e, não obstante, imprescindível (ideologia, cidadão, o sujeito, *patrie*, comunidade, civilidade, etc.). Recorro, com intuitos didácticos, não às marchas populares, posto sejam verdadeiras ainda que as inventasse António Ferro, ou ao carnaval brasileiro, que é também de invenção moderna, mas à «alma russa» posta em destaque pelo desastre de Chernobyl, que é bem mais impressionante. O que distingue russos em catástrofe

— quando não há «asfalto ideal», nem «relvados cuidados», nem, poderia acrescentar-se, marcha a passo de ganso na Praça Vermelha, mas agitação de ganzados — é uma relação directa, apocalíptica, comunitariamente tumultuosa e em autogestão, com o «gozo». A própria ciência é ordenação que mal esconde esse «gozo» que se define sempre a «despeito de». Enfim, no grande desastre das organizações recorre-se, poderia dizer-se, à «alma russa» — ou seja: à «vodka», a qual não se bebe mas injecta, ao arrepio da moderação oral, de todo «o sujeito» e de toda a perspectiva. A «alma russa» é singularmente o corpo reduzido à incipiência tecnológica. Uma olhada às aflições da afiliação:

> «Queria fazer algo de heróico. A maior parte pensava como eu, como se nos deixássemos levar por uma espécie de impulso infantil. Russos, ucranianos, kazakhs, arménios... estávamos inquietos, claro, mas, ao mesmo tempo, alegres, vá-se lá saber porquê! Pois bem, lá fomos, à central... à enxada... os robots já não funcionavam, as máquinas e os aparelhos tinham enlouquecido, mas nós trabalhávamos. E tínhamos orgulho nisso! [...] Nestas ocasiões, o Russo pode mostrar até que ponto é grande! Chega mesmo a ser único! Nunca nos tornaremos Holandeses ou Alemães. Nunca teremos o asfalto ideal ou relvados cuidados. Mas teremos sempre heróis! [...] O que se passou não foi um acidente nuclear, foi um acidente soviético [anedota de cientistas] [...] Como cientista, descobri aqui coisas muito belas, eflúvios de lava magníficos... mas talvez seja um erro pensar assim. [...] Estava tudo misturado... Ninguém controlava os índices de radiação. Riscávamos listas, vendíamos coisas... Centenas de pessoas propunham benevolamente o seu sangue ou a sua medula espinal... E, ao mesmo tempo, comprava-se tudo por uma garrafa de vodka... A bagunça russa habitual... Por um lado é revoltante, mas por outro... Vão-se todos lixar! [...] Ele estava coberto de excrescências enegrecidas... Os vasos rebentavam e tinha hemorragias... Uma picada, ao menos! A droga. Era eu que o picava... Ele gritava... Sofria... Todo o dia... Então, encontrei uma solução: injectava-lhe vodka.» (Christin & Bilal, 2001, p. 27, 35, 40.)

Se a URSS acaba aqui, fá-lo decerto numa final explosão apoteótica que é — até ver — o apogeu do «nacionalismo russo», e uma última vez reivindicado por «heróis do trabalho» soviéticos.

Quanto à cena de Sara/Simão, não chega a sinopse e ressonância «psíquica», sem se tornar linguagens de conhecimento, e tão improváveis como as que levam do «venéreo» ao «etéreo» e às «putas» das «meninas finas». A cena é de resto um boneco de que a unificação «fálica» é ao mesmo tempo a desproporção que a desmente. O Simão de pé atrás responde a um pé atravessado na imagem que é um daqueles que resplandece sepultado num sapato (Helder); a postura informal de Sara é conduzida ao imaginário-de-Simão-que-é-de-«Eça», tal que a «Jung girl» significa afinal um Simão «a/Freud» perante essa informalidade que no «bergantim» que está de «luto» se reafirma como a enormidade de um informe na cena intrometido. Essa ruptura da forma (e da sintetização de «o sujeito»), que é inércia (o barco dos madrigais jaz estreito e pousado), passa, por assim dizer, por sapato (ou seja, passa despercebida), *porque* é o falo que liga a vinheta e força a «Jung girl» a ser o sintoma da plenitude do Simão a-Freud. Contudo, o que é nada e sapato é conhecido em «Eça», ou seja, numa linguagem de saber onde o informal é todo forma mas «enfermidade»

(venéreo). De outro modo, e tendo em atenção o bergantim de *luto*: o sapato não implica a fo(ô)rma, sem implicar ainda que Simão e Sara são desemparelhados. Particularmente, e como diz «Agustina», Simão ama com rancor, por preferido da Mãe, uma Sara que ama como uma criança, e prefere ao medo que tem dos adultos um terror mais recuado (*Missa in Albis*, cf. p. 175).

Simão não é apenas visto por «Eça», o que é auto-exame silvestre, mas pelo «bergantim» que não vê, como ser condicionado ao inconsciente. Entre Simão e Sara não há destinação e uma *ratio* de assemelhamento a um social todo («consciência situacional» que fosse), porém carência e aflição de desejo.

O modelo da sobreposição que ex-inclui um objecto de perspectiva (em rigor, um fetiche) é do tipo «menos que um e duplo» (Bhabha, 1998, p. 116). Na sobreposição ocorre uma perda de autoridade — e caracteristicamente a do romance. Por isso que se falha ao Um *por* uma passagem ao dois, e o romance é «Eça» e «Agustina» *para* ser descompletado, rompe-se a coroa de «sinónimos» socialmente admissíveis que preserva linguagens, territórios e purezas do contacto; animam-se metaforizações e assemelhamentos indevidos; entrega-se a síntese à linguagem e o torpor da beleza ao informe; abre-se a consciência e o contraponto ao enxurro polifónico das falas; faz-se claudicar a «generalização» do par (e põem-se reservas à imutação da «linguagem das relações sexuais» num análogo completo das relações sociais, quer se assinem Eça aquelas, quer Júlio Dinis); subtrai-se composição e estrutura, compostura e decoro às unidades; transformam-se encarnações verbais sistemáticas em «paradoxos»; introduz-se inércia e resistência nos vocabulários finais, desirmanados nos todos sociopolíticos de coesão expressiva — e aflição e orfandade nas afiliações.

O modelo da sobreposição permite submeter as proporções supostas entre seres de privilégio e os seus todos de coesão (e entre esses a Leitura) à re-leitura que não as repete como génese sem lhes acrescentar o falhanço da génese e a si mesma como evento disseminante, anamorfótico, não ancorado na clara linha firme de uma Ideia. A cena e a nação surgirão comprometidas com o serem uma etnografia desarranjada, mas sobre as bases prováveis de classes, gostos, relações de poder e estatuto, civilidade, pátria e etc., a que serve de «ressonância psíquica».

Não fosse a sobreposição, a cena (que se verá começada em «Eça» *e* no bordel) parece relevável pela nação que se apresenta como uma organização do gozo que é única (cf. Žižek, 1990), porque feita em função e na perspectiva das *suas* tribos, com sua raça e seu sangue, celebrações, rituais, santos populares e manjericos — as quais tribos, justamente, muito se temem da «degenerescência» (e tentam acautelar as «suas» filhas). *Missa in Albis* «descreve» essa organização, mas acometida já pela eventualidade e pela inércia dos seus bergantins de luto: evidencia-lhe relevos, lacunas e asperezas — e como gozo *de que se sofre* —, quando entala, digamos,

entre a farinha Amparo e o bife com batatas (entre Mãe Jung e Jung Pai) Sara e Simão, «Eça», «Camilo» e «Agustina», homens, mulheres, crianças e criadagem, que são bem menos consistentes, simples e orais do que a farinha e o bife. Nestes termos, a sobreposição é uma resposta possível — vale dizer: ética —, aos desastres da Aldeia dos Macacos, que é nação que chegue: quem responde ao nome, e ante todos, responde por um nome, *inventando-se* um meio de se assujeitar a uma lei que pode ser a «lei da literatura» (cf. Baptista, 1998, p. 227). Na obra de Maria Velho da Costa, essa lei que falta à simplicidade perspectiva-se como trágica: nada nos é devido, nem a «nação», e apesar do prejuízo que se chamou «Eça»; nosso seria o «rir ao pavor» (*Missa in Albis*, p. 465) e da lei «simples» o «*ridículo* da culpa» (*Irene*, p. 57, eu sublinho).

Ora bem. Esta sobreposição em que a «Jung Girl aFreud» é virgem mas pós-pré-rafaelita é mais híbrida do que disse e do que diz o epíteto — e tem, já agora, uma carnadura de interpretação menos solipsista do que a anterior. Dela não dispensa, todavia, nem o «venéreo», nem «Eça». Com Sara se sobrepõem o salão burguês e a antecâmara do bordel. O primeiro não deixa de ser salão, e logo privilégio social da «linguagem das relações sexuais», e cena de educação, e orientação pela leitura.

A família que se torna para crianças e jovens o miolo de todo o sentido social inaugura a esfera pública por uma retracção socioespacial à imagem da sua (e)nuclearização, a qual tem como contraparte um «alargamento» psíquico — ou seja, um aprofundamento (moderado) dos sentidos emprestados ao «carácter», que não passa sem um afastamento da criadagem:

> «O carácter 'público' do *living room* familiar alargado [...] foi substituído pelo *living room* familiar conjugal no qual se recolhem os esposos com as crianças pequenas, longe do pessoal. Festividades para toda a casa deram lugar às reuniões sociais [*social evenings*]; o salão familiar tornou-se um salão de recepção em que se reuniam os privados para formarem um público.» (Habermas, 1989, p. 45.)

Entre a esfera privada e a esfera pública há uma continuidade garantida por um indivíduo que é bem peculiar, como subjectividade que se origina no domínio íntimo da família conjugal (*ibid.*, p. 29). A esfera pública aparece mesmo como desenvolvendo-se do «carácter» *publikumsbezogen* (publicamente orientado) que se cria na esfera íntima (*Intimsphäre*, *ibid.*, p. 28, 29). Seria esta o domínio da pura Humanidade, que vividamente existe pela coincidência moral «de o *living room* e o *salon* existirem «debaixo do mesmo tecto» (*ibid.*, p. 46, 50), a qual alcançaria o estatuto emblemático que é próprio da «célula social». A subjectividade orienta-se para o público em grande parte pela conversação, que está na raiz dos assemelhamentos e simpatias sociais, e pelas letras, que de resto se pensam e praticam conversadas: jornais, cartas, romances. As letras, e o romance no centro delas, constituem-se em moralidade cívica — autónoma da teologia moral que vai tornando obsoleta — onde a dignidade humana é pessoal; em sabedoria prática muito alheia

à filosofia escolar; em linguagem das relações sexuais que torna a cultura doméstica, e o doméstico modelo social democrático, longe do aparato exterior (não sustentado por um «carácter» com suas «virtudes») e da predação (que é um privilégio), mais próprios das classes aristocráticas (cf. *ibid.*, p. 43 e *passim*; Eagleton, 1997, p. 116, 34-5 e *passim*).

Dispondo-se a julgar as virtudes públicas pelos vícios privados, a retrospecção de Maria Velho da Costa coloca lado a lado a célula e a toca, como que acrescentando ao «carácter» o que este relegara para o «sótão» (invoco um dos emblemas da crítica feminista). A célula que assim aparece atravancada com os seus acidentes e margens (*grosso modo*, mulheres e subalternos) é desse modo forçada a alargar o âmbito dos seus exercícios de razão e sentimento que sustentaram a apropriação da representação pública e do interesse comum pela crítica independente de indivíduos autofundados «ao arrepio de um qualquer opressivo poder externo» (*ibid.*, p. 19). Forma e proporção expressivas de todos sociopolíticos coesivos ganham com isso «enfermidade» e padecem de «anamorfose». E o desastre tem uma história que se inicia porventura com o desinteresse da burguesia pela crítica, quando já segura das suas pratas: donde, ler romances e escrever cartas deixam de ser pré-condições do acesso à esfera pública; e foram-se acumulando os espécimes dessas letras, depois confinados a escolas, bibliotecas e academias, e agora já como inchaços sintomáticos da opressão sobre a qual se ergueu a troca equitativa das falas: «*Ó Simão, de que céu tão lindo caímos.*» (*Missa in Albis*, p. 78.) As manobras de Maria Velho da Costa parecem implicar que as transições macias entre privado e público funcionam como canais por onde passam «mensagens» de governabilidade do público para o privado; aliás, uma volta simples nalgum comutador de formas e veríamos o espaço ocupado pela correlação habermasiana esfera privada-esfera pública burguesa vir a ser saturado pela rede de poder e disciplinas de Foucault (cf. Foucault, 1975).

O salão, retomo, não passa a bordel. Simplesmente, não é já fundado, não é central, não é metafísico. Não se completa. É um expressivo desirmanado do seu todo de coerência que corre ao lado daquilo que o descompleta. A operação — será preciso afirmá-lo? — não é arbitrária, até porque não tem que respeitar a correlação linear de *um* evento e de *uma* ideia, que facilmente vai de proporção historicista a proporção estética. O salão posto ao lado do bordel revela justamente uma desproporção colossal: o lugar onde a burguesia em boa consciência reivindica a arte como sua — à maneira do «castão de prata» — implica por efeitos de descontextualização pré-museológica o afastamento das ideias de arte e dos seus contextos de origem; a arte não é já dedução «orgânica» de coesos socio-expressivos, mas «riqueza»; e essa «abastança» facilmente se torna em «fancaria».

O ***kitsch***, que é o avesso «necessário» do bom gosto, é das coisas ecianas mais impressionantes, e sobretudo nos *Maias* que tanto se aplicam a definir o

cânone do gosto, e tanto se entregam ao exercício social da crítica do juízo. Lembro o Craft, e o culto pseudo-dândi do *bric-à-brac*, e sobretudo a Toca, que, destinada às superioridades do gosto pelo seu príncipe da Renascença, é uma casa de abastança e fancaria como essa por onde começámos, e como ela não longe do bordel. A unhada conta menos com as afinidades de conteúdo e função, que são pragmática, e mais com as da forma, que é já assediável pela suspeita ética (e como tudo isto é kantiano pelo forro dos casacos!). Toca e lar burguês denotam uma saturação comum, ou uma idêntica «sobrecodificação estilística» (cf. Calinescu, 1996, p. 251).

Madame pratica, aliás, essa sobreposição específica. Entrado no *boudoir* parisiense de Maria Eduarda, «saleta» que «tem um desalinho de cocotte» (*Madame*, p. 45), Manuel Afonso larga esta observação: «Pois bela toca tem V. Exa. aqui» (*ibid.*, p. 46). Para que não fiquem dúvidas, saberemos que Maria Eduarda reage com desagrado ao termo «toca», e ouviremos Manuel Afonso conceder que «a referência à Toca foi infeliz» (*ibid.*, p. 47). A «cena primitiva» da última geração dos Maias é colocada num bordel de Havana:

> «Eu sei quem era a mãe da tua mãe. [...] Era a Madame da casa de putas e jogo mais luxuosa de toda a Havana. [...] Cresceu ao baccarat e ao bilhar, ou donde julgas tu que te vem o dom? O Monforte era mesmo o pai, que La Sueca não era peca e sabia onde largar o ovo. Era, era sueca e uma praça tal de mulher como Havana não viu mais. Ainda hoje chamam ao palacete onde ela reinava La Casa Sueca.» (*Madame*, p. 50.)

E deste mulherão Jung (a Grande Prostituta) recebe Maria Eduarda a forma de tratamento com que se despede o seu tio ou seu irmão: *Madame*, que é o título da obra (*ibid.*, p. 51).

Através desta anamorfose, e por metáfora, a transposição da intimidade para o mundo, que é insistente, parece-me que corrobora tanto a existência do ideal actinomorfo descrito por Habermas como a existência q. b. real, e não apenas inventada, das deformações. Exemplifico com os devaneios de uma personagem trágica da cultura doméstica (em escala pequeno-burguesa) e do *romance*, que nos é apresentada por Adília Lopes, e com um poema da mesma autora, que se inicia por uma tirada filosófica. Em *Maria Cristina Martins*, é-nos comunicado que todas as noites há merengues à sobremesa na casa de passe, o que em tais estabelecimentos seria costume, se não foram penates (Lopes, 2000, p. 195); em *Sete Rios entre Campos*, está tudo:

> *1*
> *O mundo é uma casa de passe*
> *com as paredes salpicadas*
> *de geleia de framboesa*

2
O mundo é um matadouro disfarçado
com as paredes forradas de cetim

3
E num salão
baunilha e sangue-de-boi
eu vim a mim

4
Gosto de gostar de si
num sítio assim

(*Ibid.*, p. 365.)

A ida do salão para bordel arrasta consigo os tópicos constitutivos: a infância que é divisa da intimidade, a visão do mundo em que esta se constitui, o disfarçar do temível (o matadouro) com a mentira do belo (o *Kitsch* degustável, *amplificatio* afirmativa e hipérbole de cores), o salão como lugar do nascimento do «sujeito para si» mas publicamente orientado, a «linguagem das relações sexuais» e a simpatia «reflexiva». Mas agora mundo e lar não coincidem moralmente sem a intromissão do alcouce (onde, aliás, os jovens burgueses tratavam da sua emancipação sentimental).

Ora bem, as relações assim cunhadas não podem simplesmente colocar-se nem em termos de influências (que um digno estudo intertextual meramente normalizaria) nem de paródia (e apesar das unhadas). São antes de mais relação com o romance, de que Eça no seu tempo clássico, burguês e português, é o atributo e a divisa — e que não se deseja para português, por ser sonho de classe que rasura o terror elementar e o «amor celerado». Neste ponto, e antecipando *Missa in Albis*, *Casas Pardas* diz quanto chegue: «Mas temam-se, ó seus portugueses, de não estar sós com os elementos simples, de não amar ao menos uma vez terrivelmente, pelas páscoas.» (*Casas Pardas*, p. 326.)

BIBLIOGRAFIA

Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*, 2.ª ed., Oxford, Oxford University Press, 1989.

Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.

Abel Barros Baptista, *Em nome do Apelo do Nome. Duas Interrogações sobre Machado de Assis*, Lisboa, Litoral, 1991.

——, *Autobibliografias*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1998.

Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, 4.ª ed., Londres/Nova Iorque, Routledge, 1998.

Pierre Bourdieu, *A Dominação Masculina*, Oeiras, Celta, 1999.

Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post-Modernism*, 7.ª ed., Durham, Duke University Press, 1996.

Pierre Christin & Enki Bilal, *O Sarcófago*, Lisboa, Meribérica Liber Editores, 2001.

Maria Velho da Costa, *Maina Mendes*, Lisboa, Moraes Editores, 1969.

——, *Casas Pardas*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.

——, *Missa in Albis*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988.

——, *Madame* (versão de cena), sobre textos de Eça de Queirós e de Machado de Assis, Lisboa/Porto, Cotovia/Teatro Nacional de S. João, 2000.

——, *Irene ou O Contrato Social*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.

——, «São Duas Ratas», entrevista concedida a Carlos Câmara Leme, *Público*, 5-V-2000.

Américo António Lindeza Diogo, «Massa És, Missa Serás. Maina Mendes», *Santa Barbara Portuguese Studies*, Volume V, 2001.

Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell, 1997.

Eça de Queirós, *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

——, *A Cidade e as Serras*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

——, *A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1966.

——, *Contos*, Porto, Porto Editora, 1998.

——, *A Ilustre Casa de Ramires*, ed. crítica de Elena Losada Soler, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

Sergei Eisenstein, «El género policíaco», *in* Román Gubern, ed., *La novela criminal*, Barcelona, Busquets, 1970.

Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

Northrope Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

Stephen Greenblatt, «Improvisation and Power», *in* Edward Said, ed., *Literature and Society. Selected Papers from the English Institute 1978*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1980.

Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry on the Public Sphere*, Londres, Polity Press, 1989.

Fredric Jameson, «Third World Literature in the Era of Multi-national Capitalism», *Social Text*, 4.3, 6, 1986.

Adília Lopes, *Obra*, Lisboa, Mariposa Azual, 2000.

Niklas Luhmann, *Social Systems*, Stanford, Stanford University Press, 1995.

Américo António Lindeza Diogo

MARIA VELHO DA COSTA, EÇA DE QUEIRÓS E O ROMANCE NO BORDEL

SAÍDA da fealdade adolescente, que a faria dependente do desejo dos homens (*Missa in Albis*, p. 174), a jovem Sara surge em observação, à mercê da ignorância do que evoca, posta por equívoco numa «casa de abastança e fancaria» (*ibid.*, p. 71). O ainda mais jovem Simão insinua-se no olhar masculino que dela dispõe, apesar de uma distância íntima, que é crítica. Assim: «fechada na sua perna fina, na meia cinzenta, no sapato de verniz com laço de alfaiate que retirara para aconchegar o pé sob a coxa, e que jazia ali, estreito e pousado como um bergantim de luto. 'Sapatos, pés, palidez e retórica, delíquios', pensou Simão, 'o meu imaginário erótico é obsoleto, o Mogul tem razão, temos pichas queirosianas, vamos alijar às putas do venéreo etéreo com meninas finas'» (*ibid.*, p. 72).

O contexto está indexado à «degenerescência», que é o tema resumitivo do livro de Maurras que Simão lê e cita a Sara; aliás, o primeiro vê-se espreitando a segunda «comme pur synonyme de dégénerescence» (*ibid.*, p. 71). Objectivando-se *contra*, é teoria e, enfermo da mente, não *age*.

Eça surge como aquilo que fora objecto das suas descrições e desavenças críticas; e é deslocado para um acordo com a situação presente (tempo do romance), que seria a de «uma ditadura de manjericos» (*ibid.*, p. 75). As conexões são «insídias», mas prováveis, pois não se afiguram de todo inverosímeis, e podem mesmo substanciar-se, as derivações que desviam Eça (e a Geração de 90 onde termina a de 70) para Sardinha, o integralismo lusitano e os manjericos, sem esquecer o Maurras que por contacto permite arremedá-las com o «Ein Reich, ein Volk, ein Führer» (*ibid.*, p. 72). Sem a democracia, essa «épave linguistique» (*ibid.*, p. 73) que o infectaria, o socialismo serrano de Jacinto viceja em bem-estar, higiene e, presume-se, em basílicos, tal como de *A Ilustre Casa de Ramires* se pode dizer que encerra com uns olores de manjerico.

A forma queirosiana passa a forma histórica que, bem ou mal, vale «substância» — no caso, o estofo de um «imaginário erótico obsoleto», modulado por uma paranomásia para lá de queirosiana: «o venéreo etéreo», por insídia atribuído a «putas», as quais são o ideal perspectivado e metido a ridículo sobre essa obsolescência designada por «meninas finas». Fala-se, portanto, de heroínas pelas virtudes inerentes à casta.

Simão deseja de pé atrás, quase pronto a saber-se «sinónimo» de um termo num vocabulário final que não é o seu, e que rejeita; mas a situação de «sinonímia»

segue o regime da «insídia», por isso que arrasta as «putas do venéreo etéreo» para a «degenerescência» e encaminha Eça, finalmente, para a «ditadura dos manjericos». Na operação, os discursos sobre a «degenerescência», cientizados e precisados de necessidade, passam a valer «degenerescência»: não será já de todo biológica-racial, se bem que, a favor da verdade que se encerra na grosseria irrefutável, possa substituir-se pela «massa do sangue», como se verá nesta a(e)nunciação de Manuel Afonso a Maria Eduarda — a qual, pois da obra de Velho da Costa se fala, vem tipicamente da criadagem que Eça antecipa na ínclita Juliana: «E viver de reclusa toda a vida, sem pano verde, sem visitas, sem *baccarat*, a chá, biscoitos e seda de luto? Tu? Tinhas de ir e voltar ao que te está na massa do sangue.» (*Madame*, p. 51.)

Entenda-se que nenhuma procedência é aqui logicamente compulsória. Eça não representa *o* romance, e este não se muda por evolução natural ou exame crítico independente no romance de Maria Velho da Costa. A mutação é forçada e por aleive — se não pelo menos machadiano «acaso incidente». Opostamente, romances há, contemporâneos, de proveniência queirosiana, a que Eça foi em absoluto desleal e pérfido: a panorâmica galeria de tipos, desenhada tantas vezes a traços genéricos e inespecíficos de estilo, nestes que digo tomou de assalto os primeiros planos com a sua ontologia de cartão. São banda desenhada «linha clara», inocentemente ocupados com as não narradas aventuras de Dupond e Dupont, mas inegavelmente «bem escritos».

Não se escapa a Eça com facilidade; e a constatação é válida nos dois casos. Para o que nos importa, exemplifico com Simão, que reitera a situação de Carlos da Maia diante de Maria Eduarda. Acham-se ambos validando linguagens «alheias», sofrendo-lhes a pregnância que é invasiva e desagrada — «e aquela imagem falsa e literária de uma deusa marchando pela Terra prendia-se-lhe à imaginação» (*Os Maias*, p. 203) —; e este mesmo Carlos que sonha com a sua deusa do casaco de veludo branco de Génova somente de través aceita uma certa lei do romance — a de ser ele a parte mais significativa da «linguagem das relações sexuais», já de si uma totalidade socialmente representativa (cf. Armstrong, 1989):

> «Depois tudo se confundia, e era só o Alencar, um Alencar colossal, enchendo todo o céu, tapando o brilho das estrelas com a sua sobrecasaca negra e mal feita, os bigodes esvoaçando ao vendaval das paixões, alçando os braços, clamando no espaço:
> *Abril chegou, sê minha!*» (*Os Maias*, p. 185.)

O Alencar burlesco, descomunal, exprimindo num berreiro cósmico os clamores do desejo, mas em linguagem de flores e inocência, por símbolos que são eufemismos e «venéreo etéreo» (fala o vento à rosa, em Abril), dá a perceber a «linguagem das relações sexuais» através de sinais diversos de incoerência, patentes, sobretudo, no poeta celibatário que a representa, de bigodes e sobrecasaca mal talhada.

O meu ponto precisa para dizer-se (mas o literal não urge grandemente) do pai burlão e burlado, a quem dou as boas-vindas na figura do Alencar dimensionado em proporção à oratória. Num movimento aparentemente oposto ao habitual em Maria Velho da Costa, para quem o romance é sobretudo a personagem, Carlos passa a «conto» e corrobora uma lei que esta autora, aliás «Agustina», dá ao género e deu a Simão: «Que o conto [trazido por criados ao filho do patrão] não é registo, nem os Evangelhos, mas sempre revelação de um poder sobre a paternidade.» (*Missa in Albis*, p. 181.)

Esta lei só pode mostrar-se em certos espécimes históricos do género a despeito deles, e porventura através da personagem que ludibria — aliás, «encorna» — o seu autor, fazendo-se desse modo filho de outrem (cf. *Madame*, p. 80). Dou como exemplos *Sense and Sensibility, Pride and Prejudice, O Primo Basílio, O Crime do Padre Amaro* e *Os Maias* (a despeito dos papéis do Guimarães que substitui criados).

O adestramento dos sexos para as formas de socialidade burguesa, que orientam as domesticações da cultura pela domesticidade — pela decorosa «linguagem das relações sexuais» —, e que naquele adestramento achava a grande fonte psicológica do senso comum (Armstrong, 1989, p. 14), surge de resto empecilhado no primeiro Eça e vem a ser ressalvado pelo último — este *grosso modo* ignorado por Maria Velho da Costa — em cultura aristocrático-patriarcal. Em *A Cidade e as Serras* depreda-se o romance de capa amarela, escrito por Doutores em Elegâncias Femininas, ou em Ciências Feministas, ou ainda em Ciências Sentimentais, a que respondem «gritinhos de gozo» e um «quente rumor de saias alvoroçadas» (*A Cidade e as Serras*, p. 54); e no alto eirado de uma Torre será a «supremacia paternal» a passar a «venéreo etéreo» (*A Ilustre Casa de Ramires*, p. 440).

Enquanto Simão nos aparece inconformável com ser personagem de uma obra de Eça (como se um poder da paternidade o reclamasse), e vai tentativamente desfazendo as cadeias de consequência que do mesmo Eça viriam até ao salazarismo onde o dizem e definem, pode e deve lembrar-se tudo isto, que tem a ver com a construção de um pai distanciado da necessidade e do desejo, não exposto à consciência e ao corpo alheios, tal Gonçalo no fim do seu percurso e Jacinto logo no início dele. De facto, este não teria passado os «crepúsculos quentes» à janela, alucinando o rumor das saias de Elvira. Não teria convertido em «metafísica» — em «venéreo etéreo» — a premência fisiológica natural na idade em que se lê Balzac e Musset (*A Cidade e as Serras*, p. 15). A excepcionalidade do herói supõe a «linguagem das relações sexuais» como um epifenómeno da ânsia do adolescente que não pode nem sabe exactamente conseguir o objecto. Mulher, Desejo e Amor eram uns nomes imaginados para um fenómeno que não tinha que os ter, porque Amor, Desejo e Mulher (Musset e Balzac) seriam redutíveis a um fenómeno da fisiologia adolescente. A «linguagem das relações sexuais» é uma metonímia que se substitui a esse nada figurado no buraco de uma janela que não conduz ao imediato. A Balzac ou Musset, que puseram em forma «o desejo sem forma e sem nome», concede-se

porventura a função higiénica (que no *dictum* de Simão comparece em «alijar»); nem isso aos romances saídos das «ciências psicológicas e feministas», que são da mulher e da massa. Concordantemente, na Joana de Jacinto o «venéreo» totalmente se esconde no «etéreo», como quem dissesse que a «lavradeirona» não é mais do que, e bem compreendida, uma Ideia Geral.

A obra de Eça pratica, pois, uma cisão — que pode sempre ajuizar-se como aparente — entre o regime do «venéreo etéreo» e o da política dos manjericos, que terá sido celibatária ou pacificamente sentimental. Mas no primeiro adverte-se, apesar de tudo, uma relação inconfortável com a «linguagem das relações sexuais», que se traz, como quem diga, atravessada — e em muito como Simão. Algum «poder sobre a paternidade», performado como revelação — *Missa in Albis* é um romance de aprendizagem, que no fim se descobre aprendizagem do romance (e porventura não apenas como sageza trágica de quem «ri ao pavor», mas também como corte com as palavras muito «antiquadas» de que promove a «agonia», cf. p. 464, 465) —, resulta da conjunção de Sara e Simão e logo neste início em que se fazem (des)encontrados. *Um* poder sobre a paternidade — que, se é do romance, é de filho(a)s — será sempre da ordem do «desastre» que se transforma numa «apoteose temerária» (*ibid.*, p. 453); não existe senão no interior do poder da paternidade e, nesta cena, como tragédia infantil e infelicidade narcísica. Interessa, então, ver como se faz com «Eça» a consistência do cenário, que torna a infância não remota, mas datada. As relações de consequência configuram-se agora numa retrospecção, que certamente evoca uma génese e raízes, um lastro também. Simão fora nome de mono berrado para o poço da Aldeia dos Macacos pelo irmão Baltazar; pranteava Simão do vexame de se ver publicado príncipe com orelhas de burro; o pai punia Baltazar com um cachação e choravam ambos; Adolfo-António mijava-se a rir e apanhava também:

> «e então davam-nos de lanchar. Sempre foi assim. Não é curioso que a minha tragédia de bibe assentava numa ilusão de grandeza, achar que todos sabiam o meu nome?
>
> Sara ria da vinheta infantil, visualizada porém como se fosse de uma infância muito mais remota, como se a cena não se houvesse passado no Parque das Laranjeiras, mas antes, diante de alguma ménagerie no Passeio Público, os dois meninos de cabeção à maruja e botim de atacador, de franja de cabelo aparada sobre os olhos vermelhos, os narizes assoados a cambraia de linho e a punição final nas nádegas, e com castão de prata.» (*Missa in Albis*, p. 77.)

O nome próprio chegaria (ou não chega de todo) ao espaço público burguês, de que o Passeio Público é o emblema histórico nacional, como se tivesse sido engolido. Comer e calar é a norma de uma autoridade segura do valor das suas pratas, num mundo com que mantém uma relação heráldica; este é, todavia, recuado para «Eça» e *subitamente* transviado para «Condessa de Ségur», e graças à vara canónica, que o texto através da copulativa tem que seja diferença acrescentada e mais-valia, e a propriedade retórica da propriedade (violência legitimada: «castão» e «prata»).

A um conjunto de linguagens indexadas a «Eça» (e às formas de vida que lhes correspondem) concedem-se figuras várias de uma «fatalidade» que não se rompe por inteiro e nunca sem revés, mesmo quando confrontadas com essa outra fatalidade que brota do coro da criadagem.

Cenários como estes que foram sendo evocados não se compreendem de todo, se não se insistir na oposição de Maria Velho da Costa ao romance resumido no nome «Eça de Queirós». Por um lado, seria o texto do património e da lei da propriedade, de que o patriarcado aristocrático e benfazejo — seja o de Jacinto ou o de Gonçalo — é o mais notório «ornamento retórico» (Schorske, 2000, p. 78), se não «etéreo». Por outro lado, o texto eciano pertenceria ao tipo que nas áreas anglo-saxónicas dos estudos literários se opõe à *novel* e se designa como *romance*. A definição de *romance* explica que textos de ficção podem ser um poder da paternidade:

> «O *romance* é o que mais se aproxima do sonho onde os desejos se realizam, e, por esse motivo, desempenha uma função social curiosamente paradoxal. Em todas as épocas, a classe social ou intelectual dominante tende a projectar os seus ideais nalguma forma de *romance*, em que os heróis virtuosos e as belas heroínas representam esses ideais.» (Frye, 1986, p. 245.)

Como sonhos de classe, o romance eciano supõe sempre os «heróis virtuosos» e «as belas heroínas», no início através da inferioridade do meio ou da superioridade sobre o meio, que, não deixando de ser a de Basílio, é sobretudo a do narrador «omnisciente», e finalmente concretizando-a nos seus Fradiques, Gonçalos e Jacintos, estes dois últimos emblematicamente comprimidos no conto «Uma Tarde de Chuva». No dizer do Ega — «um chulo da casa» (*Madame*, p. 48) —, seria mesmo a discrepância de Carlos e Maria Eduarda num meio incaracterístico a encaminhá-los fatalmente um para o outro.

Uns ideais intelectuais, já notoriamente desprendidos das solidariedades políticas existentes, visam uma sociedade burguesa apresentável (que se acaba a imaginar vestida num sóbrio asseio «aristocrático»), criticando a existente; o ponto de Maria Velho da Costa parece ser — efeito talvez de uma visão de conjunto propiciada pela distância histórica que pode esbater diferenças e relevos internos e evidenciar fracturas «no rosto do século» — que a crítica eciana veio a refinar os objectos dela (de cultura e civilização), ficando por representativa dos seus nós e aporias, *grosso modo* patriarcais: aí, o «etéreo» qualifica o «venéreo»; as «meninas finas» *são* «putas». A moralidade chamada liberalismo, assente nos meandros e nos sentidos do carácter — e na família burguesa —, até *poderia* ter destes resultados de romance talvez porque foi entre nós incipiente; tem estes resultados porque para Maria Velho da Costa o romance é um sósia desse meio de que agora não discrepa, e afinal idealizou nos seus personagens superiores. Em *Missa in Albis*, uma personagem é o romance a que se reverte o *romance* designável por «Eça», visto já como profundamente obediente ao mesmo *romance*: a Teodora, que «mente de

uma maneira previsível por milhões, em que tudo é provação e felicidade possível» (p. 125). Em *Missa in Albis*, e ainda numa prospecção terrorística, toda a superioridade de *romance* pode colocar-se sob a perspectiva, psicológica, do fascismo: «Mas não há em tudo isto uma alma superior, um herói? Ah, o grande anelo fascista.» (*Missa in Albis*, p. 257.) Finalmente, todo o *romance* vem a ser romance diante do «conto», ou seja, da criadagem. Teodora, que é aquela filha que veremos educada para núpcias, e resistente aos «factos da vida» e à criadagem, foge ao «conto» justamente pelo *romance* que se faz regredir, em perspectiva católica delicodoce, à autora da série *Brigitte* e do *Romance de Isabel* — os quais serão lidos por uma Sara doente e acamada nesta perspectiva: «relia Júlio Verne para fazer músculo e Berthe Bernage para consolidar a resistência ao enjoo» (*ibid.*, p. 288).

A descensão, a decriação — má criação e perfídia — continuam com o retomar da família Maia em *Madame*, e à revelia do autor, num processo que instiga às revelações. Levantado o «véu diáfano da fantasia», o nobre Afonso poderia ter gerado um filho na criada, Maria Eduarda sabe do parentesco com Carlos e o incesto é o reclamar sub-reptício da legítima, Carlos um idiota pomposo que somente é bom na cama, Ega um chulo da casa... A peça de teatro — apreciável como uma revelação mais das leis modernas da tipologia romanesca que interpelarão Velho da Costa, por isso que, ao retomar personagens de romances, *Madame* não faz mais do que reconhecer-lhe «o carácter não dramático» de «género retardatário», pouco preocupado já com «o dinamismo da acção», mas antes com o *ethos* das personagens e com o ambiente em que vivem como morosos «provincianos» (o «conto» oferece-se a um leitor em «atitude contemplativa», Ortega y Gasset, 1983, p. 407 e *passim*) — continua por meios de cena a revelação de um poder sobre a paternidade, que é poder. De facto, a personagem mais enxovalhada é provavelmente a do nobre patriarca Afonso, em quem a própria Maria Eduarda acreditara, talvez por um desejo de respeitabilidade, que é muito compreensível:

> «M. Afonso: [...] Essa foi minha mãe. Sendo ela linguaruda e de pouco sizo [*sic*] até à morte, sempre me foi dizendo que nunca saberia se eu fora gerado pelo pai ou pelo filho. Assim uma espécie de espírito santo.
>
> Maria (*Incrédula*): O D. Afonso?
>
> M. Afonso: O mesmo, o Barbaţanas, o Ferrabraz [*sic*] que envenenou a vida à tua mãe.» (*Madame*, p. 49.)

O romance «Eça» seria em tudo o oposto disto, e é sem dúvida relevável pelo romance policial, na medida em que este corresponda à definição infamante de Eisenstein, segundo a qual o espécime é a personagem do detective que aperta com a canalha que «ousa atentar contra a propriedade» (Eisenstein, 1970, p. 69). Apresso-me a resgatar a observação da impertinência derivativa, fazendo notar que *Missa in Albis* é um dos nossos mais afortunados (e faustosos) emblemas do tropo metaficcio-

nal; que este, na *Missa* — uma espécie de *circumitio* encoberta —, consiste numa articulação da informação discursiva típica do género policial (rema/tema), deslocando Sara de personagem do romance para autora do romance e a autoria para o «fim», e dando ainda Simão como inexistente e «construído». O escrutínio repete, com truncatura, o que o romance também fora: um inquérito pelas raízes, que são verdade, das causas do destino e do modo de ser de Sara, tal que as personagens funcionaram como fontes de informação sobre Sara e arredores, e sobre Sara diversamente testemunharam — porém, reiterado e deslocado no que agora também será: uma devassa da história e da «substância» do género romance pela «forma».

A sindicância é edipiana — imiscui-se nos efeitos que descreve — e vai bulir com o domínio dos nomes próprios sobre que o romance assenta a sua coerência mais clássica. Tomo para exemplo *Maria Cristina Martins*, de Adília Lopes, o melhor romance experimental português, provavelmente porque tardio e poesia (a poesia é aparentemente mais controlável como forma, o que é imprescindível quando se pretenda fazer de uma obra um paradigma de arte, ou mesmo um paradoxo de arte, que inclua definições de si nos limites de outra coisa: poesia/romance, arte/melodrama, etc.). Os temas do duplo e da rivalidade mimética parecem gerados pela «forma». O *cut off* e a recombinação de planos ao acaso poderiam extrair de uma Maria Cristina duas Marias Cristinas. Basta que na lotaria da montagem se disponham em sequência proposições de Maria Cristina e proposições sobre Maria Cristina, ou que o mesmo aconteça com contextos diferentes, onde Maria Cristina faz coisas diversas: deslocados para próximos, Maria Cristina parecerá duas. A continuidade que a personagem é, ao longo de um romance onde mantém o nome, vê-se posta em causa: os modos de apresentação enunciativa, que situam entes no espaço por uma escala de proximidades interconexas (eu-tu-ele) forçam a distinção de indivíduos. Não importa que estes tenham o mesmo nome, por isso que a aproximação dos enunciados coloca no mesmo espaço de proferição (diálogo ou descrição) o que se re-cortou de outros espaços enunciativos. Com os contextos de acções sucede algo de idêntico; e, finalmente, a própria rigidez do nome próprio sugerirá ao leitor dois diferentes designados. A contingência da montagem (sugerida) também afasta o que esteve «naturalmente» sequenciado — e que, aliás, de quando em quando, parece recuperável como tal. Todavia, dado que só de quando em vez «Cristina» parece duas, a inversa é também verdadeira. O duo que existisse antes da operação tenderia a comprimir-se numa só mocinha, depois do corte e da montagem. De resto, o romance mantém o equívoco, referindo os episódios, alguns nitidamente fora da ordem da *fabula* e outros à procura dela, àquele único nome que já vem no título: Maria Cristina Martins.

Nenhuma das duas hipóteses é inteiramente satisfeita; e, para cúmulo, a narrativa conta com o leitor educado, que recebe já como «natural» toda a sorte de desarrumação «moderna».

O romance fica esburacado como a própria «Maria Cristina»; e, como esta ainda, meramente por contrapartida da sua identidade reforçada pela «loucura»: as

pessoas passam por ambos «como sumo de toranja / por um passador roto» (Lopes, 2000, p. 192). Em consequência, o romance multiplica-se ou parece multiplicar-se nas muitas histórias e histórias virtuais que tem dentro ou aos lados.

Nesta experiência feita em casa, como exigia a avó de O'Neill, o romance afirma a sua autonomia tremenda — a sua identidade: quanto mais roto, mais ele mesmo. É uma utopia da forma, que não se atinge pela forma pura, mas pelos desarranjos da forma que não serve. Finalmente, o *explicit*, por onde em geral a ficção contacta com o exterior e o mundo através de alguma maneira de esclarecimento, é desapontamento chapado. Com efeito, o «Epílogo» informa: «Guilherme chamava-se Hipólito» (*ibid.*, p. 199). A afirmação não adianta nada ao conhecimento de quem no romance se chamara Guilherme, a não ser a sugestão de inexistência.

O epílogo é o único segmento não afectável pela montagem aleatória indicada: mesmo que tivesse sido a tesoura a pô-lo ali, encontrar-se-ia colocado no seu lugar. Esse lugar, todavia, passou a fronteira interna, como necessário não ao mundo directamente, mas à arte; e a fórmula ou o recado que fora transformou-se numa (re)definição do romance praticado como contingência formulada: tinha sido de regra inutilizar os nomes próprios enquanto argumentos de existência de uma realidade causalmente explicável, contínua, cumpridora e constante.

Quanto a *Missa in Albis*, a revelação final de quem «fez» e quem «cometeu» — aliás, limitada, porque o par terá tido um passado, mas em outras identidades e não exactamente assim — parece converter o inquérito num esforço de autognose e conduzir-nos a algo como uma «consciência». Mas também fica a saber-se que muito houvera sido deslocado e transposto ao longo de uma fronteira fictiva, «interna», de sentido; que tais tracções dependem do facto de que mundo empírico e ficção são realidades separadas; que também *Missa in Albis* fora um passador roto; e que fomos distraídos dessa circunstância pelo regime de coerência dos nomes próprios que o romance até aqui adoptara: as pessoas não eram exactamente aquelas e os seus amores e desamores falhavam igualmente à assiduidade prometida por convenções de discursos. Não foram, não são; poderiam ter sido.

Uma das regras da operação fora antecipada em indícios. Convém-me o começo de «Instrução», por isso que aí se hesita sobre quem deve ser chamado a depor, e se conclui assim:

> «Ou tomarei eu a fala.
> Ou Sara.
> Confundir é a única regra que convém, segundo o entendimento que tiverdes.»
> (*Missa in Albis*, p. 125.)

O inquérito a que se procede, e apesar da representatividade suposta à história de alguém «que se entrecruza com a do país e as suas perdas» (*ibid.*, p. 175), não poderia

validar-se, parece, no exterior de um inquérito a que se submete o romance, e logo como género do património. Nem, ainda ao que se afigura, fará sentido sem ser em fronteira e em negativo — sem a definição *a contrario*, impeditiva e «nula», proibitiva e restritiva, suspensiva e «contraproducente»: também *Missa in Albis* não é a realidade, e não é o romance. Se a personagem morta ressuscita como autora por uma liturgia pascal, a missa é ainda branca de três modos: por inconsumação do amor camiliano, que é de perdição, e «celerado»; por defraudar de expectativas (procura-se uma coisa e encontra-se outra) — e como missa ensaiada, suspensa, sem eficácia sacramental, que o aprendiz de sacerdote reza a fim de se preparar pelo esboço para a missa real.

O património aqui, e muito de acordo com o velho lema de estudos literários que ensina ser a forma o conteúdo, não é exterior ao romance que é esse património por poder e domínio provenientes de procedimentos de encarnação verbal sistemática (cf. Said, 1983) — expressão parafraseável por esta citação que não deve ler-se sem desvio e especificação exemplificativa: «a capacidade [atribuída, no contexto de origem, a Machado e a Eça] de ficcionalizar entidades singulares em contextos sociopolíticos de coesão expressiva» (Seixo, 2001, p. 204).

Algum «eu», alguma «consciência» controlam a «encarnação», mandatados para ajustar e eventualmente corrigir. A «perífrase» metaficcional põe em causa esse «eu» ou essa «consciência» que se abandonam como centro operativo de sínteses pós-linguísticas em favor da linguagem e da ficção (e, neste caso, da narrativa que somos após o *linguistic turn*).

Aparentemente, a autora que surge no fim pede o estatuto de centro operatório; na verdade, solicita-o (pede-o e perde-o), e já pela proposta difícil (negativo que acolhe o sentido) do lanho que marca *Irene*, a saber, que entre arte e vida «existe» uma ausência de «parentesco»: «a arte não é nada à vida» (*Irene*, p. 174). A mesma revelação final da autora não resgata a obra da norma da confusão enunciativa, que condiciona o entendimento: pensamento e consciência desligam-se dos possessivos e da identidade e transcendem-se em polifonia (cf. Bakhtin, 1981). Identicamente, alguma ênfase posta na narração evidenciará uma desessencialização do «sujeito». Este é produto de um *self-fashioning* (de um fazer de *selves*) muito passível de ser descrito como técnicas de «improvisação»: é-se afeiçoado por narrativas, que, dentro de certos limites de ressonância (coesão expressiva) e de inércia (que assaz proviria da estética das coesões), podem ser desfeitas, refeitas, inscritas como novas em outras narrativas e cenários (Greenblatt, 1980, p. 74 e *passim*). Assim se (re)descreve «Irene Lisboa» e várias vezes o seu oposto pérfido, «Agustina», e esta também aqui mesmo, em *Missa in Albis*. Assim Sara; ainda assim se reescreve a própria obra, e acentuadamente em Irene.

Finalmente, a «revelação» actualiza e (urbaniza) «Camilo», que surge como reivindicado para uma personagem feminina, e daí para uma autoria de mulher. A palavra «antiquada» é submetida a «agonia» creio bem que desta forma: reconhecera-se-lhe a autoridade designativa do «pavor» que se conduzira a um mar de histórias

imprevistas; essa aflição é agora aceite por um •riso• (por, vale dizer, um *fiat* nietzschiano, o qual se prolonga na datação-assinatura que tudo assume como ficção im-

-*perfeita*, submetendo-se assim ao que, sendo literatura, não é •eu• nem algo que um •eu• possa controlar) — e quando digo agora, refiro-me ao instante metaficcional onde uma diferença para a matéria improvisada é marcada como *livro*. O romance faz sentido do seu material em diferença e negativo: •Um livro nunca é o pleno terror, como uma cidade pode sê-lo; nem o esplendor de *um outro* ser amado• (*Missa in Albis*, p. 124, sublinho na expressão notável, que pelo indefinido preserva o outro no outro). O final do romance dá o romance como começado num •começo•, e certamente como importante parte na sua configuração. Invoco aqui a noção de *beginning* aplicável a um *gestus* •com propósitos comunais e não coercitivos• (cf. Said, 1983, p. XIV e *passim*), que não se afigura que possa existir sem ser ao mesmo tempo um processo de destruição de vocabulários comuns (•potência na morte•) e criação de outros, orientado por alguma equidade (•infância que soletra•). Tenho em vista, como é claro, o par Sara/Salvador, que se pretende escapado ao *romance*, e a cidade de que são parte, a qual pode ser o •pleno terror• como território que excede coesões expressivas sociopolíticas. Não ignoro que pertencem à •classe dominante• e que a própria paridade é uma ideia de •classe dominante• (conquanto não seja uma realidade); mas situados na intrincada história das dissidências entre capital material e capital cultural desde •Eça• e aquém, estes heróis belos e virtuosos nunca poderão linearmente contar-se entre o legítimo património da dita classe, e sequer como •ideal•. O fim do romance pelo casal de criadores, e enquanto •começo•, reivindica a sua expressividade social, que é porém daquele tipo que exige perceber-se ao lado da emancipação de subalternos e de povos oprimidos, não desprezando recursos do património, que em certas zonas se faz comum (entre todos há unhadas e parentesco): •Que toda a partida é alfabeto que nasce, todo o regresso é nação que soletra, Que toda a partida É potência na morte, E todo regresso é infância que soletra.• (Corsino Fortes, citado in *Casas Pardas*, p. 267.)

De tudo isto, e do mais que se omite, se poderá tirar duas lições, uma mais estética e outra mais sociofilológica. O romance que é metaficção e colecção de improvisos (e se força provisório) põe em causa a tradição orgânica para que se encontrara um análogo no regime de coesões expressivas do romance clássico, decriado como *romance* e chamado •Eça•: a metaficção como definição de fronteira destrói as relações forma/conteúdo enquanto dialéctica; os improvisos arruinam as relações sujeito/objecto enquanto dialéctica expressiva, centrada num sujeito, ou seja, na maturação e integração de uma actividade sintetizadora, que é a história de uma identidade por assim dizer, e passe o paradoxo, sem história. Em breve: •o sujeito• passa mais a autor que existe •em nome do apelo do nome• (cf. Baptista, 1991); começa onde esbarra a •aporia•, e responde por algo como uma •fé•.

Já a ficção de «Eça» (a ficção chamada «Eça») pode mesmo ver-se como reforço do «sujeito» que opera sobre um «objecto», sendo que o primeiro é tanto mais o que se propõe que seja quanto o segundo é «colonial». A afirmação substanciar-se-ia na «*promontory vision*» (cf. Pratt, 2000) de Gonçalo sobre a «terra» de Oliveira: na história de Adão no Paraíso, a que não falta uma «*promontory vision*» sobre o Éden, na África (e também no mundo) que se faria acessível como *logo*, e pela lanterna mágica, às pobres gentes da serra de Jacinto; obviamente no Fradique que resume e digere o «objecto», como já na sua epistemologia comandada pela «óptica frontal» sobre objectos cuja índole não resiste à sua disponibilidade (são coisas de mundo sem marcas de uma intencionalidade humana, realmente alheia e não meramente «exótica», que dificultassem a sua apreensão pelo interior); e, finalmente, na elite de *Os Maias*, onde o objecto colonial, muito mais impressivamente, é o Portugal apenas indisponível porque subtraído àquela elite por um mando incompetente. Aí, da cera a *isto*, uma demiurgia apela ao objecto para a mão criacionista, sem resistências de forma, cultura ou história prévias, virgem e amoldável. Ega propõe-se tratar a nação como a *terra* que uma superioridade reclama. Diz a Maria Eduarda:

> «Vossa Excelência não conhece este país, minha senhora. É admirável! É uma pouca de cera inerte de primeira qualidade. A questão toda está em quem a trabalha. Até aqui, a cera tem estado em mãos brutas, banais, toscas, reles, rotineiras... É necessário pô-la em mãos de artistas, nas nossas. Vamos fazer disto um *bijou*!...» (*Os Maias*, p. 522.)

Pelo confronto entre Capitu e Maria Eduarda, a improvisação que se chama *Madame* coloca «Eça» no centro de problemáticas como estas que configuram o objecto dos Estudos Pós-coloniais; e fornece ainda o mesmo «Eça» uma cena primitiva que vale o que vale pela Havana que aí se apresenta como o bordel do mundo (cf. Seixo, 2001, p. 210-1, 207, *passim*).

Todavia, a lição sociofilológica prometida não é tanto esta quanto a que se retira de algumas qualificações: o sujeito, atrás em causa, é o expoente da moralidade chamada liberalismo e de um poder suposto patriarcal, perante os quais a ironia de «Eça», sobre ser encarável *como uma paráfrase*, será sempre uma perífrase que evita algum literal como uma grosseria — entenda-se também que *este romance* subtrai forma ao eciano —; as coesões expressivas que, como propriedade retórica, seriam análogos da deferência com os iguais, boas maneiras, tacto no trato e dignidade, surgem assemelháveis, e não sem exposição a juízos de futilidade, àquela personagem do *Buscân* que rejeitava ser barbeiro e exigia ser conhecido como alfaiate de barbas. «Eça» é «o bom gosto que é o gosto comum dos que dominam», lição que se impõe a Sara, não menos «eciana» aqui do que Simão (*Missa in Albis*, p. 240). Em «Eça», enfim, Sara seria apresentada como virgem e Jung; fechar-se-iam os olhos ao «bergantim» que é muito mais *aFreud*.

Todavia, se há «Eça», há também «Agustina». «Agustina» e a «mãe» comportam em si uma regra do «conto», que é consequência e criadagem. Convergem ambas na

enunciação da «heresia social» *inter pares*, promovem os endoxais sem fadinhos de sentimento e sem modinhas de manjericos (que em grande parte são, e sabem ser, no exterior onde andam os homens). É seu, e mais da «mãe», uma espécie de discurso da canalha, que tem por sujeito gramatical implícito um «todos» que se define por alguma vontade de «comer». As mulheres surgem como quem afinal detém «a rédea da compostura e da propriedade, oficiantes do receituário da ordem e da perspectiva» (*ibid.*, p. 124). As lições da «mãe» dão às «filhas» a lei dimensionada como um «paradoxo social» que inteiramente coincidiria com a *doxa*. O paradoxo, que é feroz e cru, é também resignação ao costumeiro — e, se reivindica a superioridade da teoria (um *ethos* de classe superior), já que para «os factos da vida» terá havido as criadas (*ibid.*, p. 169), provavelmente acrescenta aos ditos factos, que são a dominação enraizada em factos, uma espécie de «naturalismo ético» (Bhabha, 1998, p. 125). A mãe educa a filha para ver o mundo, como se educam as mulheres em geral — para, vale dizer, ver o mundo com as grelhas sociais incorporadas pelos homens a título de pensamento masculino (cf. Bourdieu, 1999). A heresia indica o dissídio entre essas grelhas e o agente feminino; a teoria a disposição incorporada do pensamento dominante por pertença efectiva à classe dominante, embora pelas «margens». O que a mãe diz acha-se «organizado» — socialmente organizado — por instituições como a Igreja, que são masculinas; que a mãe o diga hereticamente, e numa suspensão da *illusio* ou da *libido*, e o seu dito desemboca numa «ética animal», em boa sociodiceia rigorosamente equivalente da noção de que Deus é conservador: «A Igreja tem a confissão, que é uma forma de organizar o que digo: peca-se, cochicha-se ao padre e não há que mudar coisa nenhuma do que agrada a Deus, que é o que não muda.» (*Missa in Albis*, p. 170.)

Antes das núpcias, a mãe ensina à filha que o casamento pela igreja é de toda a conveniência, porquanto a «impraticabilidade do divórcio põe muita marafona à distância» (*ibid.*, p. 169); aos sobressaltos morais da filha opõe um se «vai para mulher ou vai para pastel» (*ibid.*, p. 170); da sexualidade, que parece ser dos homens, dá-lhe a saber que é tudo muito imaginário (*ibid.*, p. 171); desaconselha o termómetro que seria tão eficaz como «usar uma peneira de chapéu de chuva» — e, quando a filha protesta que quer ser «fecunda», constata: «como tudo voltou à pecuária!» (*ibid.*). Enfim, «somos sombras a evocar sombras, num vale de risos», e a moral que choca a filha, mas seria «a de Deus», rola, com licença de Eduardo Prado Coelho, para a tautologia: «o que se dá é o que se tira, e só faz feliz quem é feliz, doa a quem doer» (*ibid.*). Um pouco antes, e por um privilégio (feminino, i. é, concedido) da enunciação idiossincrática, ficara uma prodigiosa negação da lei ou uma engraçada embirração com o Pai Morto, e com o seu quê de incestuosa: «Tenho com o Cristo uma zanga secreta que é o ter-se deixado crucificar: isso faz-se à humanidade, mas não se faz à mãe.» (*Ibid.*)

Missa in Albis situa-se entre o que recebe de «Agustina» como concreto e ideia de razão (de que atrás ficaram indicadas as configurações) e entre a aproximação ao «concreto», a que a literatura já aspira desde o Romantismo, e por isso mesmo que se vê condenada a tentar substituir noções tão «concretas» como as de «Agustina», da «mãe» e dos «domésticos» por ideias tão «abstractas» como as de qualquer «metafísica da vida» ou por alguns valores de «arte» e «feminismo», não menos vagos e suspensos. Também por isto o romance «Sara» desliza a contragosto para o estatuto de «caso incidente», estado de que tenta recuperar-se pela ética: enquanto força «Eça» à abstracção contra o seu avesso de crueza, a auto-inquisição do género torna-se vigilância ética sobre a arte, e muito sensível às maldades da forma (assim em *Missa in Albis* um certo tipo de personagem significa o «grande anelo fascista», como nos domínios do cinema se dirá de um plano que é obsceno e ainda «antes» do seu «conteúdo»). «Eça», pode lembrar-se, é eticamente testado — batido contra a pedra de toque da criadagem, processo que em *Madame* se refina. Avalia-se o contraste através da personagem (Maria Eduarda) que lhe é furtada para ser «Agustina», ou seja, conto de criado a filho de patrão, ou ainda, o que é análogo, para ser «simultaneamente aristocrata e lumpen» («São Duas Ratas» p. 30); e, o que importa ao que adiante se dirá, avalia-se a nação pela propriedade — de pais sobre filhas, no caso português (que é minhoto e «originário»), e de senhores sobre escravos no caso brasileiro (que, sendo extremo, é também proveniente e primitivo):

> «Eulália: [...] Veio o irmão e brigaram como marido e mulher, que é o que sempre foram deveras.
>
> Francisca: Caso mais triste...
>
> Eulália: Ora, nem tanto. Na minha terra padres e pais estavam sempre a pôr-se nas filhas. Na tua não?
>
> Francisca (*Escandalizada*): Eu, hein? Eu nem tive terra, nasci logo na deles.» (*Madame*, p. 77.)

A ficção é deveras um teste, por isso que se tratará de preparar leitores reais para enfrentar realidades através de possibilidades sobre que se exerce, com alguma ênfase porventura, uma «justiça poética». Corrige-se o Eça das personagens femininas «frágeis e dependentes» (ressalvando Juliana), que não teria conseguido «agarrar a personagem que criou [Maria Eduarda]» («São Duas Ratas», p. 30). Questionadas a representação e a representatividade que somente são completas porque omissas, a avaliação de Eça conclui através da compaginação com Machado de Assis, face a quem o escritor português seria não só «um autor menor», mas «um ser humano menor» (*ibid.*).

Note-se que a «Agustina» que se improvisa em *Missa in Albis* como alguém que assimila «Sara» ao seu cenário (e um tanto como personagem esquecida) vai além da Agustina real — ou daquela que eu improviso —, a qual defende a «realidade» e a «continuidade» contra as «abstracções» que pretendem derrubá-las e que tipicamente são na sua obra fantasias de meninos de ouro, se não de coro. «Agustina» perde a

sentimentalidade com a perda cómica da virgindade e escapa a «Eça», ao tempo e a tudo. Escreve, dir-se-ia, para o «jejum eterno dos justos»:

> «Era a sentimentalidade o que eu perdera e, assim, a capacidade de exasperar-me. Como não havia de empobrecer o meu trato com Sara? Eu já não esperava ninguém e isso era júbilo. Quando tal lhe acontecesse a ela, seria a perdição. E não é de mim, este conto. Nenhum conto é de mim, que vou esquecendo miríades de personagens que não amo, trigo e joio da jornada do meu espírito para o jejum eterno dos justos.» (*Missa in Albis*, p. 181.)

Faço ainda notar o paradoxo. A defesa da tradição orgânica com que lidam sibilas passa-se em romances «descosidos».

«Agustina», e não longe do conservadorismo da Agustina real, parece ser quem — e pelo avesso — refunda «Eça» em «concretas» ideias de razão, quando, para *Jung girls aFreud* (*ibid.*, p. 175), nem «mães» nem «romance» podem propor uma «boa sociedade», ou seja, um estrato representativo o suficiente para daí se perspectivar a integração de indivíduos em todos sociopolíticos de coesão expressiva; ou para fazer com que «as esferas de experiência acessíveis em interacção» forneçam um saber socialmente necessário. «Os campos de interacção agregáveis» não alcançam nem abrangem «o sistema de comunicação societal» (Luhmann, 1995, p. 430). Nenhum romance (nem o romance «Sara») pode pretender mais do que «apreender alguns fenómenos sociais» e (ajudar a) «re-introduzi-los na comunicação societal» (*ibid.*, p. 431) — esforço sintomático da diferença moderna entre interacção e sociedade (e entre intenção e ocorrência, ideia e evento ou arte e vida, a que faltam «parentesco»), que é um dos temas de *O Homem sem Qualidades*, aí transparecendo nos motivos da probabilidade que substitui a necessidade das coesões. Nem sequer via algum avatar das estéticas empíricas (conversação, maneiras, simpatia, assemelhamentos socio-nacionais), o domínio das interacções, que já produziu «liberalismo», coincide com a sociedade, e vem a reconhecer os seus análogos no romance — e por muito que este romance possa dotar a confusão que lhe vem por lei de uma formalização litúrgica. Esta mais não seria do que uma organização global que, *na forma que se dá em reflexos de si*, poderia transferir algo como uma consciência de classe para algo como uma «consciência situacional» *onde* a história individual narrada se entrecruzaria com «a laboriosa narrativa da própria colectividade» (cf. Jameson, 1986, p. 69 ss.) no caso pensada como perdas. Mas deve considerar-se que a consciência que se obtém por «perdas» é como o «todo» que se alcança pela «parte»: o perfeito é idealizado como tal porque «perdido» (alguma transparência interaccional primeira, ou ao menos um bom arranjo conceptual, referencialmente adequado), o opressivo é completo porque resistido (e é opressivo), da relação com o mundo é o romance o *emblema* — e, enfim, todos os portugueses são parentes (e logo a arte é algo à vida), porque *cunhadas são unhadas*, como se nega em *Missa in Albis* e em *Madame* se afirma.

Estas questões, como vimos, têm a ver com a definição do romance entre «Eça», que é opressão e mentira de *romance*, e «Agustina», que vale o presente e a realidade crua que se quer mover, e com que há-de contar-se. Mas o romance de um e outra — basicamente, o do poder dos homens e o do seu exercício efectivo por capatazes do sexo fraco, já que aqueles são «anómicos» — tem um ser pressuposto que permanece e chega a «Sara», embora deslocado. O romance é nacional, e de tal modo que pode conceder pertinência a enunciados do tipo «a marquesa saiu às cinco horas[!]» (*Missa in Albis.*, p. 208). Imogen achava repulsiva a «Lovely Rita» dos Beatles, que Sara considerava subversiva (*ibid.*, cf. p. 245), e os portugueses passaram «da farinha Amparo ao bife com batatas; tudo o mais que lhes apareça na mesa é atentado aos costumes ou vingança da mulher» (*ibid.*, p. 109-10). Ainda que seja farsesco, e por isso esteticamente impróprio, enunciados como o último naturalizam os demais por uma afirmação de «parentesco» que é antes de tudo (a)filiação, e nos romances como os de Maria Velho da Costa *sentido* que chega pelo *negativo*.

A nação do género de «*tous les écarts*» (Valéry) é a sua noção toda, porém muito menos consciência «situacional» do que ubiquidade própria da «locação» da cultura. As derivações prospectivas e retrospectivas em torno de «Eça» e de «Agustina», e mais do primeiro que da segunda, por isso que aquele é remoto como esta não é, vão procedendo nos seus meandros e saltos, contactos e contágios ao levantamento de uma arqueologia da sociedade patriarcal-burguesa, mas também entretecendo fatalidade e consequência e construindo uma presença para o social que advém de uma sua duplicação como cultura (exemplarmente, através do romance).

É tempo agora de explicar de outro modo os actos de força, as insídias, as perfídias, ou ainda as unhadas, a que se submete «Eça». Elas valem pela presença ubíqua, ou justamente insidiosa, e nuns seres jovens, não da nação, o que seria incrível, mas da cultura em que o romance a traduziu, a qual é bem mais aceitável que motive e iniba, que seja vivida e impeça de viver num «local» que, para deveras ser consistência e consequência, é também história e tempo, um passado e um futuro num presente — e sobretudo perdas, e logo da historicidade para a temporalidade, que a obscurecem e a tornam ubíqua e «psíquica». Completo a citação que interpreto: o «Eça» que é tão mais do que «Eça» é de tal modo abrangente porque não é abrangível o que circunda em «afecto» e «ideia». Representa a peculiar vivência da nação ocidental a que o romance teria acesso privilegiado: «uma obscura e ubíqua forma de viver a *localidade* da cultura», que seria mais

> «complexa que 'comunidade'; mais 'simbólica' que 'sociedade'; mais conotativa que 'país'; menos patriótica que *patrie*; mais retórica que a razão do Estado; mais mitológica que ideologia; menos homogénea que hegemonia; menos centrada que o cidadão; mais colectiva que 'o sujeito'; mais psíquica que civilidade; mais híbrida na articulação das diferenças culturais e das identificações do que pode representar-se em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social» (Bhabha, 1998, p. 140).

A interpretação a que procedo começa por notar o que poderia considerar uma perda que conduz ao «psíquico», ao «simbólico» e ao «conotativo», e, se o quisermos, às «personagens» que em Maria Velho da Costa obedecem já a uma lei de polifonia. De facto, há um antes e um depois, o primeiro fundado em conceitos definidos (em «concretos»), que Bhabha acrescenta em nimbo e ressonância. Os conceitos que são antigos são «Eça», e logo porque seriam instâncias de autodescrição da sociedade e da nação oitocentistas. Curiosamente, ganham efectividade — tornam-se (d)eficiências profundas, e à maneira do «venéreo etéreo» — quando se desfixam e tornam mais ficções do que realidades. A crítica que os revela abstractos fê-los impressivos e sobretudo ubíquos. Tornam-se, então, como que outros tantos «direitos do indivíduo», que, sendo a medida «abstracta» do «concreto», passa a buscar este no que lhe teria deixado, não obstante, um *sentimento* de *afiliação* — em Bhabha muito reveladoramente «sociotextual» (*ibid.*) e em «Sara» *aflição*.

Uma explicação possível para os movimentos de Bhabha poderia encontrar-se na sub-reptícia existência atribuída aos primitivos «comunidade», «sociedade», «*patrie*», «razão de Estado», «ideologia», «cidadão», «o sujeito», «civilidade», etc., e com ela a validação do mesmo historicismo contra que ergue os seus «menos» e os seus «mais». «Civilidade» e similares são postos num passado como acomodação rápida de objecto e noção. A «emoção» que se acrescenta aos conceitos em nome da «afiliação» não prescinde assim da «equivalência linear entre evento e ideia» (*ibid.*) de que se implica a validade para o passado em que a «civilidade» e similares existiram, e para o presente onde são forças obscuras e ubíquas que podem prescindir de uma clara definição conceptual. Bastar-lhes-ia serem ocorrência. Dispensariam a ideia. O motivo que modula o texto de Bhabha (e alguma apresentação de «Eça» em *Missa in Albis*) é o da ausência de «uma lógica causal centrada» (*ibid.*, p. 141), que todavia readquire (a idealidade d)o conceito pela sua concretização ida, que é profundamente implicitada. Esta história do conceito posta às avessas, que nos dá um «antes» chamado «Eça» como uma plenitude conceptual originativa, pode contudo transcrever-se para modelos de sobreposição, do tipo da cena por que se começou este ensaio. Voltaremos, pois, à cena, mas antes faremos notar que, na definição tacteada de Bhabha, as aflições da afiliação que configuram a forma de viver a «localidade» de uma cultura «tornada» ubíqua implicam que essa «cultura» que escapa à conceituação seja «gozo» lacaniano, se nacional único, a que subjazeria uma organização conceptual várias vezes *falhada* (porque o «gozo» *finalmente* rejeita a organização) e, não obstante, imprescindível (ideologia, cidadão, o sujeito, *patrie*, comunidade, civilidade, etc.). Recorro, com intuitos didácticos, não às marchas populares, posto sejam verdadeiras ainda que as inventasse António Ferro, ou ao carnaval brasileiro, que é também de invenção moderna, mas à «alma russa» posta em destaque pelo desastre de Chernobyl, que é bem mais impressionante. O que distingue russos em catástrofe

— quando não há «asfalto ideal», nem «relvados cuidados», nem, poderia acrescentar-se, marcha a passo de ganso na Praça Vermelha, mas agitação de ganzados — é uma relação directa, apocalíptica, comunitariamente tumultuosa e em autogestão, com o «gozo». A própria ciência é ordenação que mal esconde esse «gozo» que se define sempre a «despeito de». Enfim, no grande desastre das organizações recorre-se, poderia dizer-se, à «alma russa» — ou seja: à «vodka», a qual não se bebe mas injecta, ao arrepio da moderação oral, de todo «o sujeito» e de toda a perspectiva. A «alma russa» é singularmente o corpo reduzido à incipiência tecnológica. Uma olhada às aflições da afiliação:

> «Queria fazer algo de heróico. A maior parte pensava como eu, como se nos deixássemos levar por uma espécie de impulso infantil. Russos, ucranianos, kazakhs, arménios... estávamos inquietos, claro, mas, ao mesmo tempo, alegres, vá-se lá saber porquê! Pois bem, lá fomos, à central... à enxada... os robots já não funcionavam, as máquinas e os aparelhos tinham enlouquecido, mas nós trabalhávamos. E tínhamos orgulho nisso! [...] Nestas ocasiões, o Russo pode mostrar até que ponto é grande! Chega mesmo a ser único! Nunca nos tornaremos Holandeses ou Alemães. Nunca teremos o asfalto ideal ou relvados cuidados. Mas teremos sempre heróis! [...] O que se passou não foi um acidente nuclear, foi um acidente soviético [anedota de cientistas] [...] Como cientista, descobri aqui coisas muito belas, eflúvios de lava magníficos... mas talvez seja um erro pensar assim. [...] Estava tudo misturado... Ninguém controlava os índices de radiação. Riscávamos listas, vendíamos coisas... Centenas de pessoas propunham benevolamente o seu sangue ou a sua medula espinal... E, ao mesmo tempo, comprava-se tudo por uma garrafa de vodka... A bagunça russa habitual... Por um lado é revoltante, mas por outro... Vão-se todos lixar! [...] Ele estava coberto de excrescências enegrecidas... Os vasos rebentavam e tinha hemorragias... Uma picada, ao menos! A droga. Era eu que o picava... Ele gritava... Sofria... Todo o dia... Então, encontrei uma solução: injectava-lhe vodka.» (Christin & Bilal, 2001, p. 27, 35, 40.)

Se a URSS acaba aqui, fá-lo decerto numa final explosão apoteótica que é — até ver — o apogeu do «nacionalismo russo», e uma última vez reivindicado por «heróis do trabalho» soviéticos.

Quanto à cena de Sara/Simão, não chega a sinopse e ressonância «psíquica», sem se tornar linguagens de conhecimento, e tão improváveis como as que levam do «venéreo» ao «etéreo» e às «putas» das «meninas finas». A cena é de resto um boneco de que a unificação «fálica» é ao mesmo tempo a desproporção que a desmente. O Simão de pé atrás responde a um pé atravessado na imagem que é um daqueles que resplandece sepultado num sapato (Helder); a postura informal de Sara é conduzida ao imaginário-de-Simão-que-é-de-«Eça», tal que a «Jung girl» significa afinal um Simão «a/Freud» perante essa informalidade que no «bergantim» que está de «luto» se reafirma como a enormidade de um informe na cena intrometido. Essa ruptura da forma (e da sintetização de «o sujeito»), que é inércia (o barco dos madrigais jaz estreito e pousado), passa, por assim dizer, por sapato (ou seja, passa despercebida), *porque* é o falo que liga a vinheta e força a «Jung girl» a ser o sintoma da plenitude do Simão a-Freud. Contudo, o que é nada e sapato é conhecido em «Eça», ou seja, numa linguagem de saber onde o informal é todo forma mas «enfermidade»

(venéreo). De outro modo, e tendo em atenção o bergantim de *luto*: o sapato não implica a fo(ô)rma, sem implicar ainda que Simão e Sara são desemparelhados. Particularmente, e como diz «Agustina», Simão ama com rancor, por preferido da Mãe, uma Sara que ama como uma criança, e prefere ao medo que tem dos adultos um terror mais recuado (*Missa in Albis*, cf. p. 175).

Simão não é apenas visto por «Eça», o que é auto-exame silvestre, mas pelo «bergantim» que não vê, como ser condicionado ao inconsciente. Entre Simão e Sara não há destinação e uma *ratio* de assemelhamento a um social todo («consciência situacional» que fosse), porém carência e aflição de desejo.

O modelo da sobreposição que ex-inclui um objecto de perspectiva (em rigor, um fetiche) é do tipo «menos que um e duplo» (Bhabha, 1998, p. 116). Na sobreposição ocorre uma perda de autoridade — e caracteristicamente a do romance. Por isso que se falha ao Um *por* uma passagem ao dois, e o romance é «Eça» e «Agustina» *para* ser descompletado, rompe-se a coroa de «sinónimos» socialmente admissíveis que preserva linguagens, territórios e purezas do contacto; animam-se metaforizações e assemelhamentos indevidos; entrega-se a síntese à linguagem e o torpor da beleza ao informe; abre-se a consciência e o contraponto ao enxurro polifónico das falas; faz-se claudicar a «generalização» do par (e põem-se reservas à imutação da «linguagem das relações sexuais» num análogo completo das relações sociais, quer se assinem Eça aquelas, quer Júlio Dinis); subtrai-se composição e estrutura, compostura e decoro às unidades; transformam-se encarnações verbais sistemáticas em «paradoxos»; introduz-se inércia e resistência nos vocabulários finais, desirmanados nos todos sociopolíticos de coesão expressiva — e aflição e orfandade nas afiliações.

O modelo da sobreposição permite submeter as proporções supostas entre seres de privilégio e os seus todos de coesão (e entre esses a Leitura) à re-leitura que não as repete como génese sem lhes acrescentar o falhanço da génese e a si mesma como evento disseminante, anamorfótico, não ancorado na clara linha firme de uma Ideia. A cena e a nação surgirão comprometidas com o serem uma etnografia desarranjada, mas sobre as bases prováveis de classes, gostos, relações de poder e estatuto, civilidade, pátria e etc., a que serve de «ressonância psíquica».

Não fosse a sobreposição, a cena (que se verá começada em «Eça» *e* no bordel) parece relevável pela nação que se apresenta como uma organização do gozo que é única (cf. Žižek, 1990), porque feita em função e na perspectiva das *suas* tribos, com sua raça e seu sangue, celebrações, rituais, santos populares e manjericos — as quais tribos, justamente, muito se temem da «degenerescência» (e tentam acautelar as «suas» filhas). *Missa in Albis* «descreve» essa organização, mas acometida já pela eventualidade e pela inércia dos seus bergantins de luto: evidencia-lhe relevos, lacunas e asperezas — e como gozo *de que se sofre* —, quando entala, digamos,

entre a farinha Amparo e o bife com batatas (entre Mãe Jung e Jung Pai) Sara e Simão, «Eça», «Camilo» e «Agustina», homens, mulheres, crianças e criadagem, que são bem menos consistentes, simples e orais do que a farinha e o bife. Nestes termos, a sobreposição é uma resposta possível — vale dizer: ética —, aos desastres da Aldeia dos Macacos, que é nação que chegue: quem responde ao nome, e ante todos, responde por um nome, *inventando-se* um meio de se assujeitar a uma lei que pode ser a «lei da literatura» (cf. Baptista, 1998, p. 227). Na obra de Maria Velho da Costa, essa lei que falta à simplicidade perspectiva-se como trágica: nada nos é devido, nem a «nação», e apesar do prejuízo que se chamou «Eça»; nosso seria o «rir ao pavor» (*Missa in Albis*, p. 465) e da lei «simples» o «*ridículo* da culpa» (*Irene*, p. 57, eu sublinho).

Ora bem. Esta sobreposição em que a «Jung Girl aFreud» é virgem mas pós-pré-rafaelita é mais híbrida do que disse e do que diz o epíteto — e tem, já agora, uma carnadura de interpretação menos solipsista do que a anterior. Dela não dispensa, todavia, nem o «venéreo», nem «Eça». Com Sara se sobrepõem o salão burguês e a antecâmara do bordel. O primeiro não deixa de ser salão, e logo privilégio social da «linguagem das relações sexuais», e cena de educação, e orientação pela leitura.

A família que se torna para crianças e jovens o miolo de todo o sentido social inaugura a esfera pública por uma retracção socioespacial à imagem da sua (e)nuclearização, a qual tem como contraparte um «alargamento» psíquico — ou seja, um aprofundamento (moderado) dos sentidos emprestados ao «carácter», que não passa sem um afastamento da criadagem:

> «O carácter 'público' do *living room* familiar alargado [...] foi substituído pelo *living room* familiar conjugal no qual se recolhem os esposos com as crianças pequenas, longe do pessoal. Festividades para toda a casa deram lugar às reuniões sociais [*social evenings*]; o salão familiar tornou-se um salão de recepção em que se reuniam os privados para formarem um público.» (Habermas, 1989, p. 45.)

Entre a esfera privada e a esfera pública há uma continuidade garantida por um indivíduo que é bem peculiar, como subjectividade que se origina no domínio íntimo da família conjugal (*ibid.*, p. 29). A esfera pública aparece mesmo como desenvolvendo-se do «carácter» *publikumsbezogen* (publicamente orientado) que se cria na esfera íntima (*Intimsphäre*, *ibid.*, p. 28, 29). Seria esta o domínio da pura Humanidade, que vividamente existe pela coincidência moral «de o *living room* e o *salon* existirem «debaixo do mesmo tecto» (*ibid.*, p. 46, 50), a qual alcançaria o estatuto emblemático que é próprio da «célula social». A subjectividade orienta-se para o público em grande parte pela conversação, que está na raiz dos assemelhamentos e simpatias sociais, e pelas letras, que de resto se pensam e praticam conversadas: jornais, cartas, romances. As letras, e o romance no centro delas, constituem-se em moralidade cívica — autónoma da teologia moral que vai tornando obsoleta — onde a dignidade humana é pessoal; em sabedoria prática muito alheia

à filosofia escolar; em linguagem das relações sexuais que torna a cultura doméstica, e o doméstico modelo social democrático, longe do aparato exterior (não sustentado por um «carácter» com suas «virtudes») e da predação (que é um privilégio), mais próprios das classes aristocráticas (cf. *ibid.*, p. 43 e *passim*; Eagleton, 1997, p. 116, 34-5 e *passim*).

Dispondo-se a julgar as virtudes públicas pelos vícios privados, a retrospecção de Maria Velho da Costa coloca lado a lado a célula e a toca, como que acrescentando ao «carácter» o que este relegara para o «sótão» (invoco um dos emblemas da crítica feminista). A célula que assim aparece atravancada com os seus acidentes e margens (*grosso modo*, mulheres e subalternos) é desse modo forçada a alargar o âmbito dos seus exercícios de razão e sentimento que sustentaram a apropriação da representação pública e do interesse comum pela crítica independente de indivíduos autofundados «ao arrepio de um qualquer opressivo poder externo» (*ibid.*, p. 19). Forma e proporção expressivas de todos sociopolíticos coesivos ganham com isso «enfermidade» e padecem de «anamorfose». E o desastre tem uma história que se inicia porventura com o desinteresse da burguesia pela crítica, quando já segura das suas pratas: donde, ler romances e escrever cartas deixam de ser pré-condições do acesso à esfera pública; e foram-se acumulando os espécimes dessas letras, depois confinados a escolas, bibliotecas e academias, e agora já como inchaços sintomáticos da opressão sobre a qual se ergueu a troca equitativa das falas: «*Ó Simão, de que céu tão lindo caímos.*» (*Missa in Albis*, p. 78.) As manobras de Maria Velho da Costa parecem implicar que as transições macias entre privado e público funcionam como canais por onde passam «mensagens» de governabilidade do público para o privado; aliás, uma volta simples nalgum comutador de formas e veríamos o espaço ocupado pela correlação habermasiana esfera privada-esfera pública burguesa vir a ser saturado pela rede de poder e disciplinas de Foucault (cf. Foucault, 1975).

O salão, retomo, não passa a bordel. Simplesmente, não é já fundado, não é central, não é metafísico. Não se completa. É um expressivo desirmanado do seu todo de coerência que corre ao lado daquilo que o descompleta. A operação — será preciso afirmá-lo? — não é arbitrária, até porque não tem que respeitar a correlação linear de *um* evento e de *uma* ideia, que facilmente vai de proporção historicista a proporção estética. O salão posto ao lado do bordel revela justamente uma desproporção colossal: o lugar onde a burguesia em boa consciência reivindica a arte como sua — à maneira do «castão de prata» — implica por efeitos de descontextualização pré-museológica o afastamento das ideias de arte e dos seus contextos de origem; a arte não é já dedução «orgânica» de coesos socio-expressivos, mas «riqueza»; e essa «abastança» facilmente se torna em «fancaria».

O ***kitsch***, que é o avesso «necessário» do bom gosto, é das coisas ecianas mais impressionantes, e sobretudo nos *Maias* que tanto se aplicam a definir o

cânone do gosto, e tanto se entregam ao exercício social da crítica do juízo. Lembro o Craft, e o culto pseudo-dândi do *bric-à-brac*, e sobretudo a Toca, que, destinada às superioridades do gosto pelo seu príncipe da Renascença, é uma casa de abastança e fancaria como essa por onde começámos, e como ela não longe do bordel. A unhada conta menos com as afinidades de conteúdo e função, que são pragmática, e mais com as da forma, que é já assediável pela suspeita ética (e como tudo isto é kantiano pelo forro dos casacos!). Toca e lar burguês denotam uma saturação comum, ou uma idêntica «sobrecodificação estilística» (cf. Calinescu, 1996, p. 251).

Madame pratica, aliás, essa sobreposição específica. Entrado no *boudoir* parisiense de Maria Eduarda, «saleta» que «tem um desalinho de cocotte» (*Madame*, p. 45), Manuel Afonso larga esta observação: «Pois bela toca tem V. Exa. aqui» (*ibid.*, p. 46). Para que não fiquem dúvidas, saberemos que Maria Eduarda reage com desagrado ao termo «toca», e ouviremos Manuel Afonso conceder que «a referência à Toca foi infeliz» (*ibid.*, p. 47). A «cena primitiva» da última geração dos Maias é colocada num bordel de Havana:

> «Eu sei quem era a mãe da tua mãe. [...] Era a Madame da casa de putas e jogo mais luxuosa de toda a Havana. [...] Cresceu ao baccarat e ao bilhar, ou donde julgas tu que te vem o dom? O Monforte era mesmo o pai, que La Sueca não era peca e sabia onde largar o ovo. Era, era sueca e uma praça tal de mulher como Havana não viu mais. Ainda hoje chamam ao palacete onde ela reinava La Casa Sueca.» (*Madame*, p. 50.)

E deste mulherão Jung (a Grande Prostituta) recebe Maria Eduarda a forma de tratamento com que se despede o seu tio ou seu irmão: *Madame*, que é o título da obra (*ibid.*, p. 51).

Através desta anamorfose, e por metáfora, a transposição da intimidade para o mundo, que é insistente, parece-me que corrobora tanto a existência do ideal actinomorfo descrito por Habermas como a existência q. b. real, e não apenas inventada, das deformações. Exemplifico com os devaneios de uma personagem trágica da cultura doméstica (em escala pequeno-burguesa) e do *romance*, que nos é apresentada por Adília Lopes, e com um poema da mesma autora, que se inicia por uma tirada filosófica. Em *Maria Cristina Martins*, é-nos comunicado que todas as noites há merengues à sobremesa na casa de passe, o que em tais estabelecimentos seria costume, se não foram penates (Lopes, 2000, p. 195); em *Sete Rios entre Campos*, está tudo:

> *1*
> *O mundo é uma casa de passe*
> *com as paredes salpicadas*
> *de geleia de framboesa*

2
O mundo é um matadouro disfarçado
com as paredes forradas de cetim

3
E num salão
baunilha e sangue-de-boi
eu vim a mim

4
Gosto de gostar de si
num sítio assim

(*Ibid.*, p. 365.)

A ida do salão para bordel arrasta consigo os tópicos constitutivos: a infância que é divisa da intimidade, a visão do mundo em que esta se constitui, o disfarçar do temível (o matadouro) com a mentira do belo (o *Kitsch* degustável, *amplificatio* afirmativa e hipérbole de cores), o salão como lugar do nascimento do «sujeito para si» mas publicamente orientado, a «linguagem das relações sexuais» e a simpatia «reflexiva». Mas agora mundo e lar não coincidem moralmente sem a intromissão do alcouce (onde, aliás, os jovens burgueses tratavam da sua emancipação sentimental).

Ora bem, as relações assim cunhadas não podem simplesmente colocar-se nem em termos de influências (que um digno estudo intertextual meramente normalizaria) nem de paródia (e apesar das unhadas). São antes de mais relação com o romance, de que Eça no seu tempo clássico, burguês e português, é o atributo e a divisa — e que não se deseja para português, por ser sonho de classe que rasura o terror elementar e o «amor celerado». Neste ponto, e antecipando *Missa in Albis*, *Casas Pardas* diz quanto chegue: «Mas temam-se, ó seus portugueses, de não estar sós com os elementos simples, de não amar ao menos uma vez terrivelmente, pelas páscoas.» (*Casas Pardas*, p. 326.)

BIBLIOGRAFIA

Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*, 2.ª ed., Oxford, Oxford University Press, 1989.

Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.

Abel Barros Baptista, *Em nome do Apelo do Nome. Duas Interrogações sobre Machado de Assis*, Lisboa, Litoral, 1991.

——, *Autobibliografias*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1998.

Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, 4.ª ed., Londres/Nova Iorque, Routledge, 1998.

Pierre Bourdieu, *A Dominação Masculina*, Oeiras, Celta, 1999.

Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post-Modernism*, 7.ª ed., Durham, Duke University Press, 1996.

Pierre Christin & Enki Bilal, *O Sarcófago*, Lisboa, Meribérica Liber Editores, 2001.

Maria Velho da Costa, *Maina Mendes*, Lisboa, Moraes Editores, 1969.

——, *Casas Pardas*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.

——, *Missa in Albis*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988.

——, *Madame* (versão de cena), sobre textos de Eça de Queirós e de Machado de Assis, Lisboa/Porto, Cotovia/Teatro Nacional de S. João, 2000.

——, *Irene ou O Contrato Social*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.

——, «São Duas Ratas», entrevista concedida a Carlos Câmara Leme, *Público*, 5-V-2000.

Américo António Lindeza Diogo, «Massa És, Missa Serás. Maina Mendes», *Santa Barbara Portuguese Studies*, Volume V, 2001.

Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell, 1997.

Eça de Queirós, *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

——, *A Cidade e as Serras*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

——, *A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1966.

——, *Contos*, Porto, Porto Editora, 1998.

——, *A Ilustre Casa de Ramires*, ed. crítica de Elena Losada Soler, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

Sergei Eisenstein, «El género policíaco», *in* Román Gubern, ed., *La novela criminal*, Barcelona, Busquets, 1970.

Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

Northrope Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

Stephen Greenblatt, «Improvisation and Power», *in* Edward Said, ed., *Literature and Society. Selected Papers from the English Institute 1978*, Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press, 1980.

Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry on the Public Sphere*, Londres, Polity Press, 1989.

Fredric Jameson, «Third World Literature in the Era of Multi-national Capitalism», *Social Text*, 4.3, 6, 1986.

Adília Lopes, *Obra*, Lisboa, Mariposa Azual, 2000.

Niklas Luhmann, *Social Systems*, Stanford, Stanford University Press, 1995.