



180 ANOS COM
EÇA DE QUEIRÓS
E A ARTE REALISTA

REVISITANDO EÇA DE QUEIRÓS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v17i33p1-11>

A ideia de parodiar neste dossiê o título dos anais *150 anos com Eça de Queirós* (1997), organizado por Elza Miné e Benilde Justo Caniato e originalmente concebido como resultado de evento homônimo ocorrido na Universidade de São Paulo, em 1995, traz consigo a proposta de contemplar a diversidade de perspectivas críticas que a obra do autor português promove continuamente. A motivação para tanto se evidencia na dupla efeméride que se nos apresenta: 180 anos do nascimento de Eça de Queirós e 150 anos da publicação de *O crime do padre Amaro*. A importância de efemérides diz respeito invariavelmente à ideia de preservação da memória de uma determinada personalidade pública, bem cultural, episódio histórico, dentre outras possibilidades. No caso de um escritor e no âmbito da crítica literária, é sobretudo uma ocasião privilegiada para nos debruçarmos sobre renovadas abordagens críticas de seus textos.

Se tomarmos o menor arco temporal em pauta, 150 anos, que se reporta à primeira publicação de *O crime do padre Amaro*, em 1875, interessa lembrar que se trata do marco histórico de sua primeira apresentação ao público, e não da versão definitiva desse romance. É conhecido o descontentamento de Eça de Queirós endereçado a Jaime Batalha Reis e Antero de Quental, responsáveis pela publicação do romance na *Revista Occidental*, que o escritor chamaria de borrão nas cartas trocadas sobre esse tema com seus dois amigos. A essa primeira aparição, seguiu-se uma revisão feita por Eça, que viria a luz em formato de livro em 1876, sendo posteriormente revisada e ampliada em uma nova versão saída em 1880, tratando-se da forma mais conhecida desse romance.

As histórias da literatura primam por definir obras inaugurais de uma determinada tendência ou movimento literário, e o aparecimento de um romance em Portugal que trazia marcas da literatura realista-

naturalista não passou despercebido. O fato é que a publicação de *O crime do padre Amaro*, em 1875, não causou grande alarde, provavelmente pela exígua recepção e longevidade da *Revista Occidental*, cuja existência se deu entre fevereiro e julho de 1875. Já a segunda edição do romance, somada ao lançamento em 1878 de *O primo Basílio*, gerou a polêmica iniciada pela famosa crítica de Machado de Assis a esses dois romances, publicada no jornal *O Cruzeiro* do Rio de Janeiro naquele mesmo ano, suscitando grande debate nos periódicos brasileiros, o que acabou por promover a procura do público por obras do autor português.

Na fortuna crítica queirosiana, há certo consenso de que sua adesão à arte realista/naturalista se faz mais radicalmente na década de 1870, o que se pode constatar em seus primeiros romances, para além das crônicas e textos jornalísticos publicados na imprensa portuguesa. A arte realista, neste contexto, apresenta um caráter intervencionista, cujo objetivo é a transformação efetiva da sociedade, tanto em sua dimensão política quanto moral, tendo como exemplos mais expressivos dessa atitude o discurso do escritor proferido nas Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, em 1871, ou os diversos artigos presentes no folheto satírico *As Farpas*, publicados em 1871-1872, pelo autor e por Ramalho Ortigão.

A partir da década de 1880, Eça passa a reconfigurar sua visão sobre a arte realista. Já no final daquela década, em 1888, vem a público o romance *Os Maias*, em que a ideia de intervenção perde protagonismo e a crítica social passa a explorar narrativas mais ambíguas e polissêmicas, que multiplicam pontos de vista sobre a matéria narrada, deixando diversos caminhos abertos para a interpretação do leitor; trilha seguida e reformulada até o final da vida do autor, em 16 de agosto de 1900, aos 54 anos.

Quanto à segunda efeméride, referente aos 180 anos de nascimento de Eça de Queirós, devemos destacar a importância do surgimento do nome que indicará e enfeixará a obra desse autor. Claro que o aparecimento do nome não se torna de imediato uma autoria. Contudo, a existência física de Eça de Queirós será algo que ficará indicado em seus escritos como aquilo que aponta para fora do texto. É nesse sentido que comemoramos os 180 anos do nascimento desse escritor, como o ponto inicial da formação de sua autoria. É também nesse sentido que podemos refletir acerca do lugar que o nome desse autor ocupa na cultura de língua portuguesa e quais de suas facetas se revelam mais evidentes.

Como destacado anteriormente, o nome de Eça de Queirós liga-se à própria ideia de uma literatura realista-naturalista em língua portuguesa principalmente quando lembramos de seus romances publicados na década de 1870, como *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*. No entanto, qual Eça nos vem à mente quando lemos um livro como *A ilustre casa de Ramires* ou *A cidade e as serras*? Há leituras críticas que segmentam a autoria e apontam fases em sua carreira de escritor. Essa segmentação representa a complexidade de uma obra que é produzida por mais de quatro décadas e nos mais variados gêneros discursivos e suportes, dentre eles os artigos de jornal, as cartas públicas, os relatórios, os contos e, claro, os romances.

Provavelmente, o ponto mais inquietante que se coloca para o crítico e para o leitor queirosiano é conseguir agregar coerentemente sob o mesmo nome uma produção autoral tão diversa entre si. Críticos experimentados como Antonio Candido e Cleonice Berardinelli fizeram um grande esforço para tentar dar um sentido de unidade para esta obra. Uma observação do primeiro, em um texto de sua juventude, deixa muito clara essa dificuldade: “ao mesmo tempo que acomodava na fantasia e no ruralismo a sua visão literária, ele escrevia alguns dos seus artigos mais avançados politicamente”. Nesse caso, ler *Eça de Queirós* torna-se um exercício elástico, do qual tentamos depreender uma unidade, que nem sempre se dá de forma efetiva.

Um grande exemplo da multiplicidade que o nome Eça de Queirós abrange é o projeto da edição crítica de sua obra, realizada sob o comando do professor Carlos Reis, cujo primeiro livro foi publicado em 1992 e os últimos volumes estão próximos de serem finalizados. A organização prezou por estabelecer meios de criar conjuntos para os textos, o que fica claro na distribuição, por exemplo, do que ficou denominado como textos de imprensa, que se encontra dividido através dos números I a VI. No geral, eles comportam textos de gêneros variados como crônicas, artigos de opinião, ensaios etc. A multiplicidade de posicionamentos e de acontecimentos comentados cria um grande problema para quem busca a unidade Eça de Queirós. Por exemplo, é difícil lermos textos publicados no *Distrito de Évora* sem nos atermos ao esforço do autor em criar dicções variadas para as diversas partes do jornal, encenando autorias diferentes, o que perturba a questão da unidade.

Assim, para além da unidade ou da segmentação da obra, também podemos ler um Eça de Queirós canônico, aquele das obras mais

conhecidas por todos nós. No Brasil, atualmente, seu livro mais renomado é *O primo Basílio*, por conta das listas de vestibular, sendo que *A cidade e as serras* e *A ilustre casa de Ramires* figuram também dentro desse contexto. Em Portugal, provavelmente *Os Maias* seja mais lembrado, pois, por muito tempo, foi leitura obrigatória no ensino secundário. Podemos também ler um Eça menos conhecido, aquele que escreveu o conto “José Matias”, o relatório *A emigração como força civilizadora*, o texto “Um gênio que era um santo”, dentre tantos outros, que são objetos de leitura de uma crítica especializada, mas que não deixam de figurar no cânone queiroiano.

O mais interessante é notar que a diversidade de sua obra se soma às variadas possibilidades de leituras críticas. Nos últimos anos, diversos trabalhos acadêmicos têm sido elaborados acerca de Eça de Queirós, muitos deles publicados na forma de artigos, capítulos ou livros, o que corrobora a longa tradição da crítica queirosiana e mostra o grande interesse que sempre desperta a sua obra. Apenas a título de exemplo, vale mencionar alguns deles.

Com o crescimento da crítica literária fundamentada nos Estudos Culturais, surgiram leituras que passaram a questionar o colonialismo, o racismo ou o machismo na obra de Eça. Um exemplo bem elaborado desse tipo de crítica, ainda que tenhamos reservas pontuais a sua análise, é o livro *O olhar colonial em Eça de Queirós*, de João António Salvado, publicado em 2016, que mapeia a presença da África e do colonialismo na obra do escritor, procurando demonstrar que, apesar de se revelar muitas vezes imbuído dos preconceitos europeus do século XIX, o autor não deixa de denunciar criticamente esse mesmo imperialismo no continente africano.

Na mesma chave ocorreu o debate acerca da questão racial em *Os Maias* a partir do artigo de Vanessa Vera-Cruz Lima e Victor Mendes, intitulado “‘Era Ega Racista?’ Orientação para a Interpretação dum Parágrafo d’*Os Maias* (1888), de Eça de Queirós”, datado de 2017. Ainda que possamos discordar da proposta inicial dessa leitura, é necessário reconhecer a importância dela como meio de revisão da crítica queiroziana, pois destacam pontos ainda não explorados, colocando-os em debate, o que fica evidente pela magnitude que tomaram as discussões em alguns *sites* de imprensa e nas redes sociais.

Outra questão importante, que tem servido de ferramenta para a revisão da obra do autor, são as questões relacionadas aos estudos de gênero. O esforço de Ana Luísa Vilela e Daiane Cristina Pereira, por

exemplo, demonstram um campo bastante profícuo a ser explorado na obra queirosiana, que por muito tempo foi deixado de lado, pois não levava em conta pontos de vista marginais, mas fundamentavam-se nas normativas vigentes de gênero, nesse caso, numa visão heteronormativa. Essas leituras, tanto das duas autoras mencionadas como de outras que buscam estabelecer tais relações, têm o mérito de deslocar nossa visão para aspectos pouco estudados da obra de Eça de Queirós e forçam-nos a nos reposicionar diante de nossa própria realidade, ainda fundamentada em visões machistas e, muitas vezes, misóginas de mundo.

O dossiê não podia deixar de representar a multiplicidade de Eça de Queirós. Nesse sentido, encontramos uma tendência voltada para textos pouco estudados do escritor e mesmo abordagens que envolvam desdobramentos de suas obras em outras mídias. No presente dossiê, temos quatro trabalhos que se aproximam dessas perspectivas: “Eça de Queirós: sobrevida do *Nosso cônsul em Havana*”, de Ana Teresa Peixinho; “Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis: diálogos sobre um Brasil em construção”, de Susana L. M. Antunes; “O incesto como tragédia: a construção da hybris em *A tragédia da Rua das Flores*, de Eça de Queirós”, de Luciana Ferreira Leal; e “Uma leitura de *Alves & Cia* e seu lugar na biblioteca queirosiana”, de Verena da Silva. Nesse rol de textos ainda podemos incluir “Eça de Queirós/Gazeta de Notícias/Textos de imprensa: diálogo entre ficção e não ficção”, de Rosane Gazolla Alves Feitosa, por abordar a obra não ficcional do escritor.

Ana Teresa Peixinho problematiza o conceito de *sobrevida*, cunhado por Carlos Reis, que diz respeito à refiguração de uma personagem fora da obra que a gerou, propondo-se a analisar a série televisiva *O nosso Cônsul em Havana*, transmitida pela RTP em 2019, focalizando o processo de refiguração de Eça de Queirós na altura em que foi cônsul em Havana, entre 1872 e 1874. Tal leitura vem fortalecer os estudos sobre a personagem, não somente como construção formal, mas como um elemento que subverte a própria literatura e se propaga em outras mídias.

Susana L. M. Antunes trata da forma como Eça de Queirós, desde a redação do relatório “A emigração como força civilizadora” (1874), reflete acerca da contribuição que a emigração portuguesa poderia representar para a modernidade brasileira, preocupação que se liga àquela de Jaime Batalha Reis, tomada a partir do seu livro *O descobrimento do Brasil intelectual pelos portugueses do século XX* (1924). O que chama a atenção

nessa leitura é o trabalho com textos pouco estudados do autor como meio de obter pistas para entender politicamente um período histórico.

Luciana Ferreira Leal toma um texto pouco estudado, *A Tragédia da Rua das Flores*, e o analisa a partir da construção trágica do motivo do incesto. A autora focaliza os protagonistas Victor e Genoveva e a forma como o autor desenvolve a narrativa em torno da *hybris* e da fatalidade. Ferreira Leal constata que Eça utiliza um realismo “severo”, sem, contudo, chocar o leitor, elaborando uma narrativa bastante sofisticada. Essa análise tem o mérito de aproximar as leituras da poética clássica e da literatura do século XIX, colocando em discussão a questão da *hybris* como norteadora da novela queirosiana.

Verena da Silva tem por objeto a novela *Alves & Cia*, também pouquíssimo estudada, notando que a obra se destaca pelo frescor e pela veia cômica, procurando identificar as conexões da novela com o conjunto da obra queirosiana. O esforço da crítica vem ao encontro do que foi discutido brevemente acima, a dificuldade de entender a unidade da obra queirosiana. Nesse caso, pensar como articular *Alves & Cia* com o restante da produção queirosiana torna-se um modo bastante efetivo para repensarmos a própria constituição de autoria.

Rosane Gazolla Alves Feitosa, por sua vez, tem por foco a crônica “Decadência do Riso”, publicada na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em 1892, jornal com o qual o escritor colaborou entre 1880 e 1897. Ela realiza uma leitura detalhada do texto, acabando por assinalar o quanto apresenta conexões com as obras ficcionais finisseculares do escritor. Outra vez, temos uma análise que nos ajuda a pensar a obra de Eça de Queirós e sua unidade. Assim, a busca por relacionar textos jornalísticos e ficcionais do autor parece dialogar justamente com o problema apresentado por Antonio Candido anteriormente.

No que concerne aos textos mais canônicos do escritor, novas e originais abordagens críticas vêm sendo elaboradas. O recente livro de Maria Eduarda Vassallo Pereira, por exemplo, intitulado *A constituição da ficcionalidade em Eça de Queirós* (2021), percorre várias obras do escritor na busca de compreender como ali se configuram as noções de ficcionalidade e de autoria. É um trabalho denso, que busca demonstrar a consciência de Eça acerca da questão autoral, que levanta, discute e encena em várias de suas obras, associada ao tema da constituição da ficcionalidade.

No âmbito canônico, não podemos deixar de mencionar o lançamento, em 2025, do esperado vigésimo terceiro volume da Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, *A cidade e as serras*, sob responsabilidade de Frank F. Sousa. Trata-se evidentemente de uma edição de referência para a crítica queirosiana, com um importante estudo introdutório, no qual se evidencia o quanto o livro sofreu “correções” na sua edição *princeps* de 1901, revista por Ramalho Ortigão, muitas das quais permaneceram na criteriosa edição de Helena Moura Cidade, de 1969, e que até era referência para os estudos desse livro.

Como não podia ser diferente, neste dossiê são publicados artigos que apresentam novas abordagens dos textos mais canônicos do escritor, tais como: “Diga-me o que e com quem confessas, e eu te direi quem és: a confissão sacramental em *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós”, de Antonio Augusto Nery e Eduardo Soczek Mendes; “Reproduções sonoras da Lisboa oitocentista em *O primo Basílio*, de Eça de Queirós”, de Isabela Coradini Pinheiro; “*O primo Basílio* no ‘grande tempo’: uma leitura bakhtiniana sobre o romance de Eça de Queirós”, de Maria de Fátima Costa e Silva; “Literatura e outras mídias em *O primo Basílio*, de Eça de Queirós”, de Luciene Marie Pavanelo e Bianca de Oliveira Picaccio; e “Focalização oscilante n’Os *Maias*: uma abordagem a partir dos estudos narrativos atuais”, de Lara Trevisan e Raquel Tretin Oliveira.

Antonio Augusto Nery e Eduardo Soczek Mendes procuram demonstrar a importância do tema confessional em *O crime do padre Amaro*, fazendo notar o quanto a confissão envolve muitas outras temáticas anticlericais, sem deixar de assinalar a sua sobrevivência e importância na atualidade. De grande importância nas leituras queirosianas, o texto ajuda a repensarmos o anticlericalismo nessa obra. O recorte centrado na confissão carrega uma abordagem presente nas teorias históricas mais recentes, que buscam entender como as práticas engendram a subjetividade.

Isabela Coradini Pinheiro verifica a presença da música em *O primo Basílio* e suas articulações com a literatura para entender como a junção dessas duas artes garante uma construção mais complexa da forma narrativa romanesca. Ao unir literatura e música, o texto busca compreender como a música se insere como um elemento determinante na construção da verossimilhança.

Em “*O primo Basílio* no ‘grande tempo’”, Maria de Fátima Costa e Silva analisa a forma do romance queirosiano a partir dos conceitos de “grande tempo” e “imagens cronotópicas”, levando em consideração a teoria de Mikhail Bakhtin. A utilização dos conceitos bakhtinianos para a leitura de *O primo Basílio* acaba por dar visibilidade aos espaços e como eles funcionam para o leitor refletir sobre a condição das personagens Juliana e Luísa.

Bianca de Oliveira Picaccio e Luciene Marie Pavanelo partem da leitura interartes para analisar a presença de outras mídias em *O primo Basílio*. Com isso, elas procuram demonstrar como o diálogo entre literatura e outras artes ajuda a compreender a forma narrativa desse romance. Em tal diálogo, as autoras ainda buscam entender a condição da mulher no romance e na representação pictórica, fazendo com que essa relação supere a simples noção de referência e ganhe novos significados.

Lara Trevisan e Raquel Trentin Oliveira buscam analisar as diversas perspectivas narrativas presentes em *Os Maias*. A partir daí, elas propõem demonstrar a complexidade das focalizações narrativas ali presentes e como isso se constrói no romance. Com um diálogo patente com a obra *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*, de Carlos Reis, as autoras buscam uma revisão técnica da focalização através de novas teorias da narrativa.

Além das leituras dos textos canônicos de Eça de Queirós, temos duas análises mais amplas da obra do autor: “Resgate da elegância dândi: Fradique & filhos”, de Maria João Simões, e “Viagem e viajantes na ficção queirosiana”, de Lucas do Prado Freitas.

Maria João Simões busca identificar as marcas características do Fradique Mendes queirosiano em suas sobrevidas. Focalizando na figura do dândi, a estudiosa reflete sobre as metamorfoses dessa representação e suas refigurações. A ideia de buscar as marcas do dândi nas sobrevidas de Fradique Mendes vem ao encontro de uma revisão crítica da própria personagem, pois não podemos negar que a sobrevida surge como uma leitura especializada da personagem fonte. Por isso, esse trabalho emerge quase como uma revisão das leituras críticas sobre Fradique.

Lucas do Prado Freitas apresenta uma leitura da viagem na obra de Eça de Queirós e reflete sobre os significados que esse tema ganha nos mais diversos contextos da produção do escritor português. Há um levantamento importante das viagens na obra do escritor e uma percepção

de que há mudança no modo de tratamento segundo as condições físicas do autor, conhecidamente distante de sua terra.

O presente dossiê, dentro de suas limitações físicas e contextuais, busca apresentar um conjunto diversificado e representativo da crítica queirosiana na atualidade. Dessa forma, procura fazer valer a diversidade, multiplicidade e representatividade do nome Eça de Queirós, em torno do qual se reúne uma obra que nos encanta, nos desconcerta e nos desafia constantemente.

Na seção *Vária*, trazemos o romance português representado em “Lembro, logo existo: uma leitura de *Fazes-me falta*, de Inês Pedrosa”, em que as autoras Eliade Rose Menezes Ramos de Oliveira e Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes apresentam a polifonia bakhtiniana na obra. Por outro lado, a poesia portuguesa figura na análise do poema “Lisboa”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, no artigo de Marco Aurélio Mello, “E o verbo se fez Lisboa por Sophia de Mello Breyner Andresen”.

Contamos ainda com a seção *Outros Desassossegos*, em que são publicados textos poéticos pertencentes aos mais diversos gêneros ou hibridizações literárias. A seleção deste número traz textos em prosa e verso. Abrimos com os poemas “Bar da esquina”, de Juliana Campos Alvernaz, e “Cantiga d’amor”, de Fred Ribeiro, seguidos do texto em prosa “Vestígios”, de Glenda Almeida Matos Moreira.

Boa leitura!
Os editores.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. Entre o campo e a cidade. In: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 29-43.

MENDES, Viktor, LIMA, “Vanusa Vera-Cruz. “‘Era Ega Racista?’ Orientação para a Interpretação dum Parágrafo d’Os Maias (1888), de Eça de Queirós, em Massachusetts”, RILP - Revista Internacional em Língua Portuguesa, n. 32, 2017, p. 191-206.

PEREIRA, Daiane Cristina. *A mulher e o discurso masculino nos romances de Eça de Queirós*. 2019. Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de

Língua Portuguesa - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-03092019-145251/>. Acesso em: 26 ago. 2025.

PEREIRA, Maria Eduarda Vassallo. *A constituição da ficcionalidade em Eça de Queiroz*. V. N. de Famalicão: Edições Húmus, 2021.

QUEIRÓS, Eça de. *A cidade e as serras*. Edição Crítica. Ed. Frank F. Sousa. Coord. Carlos Reis. Lisboa: Imprensa Nacional, 2025,

SALVADO, João António. *O olhar colonial em Eça de Queirós*. Lisboa: Edições Vieira da Silva, 2016.

VILELA, Ana Luísa. *Erótica Verbal. Ensaio Queirosianos*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 2017.

Licença:

Giuliano Lellis Ito Santos

Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) e Graduado em Letras Português e Russo pela Universidade de São Paulo. Realizou estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Professor Colaborador na Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Contato: glisantos@uepg.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6081-2578>

Daiane Cristina Pereira

Doutora e Mestra em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Graduada em Letras - Português e Francês pela mesma Universidade Pós-doutoranda na Universidade Federal do Paraná. Professora colaboradora na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Coordenadora do Grupo Eça, da Universidade de São Paulo.

Contato: daiapereira@alumni.usp.br

id: <https://orcid.org/0000-0002-4943-7786>

Rosana Apolonia Harmuch

Professora associada na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Coordenadora da Linha de Pesquisa em Estudos Literários, no Programa de pós-graduação em Estudos da Linguagem e Presidente da Comissão de Pesquisa do Departamento de Estudos da Linguagem da mesma Universidade. Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Realizou estágios de pós-doutoramento na Universidade de São Paulo. Sócia da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa e membro do Grupo Eça (USP-CNPq).

Contato: rosanaharmuch@uepg.br

id: <https://orcid.org/0000-0002-5278-3815>

Helder Garmes

Professor Titular de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Bolsista Produtividade de Pesquisa 1D. Coordenador do Grupo Eça, ao lado de Daiane Cristina Pereira, e do Grupo de Pesquisa Pensando Goa, ao lado de Cielo G. Festino. Membro do Grupo Internacional de Estudos da Imprensa Colonial do Império Português da Universidade Nova de Lisboa.

Contato: helder@usp.br

id: <https://orcid.org/0000-0001-7063-3290>

Carlos Gontijo Rosa

Professor de Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Acre. Professor colaborador externo e pós-doutorando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo.

Contato: carlos.rosa@ufac.br

id: <https://orcid.org/0000-0001-6648-902X>

Talita Lilla

Doutoranda em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Graduada em Letras Português/Inglês pela Universidade de São Paulo. Membro do Grupo de Estudos Pessoaanos.

Contato: talita.lilla@usp.br

id: <https://orcid.org/0009-0008-9785-0939>

Dossiê

180 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS E A ARTE REALISTA

EÇA DE QUEIRÓS: SOBREVIDA DO 'NOSSO CÔNSUL EM HAVANA'

ECA DE QUEIRÓS: AFTERLIFE OF 'OUR CONSUL IN HAVANA'

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v17i33p13-43>

Ana Teresa Peixinho ^I

RESUMO

Problematizando o conceito de *sobrevida*, enquanto dispositivo narrativo ficcional, propõe-se neste artigo uma análise à série televisiva *O nosso Cônsul em Havana*, emitida pela RTP em 2019, particularmente ao processo de refiguração de Eça de Queirós, cônsul em Havana de dezembro de 1872 a maio de 1874. Aceitando a definição de *sobrevida* proposta por Carlos Reis, o objeto desta análise carrega dois problemas: i) a legitimação do estatuto de personagem de uma figura histórica como a de Eça; ii) o cotejo entre os elementos de refiguração presentes na série televisiva e as propriedades de figuração legadas, não apenas pelo próprio (sobretudo na sua epistolografia), mas também por biógrafos, historiadores da literatura e outros escritores e que têm contribuído para a construção da memória identitária de escritores canónicos como Eça de Queirós. Recorrendo à proposta teórica e analítica de J. Eder (2016), conclui-se que, quer do ponto de vista da sua materialidade semiótica, quer do ponto de vista da representação, o protagonista da série é composto com um conjunto de marcas facilmente reconhecíveis pelo espectador (elementos de veridicção). A singularidade deste processo de refiguração decorre das particularidades do meio

ABSTRACT

Problematising the concept of afterlife, as a fictional narrative device, this paper proposes an analysis of the TV serial O nosso Cônsul em Havana, broadcast by RTP in 2019, particularly the process of refiguring Eça de Queirós, consul in Havana from December 1872 to May 1874. Accepting the definition of after-life proposed by Carlos Reis, the object of this analysis entails two problems: i) the legitimisation of the character status of a historical figure such as Eça; ii) the comparison between the elements of refiguration present in the TV serial and the properties of figuration bequeathed not only by Eça himself (especially in his epistolography), but also by biographers, historians of literature and other writers who have contributed to the construction of the identity memory of canonical writers such as Eça de Queirós. Using the theoretical and analytical proposal of J. Eder (2016), it is concluded that, both from the point of view of its semiotic materiality and from the point of view of representation, the protagonist of the series is composed with a set of marks easily recognisable by the viewer (elements of veridiction). The singularity of this refiguration process stems from the particularities of the

¹ Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

audiovisual de constituição da narrativa, nomeadamente do facto de a figura ser animada pela representação de um ator, que lhe dá voz e corpo. No que diz respeito à dimensão simbólica da figura, a série remete para um dos tópicos mais marcantes do consulado de Eça – a defesa da causa dos migrantes chineses – recuperando, pois, todo um legado ideológico que havia sido trabalhado pelas biografias anteriores. Esta refiguração deve-se, em parte, às circunstâncias de produção e recepção da narrativa. Tratando-se de um produto audiovisual que celebra uma efeméride, o centenário das relações Portugal – Cuba, compreende-se a valorização da ação do protagonista. A opção por enfatizar a dimensão humana da figura, atribuindo um importante espaço narrativo às duas aventuras amorosas, explica-se pelo facto de esta ser uma narrativa televisiva seriada, que segue protocolos comunicacionais específicos. Confirma-se, pois, que a representação de Eça de Queirós, cônsul em Havana, na série de Francisco Manso, consubstancia um processo de *sobrevida*, resultante do trabalho de refiguração operado a partir de uma figura que a memória cultural e a história literária se encarregaram de construir.

PALAVRAS-CHAVE

Personagem; Figuração; Eça de Queirós;
 Cônsul: Série de TV.

audiovisual medium in which the narrative is constituted, namely the fact that the figure is animated by the representation of an actor, who gives it voice and body. With regard to the symbolic dimension of the figure, the TV serial refers to one of the most striking topics of Eça's consulate - the defence of the cause of Chinese migrants - thus recovering an entire ideological legacy that had been worked on by previous biographies. This refiguration is partly due to the circumstances of the narrative's production and reception. As this is an audiovisual product celebrating an event, the centenary of Portugal-Cuba relations, it is understandable that the protagonist's actions are emphasised. The choice to emphasise the human dimension of the figure, assigning an important narrative space to the two love stories, is explained by the fact that this is a TV serial, which follows specific communication protocols. It is therefore confirmed that the representation of Eça de Queirós, consul in Havana, in Francisco Manso's serial, embodies a process of survival, resulting from the work of refiguration operated from a figure that cultural memory and literary history have taken care of building.

KEYWORDS

Character; Figuration; Eça de Queirós; Consul; TV serial.

INTRODUÇÃO

No verão de 2019, a Radiotelevisão Portuguesa (RTP) transmitiu a série¹ *O nosso Cônsul em Havana*², realizada por Francisco Manso, que recriou a vida de Eça de Queirós em Cuba, onde, entre 20 dezembro de 1872³ e maio de 1874, ocupara o seu primeiro posto consular. Ao longo dos seus 13 episódios de 45 minutos, transmitidos semanalmente às sextas-

¹ “No multifacetado sistema mediático da televisão, chama-se série a um conjunto de relatos autónomos relativamente breves (30 a 60 minutos), articulados de acordo com o princípio da serialidade e emitidos com regularidade” (Reis, 2018, p. 477).

² Pode consultar-se ficha técnica e sinopse em <https://www.rtp.pt/programa/tv/p37280> (acedido em março de 2023).

³ Cf. carta dirigida ao Ministro dos Negócios Estrangeiros, João de Andrade Corvo, datada de Havana, 29 de dezembro de 1878 (Queiroz, 2008, p. 56-59).

feiras na RTP1 entre junho e setembro, assiste-se ao dia-a-dia de Eça nas Antilhas, às suas relações sociais e aventuras amorosas, ao diálogo tenso com a governação espanhola da Ilha, enfim, a um conjunto de circunstâncias, eventos e cenários que permitem ao espectador de hoje (re)construir uma certa imagem de um momento da vida daquele que é um dos grandes nomes da literatura portuguesa do século XIX. Trata-se de um produto audiovisual que conheceu, simultaneamente, um desdobramento mediático, uma vez que foi produzida uma longa metragem, com estreia mundial em Havana, com vista a celebrar o centenário das relações diplomáticas entre Portugal e Cuba.

Adotando a classificação proposta por Catarina Duff-Burnay (2014), esta série enquadra-se nas “tendências produtivas seguidas pelo canal de serviço público”, sendo simultaneamente uma biografia e uma celebração⁴. Por um lado, é uma série centrada numa figura emblemática da cultura e da literatura portuguesas – Eça de Queirós –, que constrói um enredo, com base em episódios e facetas que procuram “mostrar o lado menos conhecido do escritor, que se bateu pela defesa dos Direitos Humanos dos trabalhadores chineses e africanos enquanto foi cônsul na capital cubana no século XIX” (Coelho, 2019, s/p.). Por outro lado, tem também marcas de drama histórico, uma vez que destaca alguns acontecimentos relevantes do passado: o regime escravagista da Havana espanhola, que vitimava sobretudo os migrantes chineses embarcados no porto português de Macau, e a guerra da independência de Cuba.

Pretende-se, pois, analisar a representação do autor-cônsul oitocentista como protagonista da série, o alcance e projeção da personagem televisiva e, sobretudo, problematizar o diálogo que estabelece com a respetiva memória cultural. Esta abordagem reclama, pois, a articulação de dois campos de estudo distintos: por um lado, o dos Estudos Narrativos Mediáticos – que faculta os conceitos e os instrumentos metodológicos que permitirão analisar uma narrativa seriada de televisão e compreender os procedimentos de figuração e de refiguração audiovisuais – por outro, o da

⁴ Por biografia ou biopic se entende “a passagem da vida de personalidades portuguesas para uma linguagem audiovisual [...] feita através da mistura de factos reais e não reais e da utilização dos nomes pessoais nos títulos [...] para além da recriação histórica dos diversos ambientes temporais e locais”; e as celebrações dizem respeito, segundo a mesma autora, ao “recurso a efemérides [...], verificando-se a utilização livre de momentos e factos reais e a sua aliança com a ficção mediante a introdução de personagens e histórias paralelas” (Burnay, 2014, p. 19).

Relativamente à segunda questão – recorde-se, a que diz respeito aos conceitos de sobrevida e de refiguração – há que reconhecer que o Eça trabalhado como personagem pelos argumentistas, António Torrado e Jose Fanha, e pelo realizador da minissérie que aqui se analisa, Francisco Manso, não é resultado de uma migração narrativa comum, como sucede com certas grandes personagens, de D. Quixote a Ema Bovary, de Batman ao Super-Homem. É, antes, fruto de procedimentos de ficcionalização, feitos com base em dados referenciais, mas não subsumidos a eles. Assume-se, pois, que a representação televisiva do cônsul Eça de Queirós é o exemplo de um procedimento de sobrevida de personagem, que migra de uma trama de narrativas factuais e paraficcionais (produzidas ao longo do tempo, mas com particular incidência nas efemérides do escritor) para o enredo de uma narrativa ficcional seriada de televisão.

No *making of*, também transmitido pela RTP e disponível na RTPplay, o realizador refere-se ao apurado trabalho de investigação documental prévio à escrita dos episódios, com a colaboração da embaixada portuguesa em Cuba. Acrescenta, porém, que a narrativa audiovisual se “inspira livremente no período”¹⁵ que Eça de Queirós passara na capital das

¹⁰ Veja-se, por exemplo, Queirós (1979, publicação do relatório *A Emigração como Força Civilizadora*).

¹¹ Remete-se para a correspondência consular publicada por Freeland (1994, p. 5-37).

¹² Veja-se, especialmente, o conjunto das suas cartas publicadas na imprensa (Queirós, 2009).

¹³ A respeito da importância da fotografia para a sobrevivência da figura do escritor, veja-se Sequeira (2005).

¹⁴ Por exemplo, *As Batalhas do Caia* de Mário Cláudio (1995), *A Nação Crioula* de Eduardo Agualusa (1997), *A visão de Túndalo* de Miguel Real (2000), e, mais recente, *Eça de Queiroz segundo Fradique Mendes* de Sónia Louro (2018). Sobre a figura de Eça nos três primeiros romances veja-se Marinho (2001).

¹⁵ Palavras do ator Elmano Sancho, que interpreta Eça de Queirós na série: “A possibilidade de ficcionar um pouco essa personagem é muito interessante porque há muitos dados que são reais e outros que obviamente são ficcionados e que permitem uma maior liberdade no trabalho de interpretação do ator” (Manso, 2019).

Antilhas Espanholas. Entrevistado pelo *Expresso Diário*, quando da estreia do formato fílmico em Havana, Francisco Manso explica:

O que fizemos foi pegar em Eça e tirá-lo da poeira das prateleiras e dos alfarrabistas e abri-lo para o grande público. É por isso um filme de aventura. Tentámos mostrar o lado humano e lutador do diplomata e escritor através da ficção para o público (Coelho, 2019, s/p.).

Também em entrevista ao jornal *Público*, o ator que encarnou Eça na narrativa audiovisual (cinematográfica e televisiva), Elmano Sancho, comenta: “Esta vertente do Eça vai primeiro surpreender o espectador e depois aproximá-lo – às vezes estas figuras são tão distantes e divinizadas por nós que esquecemos que também foram homens” (Cardoso, 2019, s/p.). Dito de outro modo, ambos os testemunhos têm implícita a seguinte ideia: a de que a memória cultural, a história literária e os cânones se encarregam de construir, a partir de certos escritores, personagens que prevalecem na mente do público precisamente como figuras de dimensão mítico-simbólica, tantas vezes distantes da “verdade da pessoa empírica” que está na sua origem.

Durante a sua vida¹⁶ e, sobretudo, logo após a sua morte, assiste-se a uma persistente construção laudatória e panegírica da sua pessoa, conseguida fundamentalmente através dos testemunhos de época, escritos sobretudo por amigos, admiradores e familiares, que ajudaram a sedimentar e a projetar uma determinada imagem do escritor para a posteridade. Nesta construção, a história literária tem um papel central, até porque com consequências na circunscrição do cânone. Ao contrário dos escritores contemporâneos – que têm ao seu alcance um conjunto de mecanismos e dispositivos comunicacionais capazes de os proteger das “confabulações de uma história literária que, no futuro [...], poderia dar

16 Era ainda Eça um jovem escritor em 1874, quando Ramalho Ortigão publica, a convite do diretor do *Diário Ilustrado* (22 de outubro de 1874), um perfil de Eça de Queirós, republicado nas suas *Farpas*. Mais do que um retrato figuracional, este texto é um testemunho geracional: “Para os leitores do *Diário Ilustrado* o nome de Eça de Queirós representará apenas uma celebridade simpática; para os meus, esse nome é a saudosa recordação de uma conhecida pena encantadora e insubstituível” (Ortigão, 1988, p. 201). A 20 de novembro de 1897, a *Revista Moderna*, aproveitando o início da publicação em folhetim de *A Ilustre Casa de Ramires*, dedica um número integral à figura de Eça, que conta com testemunhos escritos de 30 personalidades da elite intelectual, entre eles Eduardo Prado, Amália Vaz de Carvalho, Batalha Reis, Trindade Coelho, Mariano Pina e Alfredo da Cunha. A. Campos Matos reserva um capítulo da biografia do autor a testemunhos de alguns dos seus contemporâneos (Matos, 2009, p. 407-420).

deles uma imagem diferente da personagem que eles querem ser” (Reis, 2015, p. 67) – Eça não teve um *marketing* pessoal e editorial tão eficiente. O certo é que, como escritor canónico, foi objeto de figuração por parte de biógrafos e críticos literários de cujas narrativas emerge um Eça-personagem, mais ou menos próximo, mais ou menos distante do Eça-autor, mas nunca coincidente.

Cada período cultural escolhe as suas figuras e delas constrói uma narrativa. Essa escolha é, como tal, um ato judicativo, que resulta de um exercício de seleção, parcelar e muitas vezes parcial, de valores e de atitudes, de factos e de episódios, de facetas e de características, e envolve “componentes ideológicos e axiológicos que muito convêm a uma história literária que se não faz de forma inocente; ela escolhe, hierarquiza e toma partido” (Reis, 2015, p. 66). Biografias, retratos, perfis ou obituários são géneros que articulam algumas das propriedades de figuração que importa aqui realçar: por um lado, exaltam e distinguem “uma personalidade que merece ser destacada do fluxo da História”, por outro, não raro, recorrem a “componentes da história contada que, não sendo verificáveis empiricamente, às vezes ocultam zonas menos nobres da vida passada” (Reis, 2015, p. 173). O mesmo sucede com a memória sociocultural, reconstruída em cada geração de um modo particular, processo em que os *media* – na sua tríplice dimensão de linguagens, dispositivos técnicos e meios de cultura – têm um papel decisivo: “Cada época reconstrói a memória social e os *media*, dada a sua natureza, constituem-se como instância de referência para a seleção, produção e apresentação do passado a cada nova geração” (Torres; Burnay, 2014, p. 29).

2 ECA: FIGURA BIOGRAFADA

A reconstituição da vida e da figura de Eça de Queirós é, como se disse, o resultado de uma narrativa compósita, tecida a múltiplas vozes e linguagens, que é muito mais “ilusão biográfica” (Bourdieu, 1986, p. 70), ou simbólica, do que narrativa estritamente factual¹⁷. Dessa reconfiguração

¹⁷ No ensaio de 1986, Pierre Bourdieu explicita: “Produire une histoire de vie, traiter la vie comme une histoire, c’est-à-dire, comme le récit cohérent d’une séquence significative et orientée d’événements, c’est peut-être sacrifier à une illusion rhétorique, à une représentation commune de l’existence, que toute une tradition littéraire n’a cesse et ne cesse de renforcer” (Bourdieu, 1986, p. 70). Remete-se para a leitura da “Introdução” que A. Campos Matos escreve na biografia de

narrativa emerge uma personagem cujo retrato mobiliza um conjunto de recursos estilísticos, de dispositivos enunciativos e retóricos e de estratégias narrativas que contribuem para a sua refiguração, muito mais afim ao “mito” do que à “pessoa”, muito mais reflexo de valores e critérios de uma época do que espelho de vida do biografado. Toda a narrativa, mesmo a biográfica e a realista, é construção, produto de uma determinada perspectiva e visão do mundo, já que narrar implica sempre seleção, construção e ressignificação (Motta, 2013).

Dois exemplos eloquentes podem ilustrar o que acaba de ser dito: um deles data de 1903, escrito por Jaime Batalha Reis¹⁸ na “Introdução” ao volume póstumo de *Prosas Bárbaras* preparado e publicado por Luís de Magalhães (Queirós, 2004, p. 165-198); um outro de Alberto d’Oliveira, datado de 1918 (Oliveira, 1918). O primeiro é um texto biográfico-memorialista, que dá conta da estreia de Eça como escritor, indo “além da pitoresca atestação dos juvenis tiques deste Eça” e mencionando as suas influências e alguns comportamentos e atitudes literárias em devir (Reis; Peixinho, 2004, p. 28-29). Em todo o caso, este registo é, em parte, responsável por fixar um certo retrato do então jovem escritor, num período em que se iniciava como folhetinista, ainda “seduzido pelas encenações e pelos protocolos institucionais cultivados pelo artista romântico” (Reis; Peixinho, 2004, p. 27), mas evidenciando já características de um certo estilo em afirmação. Este jovem Eça e os folhetins publicados na *Gazeta de Portugal* marcaram profundamente Batalha Reis. Tanto assim é que, no curto texto que publica na *Revista Moderna*, a eles regressa, insistindo na sua importância para a plena compreensão e conhecimento do escritor (Reis, 1945).

Alberto d'Oliveira, escritor e diplomata de geração posterior à de Eça¹⁹, publica um livro de memórias sobre o escritor. A narrativa de 14 capítulos, que não por acaso o próprio caracteriza de “novelo de

Eça publicada em 2009, na qual reflete, com a ajuda de diversos testemunhos e de algum suporte crítico, precisamente sobre os constrangimentos do biógrafo e a difícil tarefa de (re)construir um caráter, uma vida, um contexto (Matos, 2009, p. 15-24).

¹⁸ Jaime Batalha Reis (1847-1935) foi um dos maiores amigos de Eça, tendo prestado provas com Eça, em 1870, no Ministério dos Negócios Estrangeiros para cônsul de 1.^a classe. Além da introdução que escreve para a publicação póstuma de *Prosas Bárbaras*, publicou em 1897 em número especial da *Revista Moderna* um texto de homenagem ao escrito (Reis, 1945).

¹⁹ Alberto d'Oliveira foi “escritor e diplomata, 1873-1940. Formou-se em Direito em Coimbra, onde conviveu com António Nobre, de quem foi um dos mais íntimos amigos e cuja geração tinha E. Q. como ídolo” (Matos, 1993, p. 684).

recordações e comentários” (Oliveira, 1918, p. 201), instaura, logo no seu capítulo inicial, um processo de figuração do homenageado. Começa por assinalar o momento em que, pela primeira vez, avista Eça de Queirós:

Não eram só os seus livros que nos apaixonavam: era também a sua vida, a sua *figura*, tudo o que de perto ou de longe se ligasse à sua pessoa. Nela *encarnávamos* a cultura, a elegância, a arte, o mundo civilizado, perante o qual nos sentíamos ainda bárbaros infames, o sonho das viagens longínquas e exóticas, a febre e o requinte das grandes Capitais, as surpresas e delírios do Amor, a distinção aristocrática no viver e no trajar, o convívio das mais belas mulheres e dos mais célebres homens, a experiência quotidiana e familiar de Museus, Teatros, Monumentos, Paisagens, para nós mais distantes e fulgurantes que as estrelas do céu (Oliveira, 1918, p. 12, grifos nossos).

Abre-se, assim, nestas memórias, espaço a um processo de figuração, em que Eça é recordado como símbolo e como ideal. Mais do que factos, importa ao autor recuperar impressões e preservar para a posteridade o ídolo da sua geração:

foi o meu alvoroço louco, quando uma tarde, subindo a rua das Carmelitas, no Porto, eu vi surgir diante de mim, como uma aparição, a figura viva desse *semi-Deus* que Eça de Queiroz era para mim [...] Jeremias *Ele* em carne e osso, imediatamente reconhecido pela semelhança com os seus retratos, que eu estava vendo descer a rua como que ao meu encontro, entre a indiferença absurda dos outros transeuntes, sem que ninguém e nada, além de mim, parecesse tomado de assombro. Era Ele! Alto, esguio, vestido de luto pesado, com um chapéu alto de grande copa que ainda lhe prolongava a estatura, umas lunetas fumadas (em vez do esperado monóculo) velando-lhe os olhos, no rosto uma palidez de marfim velho, uma harmonia acabada no seu vestuário como nas linhas e movimentos do seu corpo, e um porte ao mesmo tempo olímpico e vencido, desdenhoso e resignado, irónico e melancólico, que na ocasião me fez pensar na frieza e altiva tristeza dos ciprestes (Oliveira, 1918, p. 14, grifos nossos).

Este processo, em clave queirosiana, nutre-se de um diálogo muito próximo com um texto do próprio biografado, texto ambivalente sobre figura igualmente enigmática. Trata-se de *A Correspondência de Fradique Mendes*, nomeadamente da primeira parte “Memórias e Notas”, mais concretamente a narração do momento em que o narrador-biógrafo

conhece pessoalmente Fradique: “Fradique assumiu para mim a estatura de um desses seres que, pela sedução ou pelo génio, como Alcibíades ou como Goethe, domina uma civilização, e dela colhem deliciosamente tudo o que ela pode dar em gostos e em triunfos (Queirós, 2014, p. 90). É, aliás, o próprio Alberto d’Oliveira a induzir a referência intertextual: “Tal qual a prosa sonhada por Fradique Mendes, aquele homem, tão diverso da humanidade vulgar, pareceu-me um homem *como ainda não havia!*” (Oliveira, 1918, p. 15, grifos nossos). Atente-se também em algumas das biografias de Eça de Queirós – a de Vianna Moog, a de João Gaspar Simões, a de Maria Filomena Mónica e a de A. Campos de Matos: com maior ou menor dose de efabulação, todas reintegram a imagem de Eça fixada pelo lastro cultural e pela memória de narrativas anteriores. Sobre as duas primeiras, claramente sintonizadas com a prática biografista da época em que foram publicadas, comenta Carlos Reis:

Já antes de Gaspar Simões, Vianna Moog operara um cruzamento muito significativo, para o que aqui importa: a biografia literária de Eça, de que Moog é autor, frequentemente inclui microrrelatos e diálogos que vêm da própria obra do escritor, num exercício em que se misturam as águas da história literária com as da ficção (Reis, 2015, p. 61).

É certo que a vida do escritor e a sua aparente reserva autobiográfica prestam-se a derivações e efabulações, desafiando a criatividade de biógrafos empenhados na consagração da grande figura das letras nacionais. Por um lado, escasseiam as referências de Eça à sua própria vida, chegando mesmo a confidenciar a Ramalho Ortigão, em carta de 10 de novembro 1878: “Dados para a minha biografia – não lhos sei dar. Eu não tenho história, sou como a República do Vale de Andorra” (Queiroz, 2008, p. 211)²⁰. Por outro lado, existem na sua vida circunstâncias por explicar, responsáveis por uma espécie de “vazio biográfico”, que tem inspirado elucubrações e mistificações alimentadas por narrativas biografistas de certo modo romanceadas.

²⁰ De facto, salvas as referências deixadas na correspondência privada – e mesmo essas dúbias e escassas – Eça pouco ou nada terá escrito sobre a sua vida privada. É sobejamente conhecida a referência à sua terra-natal deixada em carta a Pinheiro Chagas datada de Bristol, 1880: “Você, bem sei, acha isto risível. Mas que diabo! Você é um poeta, um orador, um lutador – e eu sou apenas um pobre homem da Póvoa de Varzim” (Queirós, 2009, p. 140). Esta expressão foi recentemente recuperada para título de um livro infantojuvenil da autoria de Gisela Silva e Sebastião Peixoto (ilustrador), editado pela Opera Omnia em 2020.

Acrescente-se ainda que a epistolografia queirosiana, fonte privilegiada das narrativas biográficas do escritor bem como dos argumentistas e realizador da série televisiva em análise, resulta de uma construção com pouco de genuíno ou de espontâneo, como se o Eça-autor antecipasse o valor documental desses escritos para a construção da sua memória futura²¹. Esta é, aliás, a leitura de Carlos Reis que aqui se secunda:

as cartas queirosianas (mesmo as cartas privadas) pouco ou nada devem ao improviso. Neste aspeto, deve dizer-se que, além de ter expressado uma preocupação muito clara relativamente ao cuidado que a carta lhe merecia, Eça parece ter tido, desde muito cedo, a consciência de que as suas cartas poderiam ser encaradas como documentos de alcance mais amplo do que a função primeira que cumpriam, como se o seu autor suspeitasse que, no futuro, elas poderiam ser divulgadas (Reis, 2000, p. 104).

Na introdução à mais recente biografia do autor, A. Campos Matos comenta que Eça era “um mestre consumado da dissimulação”, um “hábil artífice de águas profundas”, o que tem constituído um desafio complexo para os seus biógrafos, já que, desde cedo, o escritor “se esconde atrás de efeitos de estilo sabiamente procurados, ocultando-se e ocultando circunstâncias pessoais e até posições ideológicas, silenciando intimidades e sentimentos que nem sequer à ficção transmitiu” (Matos, 2009, p. 17).

Dito de outro modo, Eça é também o responsável pela construção da sua própria personagem, teatralizando atitudes, acentuando tiques e superstições, calando factos, silenciando dados de vida e, sobretudo, deixando vasta epistolografia – pública e privada – da qual emergem traços, características e histórias que têm contribuído para a cristalização, no devir temporal, da sua figura protoficcional.

3 AS NARRATIVAS SOBRE O PERÍODO EM HAVANA

Estas lacunas ou espaços em branco são em maior quantidade relativamente ao período vivido em Havana, que é ficcionalizado pela série de Francisco Manso: trata-se de uma curta fase da sua vida em que era

²¹ Para Brigitte Diaz, a escrita epistolar funciona muitas vezes como depositário de imagens, ideias, opiniões que se querem ver projetadas no futuro: “les épistoliers, tout comme les diaristes, écrivent-ils souvent pour «plus tard» et pour ces autres soi-même qu’ils deviendront un jour, tout autant que pour les destinataires du présent” (Diaz, 2002, p.130-131).

ainda um jovem de 27 anos, cuja atividade – a diplomacia – é acessória no que à memória coletiva e identidade cultural de Eça diz respeito, sendo desconhecida por uma boa parte do público português contemporâneo. Pese embora a atividade profissional de Eça não seja, na verdade, um aspeto decisivo no modo como a sua figura foi preservada pela memória cultural, há que ter em consideração que teve um impacto indelével na sua personalidade literária, com consequências na sua visão do mundo e na sua escrita. As viagens, a distância, o contacto com outras culturas, iniciadas neste período em Havana, são determinantes na construção da sua obra. Aliás, parece ser este um aspecto valorizado pelo realizador, que, surpreendido com a fama do cônsul português na Havana contemporânea, comenta em entrevista:

Por cá reconhecemos mais o Eça de monóculo, o autor de grandes obras literárias. Mas na altura ele tinha 27 anos, era um Eça jovem com uma energia enorme e uma visão do mundo muito eurocêntrica, tendo sido muito combativo contra a quase escravatura. E esse lado não é esquecido por lá (Coelho, 2019, s/p).

As narrativas biográficas sobre esse período da sua vida, escritas até a década de 80 do século XX, caracterizam-se pelo desenho de um percurso coerente, ideologicamente orientado, construindo uma figura de contornos míticos: a do cônsul humanitário, corajoso, capaz de fazer frente aos poderes instalados na Ilha, sensível e atento aos mais fracos e desprotegidos. Um jovem diplomata, portanto, que, na linha do que havia sido a sua intervenção cívica do início da década de 70 (e que o primeiro episódio da série televisiva faz questão de recuperar), manteve nas atitudes práticas da vida profissional a fidelidade e coerência aos ideais que leu em Proudhon, que discutiu no Cenáculo ou que defendeu em *As Farpas*. Escreve Vianna Moog:

O socialista Eça de Queirós, adepto da Internacional, vai agora dar prova de sua lealdade a seus ideais. Não hesita um minuto. Não tem dúvidas, nem vacilações. Fica ao lado dos chineses. Portanto, contra o capitalismo que procura enriquecer com o trabalho escravo; contra os potentados da Comissão Central; contra o governo, contra tudo e contra todos, em defesa da massa anónima dos oprimidos que nada lhe podem dar em troca (Moog, 1966, p. 168).

Também João Gaspar Simões, embora de modo menos assertivo, recupera uma narrativa similar:

Ao contrário do que fizera em Leiria, onde descurava ostensivamente o serviço oficial, aqui, na Havana, revela-se de um zelo absorvente. Não fazia mais nada. Nomeado para outro posto onde se lhe não houvesse deparado logo um problema diretamente relacionado com tudo quanto se habituara a considerar, no Cenáculo, graças às leituras dos escritores socialistas e às prédicas humorísticas de Antero e Batalha Reis, a mais nobre e instantânea tarefa humana, talvez o não víssemos tão absorvido nas ocupações do seu cargo (Simões, 1980, p. 327).

Archer de Lima, segundo A. Freeland “interessado em defender Eça da acusação de negligência dos seus deveres como cônsul, eleva-o a modelo exemplar de funcionário, a mostrar às futuras gerações” (Freeland, 1994, p. xiv). Na obra dedicada à carreira consular do escritor²² e lendo de modo pouco criterioso o primeiro ofício²³ de Eça de Queirós ao Ministro dos Negócios Estrangeiros Andrade Corvo, Archer de Lima não poupa nos elogios: “Compreendeu-se logo em Havana que este português de lei nunca traficaria num caso de honra. Eça aparece aqui num dos seus aspetos desconhecidos, como um ser de exceção” (Lima, s/d., p. 56). Intercalando as cartas-relatórios, escritas pelo jovem cônsul para Lisboa, com apreciações da sua lavra, a narrativa deste biógrafo alimenta-se de uma retórica encomiástica, projetando a figura de um diplomata modelar e excecional:

O aspeto é novo, inédito, em que Eça de Queirós nos aparece; uma revelação de patriota; todos os olham como literato insigne, ninguém o conheceu como funcionário diplomático [...]. A sua organização nesse consulado é um modelo. Desde o inventário aos vários livros de que se serve na sua missão, tudo é feito com clareza e com a mais alta inteligência (Lima, s/d., p. 70-71).

Com base em registos epistolares, muitas vezes lidos de modo acrítico e citados abundantemente, essas biografias também alimentaram a narrativa da sua inadaptação às Antilhas, cujo clima, gentes e costumes

²² Embora a obra não esteja datada, segundo Guerra da Cal, é de 1925 (Guerra da Cal, 1975, p. 603).

²³ Trata-se da primeira carta enviada de Cuba ao Ministro dos Negócios Estrangeiros datada de 29 de dezembro de 1872, referida por (Guerra da Cal, 1975, p. 602-603), e publicada por (Lima, s/d, p. 51-56), por (Silva, 1980, p. 163-166) e por (Freeland, 1994, p. 5-7).

lhes eram insuportáveis²⁴. Um Eça exilado que estranha clima, cultura e hábitos é também aquele que é apresentado ao espectador da série televisiva em análise: sobretudo nos primeiros episódios, a personagem do cônsul surge como um excêntrico, de mau-humor, em constantes desabafos epistolares com Batalha Reis. É, pois, reveladora a epígrafe com que Vianna Moog introduz o capítulo sobre Havana, extraído de carta pessoal enviada a Ramalho Ortigão em 1873: “o exílio importa a glorificação da pátria. Estar longe é um grande telescópio para as virtudes da terra onde se vestiu a primeira camisa” (*apud* Moog, 1966, p. 165). E a partida para Havana é assim descrita por Archer de Lima:

Essa partida, para esse dandy, habituado à Havanesa, blasé da sociedade em que vivia, quanto lhe devia custar; esse afastamento dos seus camaradas, esse primeiro passo na carreira, a devassar os oceanos para climas inóspitos, sacudido pela paixão de Paris, vivendo nessa França pela cultura, pela gentileza, pelo charme, quanto lhe seria impressionável (Lima, s/d., p. 51).

Só nas últimas décadas do século XX, este período consular de Eça foi revisto de modo mais distanciado, contextualizado e enquadrado em narrativas menos laudatórias e mais objetivadas. Delas são exemplo o estudo de Joaquim Palminha Silva (1981), cujo título inspirou o nome da série televisiva de Francisco Manso – *O nosso Cônsul em Havana: Eça de Queirós* – e a publicação, uma década mais tarde, de toda a correspondência consular por Alan Freeland (1994), antecedida por circunstanciada introdução.

Palminha Silva foi, de facto, um dos primeiros a empreender uma revisão da narrativa de Eça nas Antilhas espanholas, recuperando toda a documentação consular desse período e procurando um distanciamento crítico que não se limitasse a glosar elogios e visões míticas lavradas nas narrativas biográficas anteriores em clave laudatória. Afirma-o, inclusive, na introdução com muita clareza:

²⁴ Termina deste modo o capítulo sobre Havana na biografia escrita por Vianna Moog: “Odiava Havana. Nada havia na ilha que lhe não parecesse ignóbil. Achava sujos os hotéis; a cidade infecta, feia, odiosa; sórdida a prosa dos jornais; em tudo um ar de suor; insuportável o preço de uma camisa; o vinho mau; as mulheres pintadas. Enfim, a cidade das cantigas de zarzuelas esverdeada e milionária, sombria e ruidosa, não passava aos seus olhos de um depósito de tabaco, um charco de suor, um paliteiro de palmeiras...” (Moog, 1966, p. 173).

O segundo, como já alvitramos, diz respeito ao que a história e a crítica histórica deste distraído país entendem, a par e passo dos apetites editoriais, que devemos ou não conhecer sobre esta ou aquela distinta cabeça, servindo-nos, assim, e de bandeja, alguns acepipes da biografia e pensamento de ilustres personalidades, *orquestrados ou encenados* de tal jeito que nos coloquem no entendimento [...] um *conhecimento mítico dos laureados*, de modo a predispor o consumidor de estudos interpretativos à desculpa generalizada e à leitura acrítica (Silva, 1981, p. 13, grifos nossos).

Pretendendo ser objetiva e imparcial, a leitura de Palminha Silva procurou, portanto, expor as mistificações e silenciamentos das narrativas biográficas sobre este consulado queirosiano. A sua tese é a de que tais relatos, panegíricos e encenados, procuraram legar à posteridade a figura de um cônsul exemplar, ideologicamente coerente, comprometido e empenhado nas causas económico-sociais do território em que atuava – particularmente na luta pelos ‘direitos’ dos imigrantes chineses, explorados pelos grandes fazendeiros cubanos: “É tão evidente a necessidade acutilante dos biógrafos em enaltecer a personalidade de Eça que se escreveram as mais cretinas afirmações, na cegueira permanente de criar uma personalidade mítica acima de todas as suspeitas” (Silva, 1981, p. 162).

A esta narrativa panegírica faltariam, segundo o autor, dados documentais, interpretação fundamentada, problematização do contexto histórico vivido pela colónia espanhola nesse período e, sobretudo, distanciamento crítico. Assim, a releitura proposta por Palminha Silva sobre este período tem o mérito de descrever com algum pormenor o contexto político e social das Antilhas Espanholas à época, dando conta das tensões independentistas contra a Coroa espanhola, que haveriam de confluír na Guerra dos Dez Anos (1868-1878), não esquecendo a problemática da escravatura, a exploração dos migrantes asiáticos, as prepotências do governo local e o cerceamento à liberdade de imprensa. Fá-lo, recorrendo a fontes diversificadas, quer à documentação consular portuguesa, quer a relatos coevos de imprensa cubana e norte-americana.

Para o autor, o cônsul português apenas manteve contactos com a elite colonial espanhola da Ilha, o que lhe terá distorcido a visão do contexto vivido pela colónia espanhola (ver-se-á, adiante, que, na série de Francisco Manso, embora o círculo em que se movimenta o protagonista seja essencialmente composto por personagens provenientes dessa elite, houve a preocupação de ficcionalizar uma relação de grande proximidade

com um jovem engraxador, proveniente das classes populares). Palminha Silva acusa-o, ainda, de ter sonegado os princípios ideológicos que vinha apoiando em Portugal, mantendo-se demasiado discreto ou afastado do conflito independentista: “Teve ocasião de formar uma opinião imparcial sobre a necessidade da luta de independência e da Guerra dos dez Anos [...] não obstante, Eça não revelou compreensão em nenhum dos casos, nem simpatia sequer” (Silva, 1981, p. 186). O autor explica esta alienação como uma estratégia calculada e premeditada do cônsul português:

Na realidade Eça não era um “turista”: tornou-se tal, em virtude dos seus particulares interesses de romancista. Não foi o turista que ouviu Antero em Coimbra, leu Proudhon, proferiu a conferência em defesa do Realismo, foi jornalista da oposição no *Distrito de Évora*, se declarou membro da Internacional ou defendeu o autor do folheto que, por sua vez, defendia a Comuna de Paris [...]por querer ir parar a Havana – ou qualquer outra colocação diplomática – é que ele abandonou “prudentemente” os seus ideais mais radicalmente engagés e, de certo modo, os correligionários dos primeiros e agitados tempos (Silva, 1981, p. 104-105).

Embora reconheça o seu papel na dignificação e proteção dos imigrantes chineses, embarcados a partir do então território português de Macau, o biógrafo prefere temperar o humanitarismo de Eça, tão enaltecido pelas biografias convencionais. Na sua opinião, de facto, a defesa dos imigrantes chineses constituiu uma hábil estratégia de legitimação do consulado português em Havana, fundamental para melhorar a sua capacidade negocial junto do Ministério com vista a obter um acréscimo no financiamento do consulado português: “Acrescente-se que o ‘comércio’ de escravos chineses, de resto pouco dissimulado sob a capa de ‘contratos de trabalho’, constituía por si só a razão de ser da existência do nosso Consulado em Cuba nesta segunda metade do século XIX” (Silva, 1981, p. 161)²⁵.

Parece, contudo, faltar à leitura de Palminha Silva a ponderação de alguns fatores, que lhe teriam permitido ser menos intolerante para com a atitude do cônsul português. Antes de mais, tratou-se do seu primeiro posto

²⁵ Esta observação pode, aliás, comprovar-se pela leitura do relatório enviado pelo próprio Eça de Queirós ao Ministro da tutela a 1 de dezembro de 1873, com a apresentação das contas do consulado (Freeland, 1994, p. 30-35).

consular e a sua permanência em Havana resumiu-se apenas a 11 meses²⁶. Acresce que, em contexto diplomático, dificilmente se justificaria uma afronta direta ao governo central espanhol por parte de um diplomata que viesse a envolver-se em causas independentistas. Finalmente, não parece adequado comparar o discurso combativo e revolucionário, que caracterizara a sua participação no espaço público português de 70 a 72, e que Palminha Silva evoca por diversas vezes (citando as *Farpas*, as Conferências do Casino, ou alguns textos de imprensa mais panfletários) com as cartas dirigidos ao governo do seu país e os relatórios oficiais de um cônsul com responsabilidades políticas num território estrangeiro. Aliás, Alan Freeland, no estudo introdutório que antecede a edição da correspondência consular de Eça de Queirós, assume um posicionamento mais cauteloso sobre o seu compromisso político e a sua atitude pessoal. Apontando os exageros da retórica encomiástica da tradição biográfica anterior, que elevou a figura de Eça a “arauto dos oprimidos em Cuba”, também não deixa de criticar o excesso crítico de Palminha Silva que desenha a figura do cônsul como “uma desilusão” (Freeland, 1994, p. xix-xxi).

A leitura das biografias mais recentes é surpreendente: a de Filomena Mónica, de 2001, e a de A. Campos Matos, de 2009. O capítulo dedicado à experiência cubana de Eça, escrito por Filomena Mónica, é a diversos títulos uma construção narrativa paraficcional, de que o início é um bom indício: “Era um sábado escuro. Junto ao Tejo, Eça esperava o navio que o levaria até Cádiz. Dali seguiria para as Antilhas Espanholas” (Mónica, 2001, p. 104). Assim se inicia uma curta narrativa que, ao contrário das anteriores, faz referência à atividade literária, ou à ausência dela, durante o breve período de Havana. Destaca o idóneo “analista político [...] capaz de informar competentemente o seu Governo do que se estava a passar no posto onde fora colocado” (Mónica, 2001, p. 107), mas explora, sobretudo, a vida amorosa do jovem cônsul, nomeadamente as relações com Mollie Bidwell e Anna Conover, que ocuparão um importante espaço diegético na narrativa da série da RTP, por motivos que adiante se aduzirão.

Também o capítulo reservado a este período, na biografia de A. Campos Matos, é bastante conciso e evidencia, sobretudo, os “turbulentos episódios sentimentais com duas jovens americanas que conhecera em

²⁶ De facto, Eça chega a Cuba a 20 de dezembro de 1872 e a 2 de maio de 1874 já se encontra em Lisboa, sendo que, de permeio, passou seis meses em viagem pelos Estados Unidos e Canadá.

Cuba e que farão deste período uma experiência única” (Matos, 2009, p. 111). Pouco se diz sobre a sua função consular e o combate à escravidão chinesa é resumido a um curto parágrafo, com obrigatória referência ao extenso relatório de 1874, *A emigração como força civilizadora*²⁷. Quer porque considerasse que a dimensão sociopolítica da ação de Eça em Cuba estivesse já suficientemente clarificada, quer porque tivesse preferido destacar a descoberta que fizera nos Arquivos da Fundação Eça de Queiroz, e que deram origem à publicação das cartas das duas conquistas do jovem diplomata – Mollie Bidwell e Anna Conover – (Matos, 1998)²⁸, o certo é que Campos Matos incide sobretudo no que o biógrafo consegue vislumbrar da vida privada do biografado durante a estada em Havana.

A leitura destas narrativas sobre o consulado cubano de Eça de Queirós consente as seguintes conclusões: as primeiras biografias são de teor laudatório e encomiástico, focando o papel de um cônsul-herói que, em defesa dos imigrantes oprimidos, marcou o seu consulado, perpetuando o ideário revolucionário do Cenáculo e das Conferências do Casino; a de Palminha Silva, procurando distanciar-se da retórica encomiástica das precedentes, incorre na distorção oposta²⁹; as mais recentes, como se disse, privilegiam sobretudo facetas da vida privada do cônsul em Cuba que poucos contributos trarão quer à compreensão do seu consulado quer às suas ideias estético-literárias.

4 AÇÃO DA SÉRIE *O NOSSO CÔNSUL EM HAVANA*

Desde os primórdios da televisão, a ficção narrativa sempre ocupou um espaço relevante na programação³⁰, dada a sua capacidade para atrair

²⁷ Trata-se de um extenso relatório publicado pela primeira vez em 1979 por Raul Rego, omissos na Bibliografia Queirociana de Guerra da Cal, pois esteve na posse da família do Ministro Andrade Corvo e não se encontrava nos Arquivos Oficiais do Ministério (Queirós, 1979, p. 7-14).

²⁸ Essa obra reúne cartas que Eça recebera de Anna Conover e de Mollie Bidwell, bem como do pai desta última. Na introdução que A. Campos Matos escreve, percebe-se que a primeira referência a este acervo fora feita pelo filho do escritor, em defesa da honorabilidade de seu pai (Matos, 1998).

²⁹ Carlos Reis comenta a respeito destas narrativas: “ces travaux ne témoignent pas toujours de l’objectivité qu’une approche impartiale [...] exige. [...] les travaux d’Archer de Lima (dans une optique de flagornerie) et ceux de J. Palminha Silva (à l’opposé), ne peuvent être abordés sans réserve” (Reis, 1997, p. 30).

³⁰ “A ficção televisiva sempre se constituiu como um segmento-âncora para a programação. A dimensão serial, em concordância com as potencialidades múltiplas em termos temáticos e estruturais, confere-lhe a capacidade de atrair audiências vastas e heterogêneas” (Torres; Burnay, 2014, p. 35).

O *nosso cônsul em Havana* é, como se referiu, uma série de 13 episódios com a duração de 45 minutos, correspondente a um trimestre de emissão semanal, apresentado no principal canal da estação pública – RTP1 – às sextas-feiras às 22h30, já fora, portanto, do horário nobre, durante o verão de 2019. Esta é, aliás, uma tendência da ficção histórica: ao contrário da telenovela, “os conteúdos históricos, mesmo sendo de ficção, nem sempre alcançam números de relevo” (Burnay, 2014, p. 22), o que se explica, segundo a mesma investigadora, quer pelo lastro da relação dos públicos com o formato telenovela, quer pelo horário de transmissão. De acordo com declarações do realizador ao jornal *Público*, “a série contou com o apoio do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), do Instituto Camões, das várias autarquias e outras entidades públicas e privadas” (Cardoso, 2019, s/p.).

A narrativa da série constrói-se fundamentalmente com base em duas ações nucleares: as duas relações amorosas do protagonista, o cônsul Eça de Queirós (de que existem provas documentais, como se explicou no ponto anterior), tendo como cenário o quotidiano de uma Havana tumultuosa, em que eram evidentes os movimentos independentistas e uma progressiva aproximação aos Estados Unidos da América; e a história de uma menina chinesa chamada Lô, que embarcara clandestina pelo porto de Macau entre um conjunto de migrantes destinados a trabalhar nas plantações de cana de açúcar em Cuba.

A primeira é uma ação em aberto, cujo desenvolvimento se fundamenta numa leitura bastante livre e “romanceada” das cartas escritas pelas duas jovens, Mollie Bidwell e Anna Conover, a Eça (Matos, 1998). Estas aventuras amorosas ocupam, como disse, um relevante espaço diegético na série e contribuem decisivamente para a refiguração do protagonista, como se argumentistas e realizador pretendessem “descer Eça do pedestal” e oferecê-lo aos olhos dos espectadores deste século como um homem, dando visibilidade a uma faceta quase desconhecida da sua vida privada.

Trata-se, pois, de uma estratégia de humanização do protagonista e, simultaneamente, um modo de trazer para a narrativa da série o *tempero* necessário à captação de audiências. Na linha do que Esquenazi (2011) e Jost (2012) sugerem, uma das tendências da produção ficcional audiovisual, no tempo da “seriefilia”, reside precisamente na construção de personagens polifacetadas, mais complexas e humanas, e na exploração de temas e intrigas socialmente relevantes. Não deixando de ter base documental, estas aventuras amorosas – livremente exploradas na série – entre o cônsul português e as duas norte-americanas constituem importantes recursos humanizadores do protagonista. Recorde-se que uma das intenções explicitada pelo realizador era tirar Eça “da poeira das prateleiras e dos alfarrabistas e abri-lo para o grande público”. Este Eça-cônsul aparece, assim, como uma figura de carne e osso, como qualquer um de nós, que vive amores, desamores, enganos, ilusões. Um Eça bem diferente daquele que as biografias oficiais ou as narrativas laudatórias anteriores construíram.

A segunda ação configura-se como uma intriga³¹ puramente ficcional, pese embora a sua dimensão simbólica de reminiscência histórica, com ingredientes de aventura e suspense. Termina, por efeito de uma longa elipse³², em 1990, com a cena da visita de uma neta da personagem Lô à sede da Fundação Eça de Queirós para aí depositar uma foto da avó “salva da servidão em Cuba pelo homem que viveu nesta casa”, como diz a personagem. Este procedimento metalético³³, em que se hibridizam figuras, tempos e espaços ficcionais e factuais, permite a articulação das duas ações da narrativa, dando centralidade à atividade pública do protagonista e inscrevendo a sua trajetória no contexto social e político. Constitui ainda uma importante estratégia narrativa que permite à instância narradora³⁴ assegurar o legado do protagonista e projetá-lo além dos limites da narrativa ficcional que protagoniza.

5 A PERSONAGEM DO CÔNSUL ECA NA TV

É, pois, tempo, de regressar à refiguração de Eça de Queirós e ao fenómeno de sobrevida por ela consubstanciada. Tratando-se de uma narrativa televisiva, um dos procedimentos de figuração mais relevantes faz parte da fase de pré-produção e tem que ver com o *casting*. A importância da escolha dos atores para dar corpo e vida às personagens é, aliás, sublinhada no *making-of*, bem como o cuidadoso trabalho de caracterização, desde a seleção do guarda-roupa à maquilhagem. Tratando-se da interpretação de uma figura histórica amplamente

³¹ Recorde-se que por intriga se entende “o conjunto de acontecimentos singulares que se desenrolam de forma lógica e internamente encadeada, conduzindo, num determinado contexto, a um desenlace irreversível [...] associa-se ao conceito de *plot*”, pressupondo um princípio de causalidade (Reis, 2018, p. 221).

³² No caso em apreço, trata-se de uma elipse explícita, de acordo com Genette (1982): anunciada pela referência temporal ao ano de 1990 e a Tormes.

³³ Metalepse é um conceito oriundo da retórica, mas explorado e adaptado à análise narrativa por Gérard Genette (2004), consistindo em uma transgressão deliberada entre dois universos: o da narração e o da narrativa. Werner Wolf define-a como “uma transgressão intencional e paradoxal entre mundos ontologicamente distintos e níveis representados em mundos possíveis” (Wolf, 2005, p. 91).

³⁴ Opta-se pelo termo “instância narradora”, uma vez que a figura do narrador em narrativas audiovisuais como a que aqui se estuda está mais próxima do narrador-cinematográfico (Chatman, 1993; Kuhn, 2009), o que implica uma “variedade de dispositivos de comunicação” (Chatman, 1993, p. 134). Carlos Reis explica que esta matéria não reúne consensos, sugerindo o recurso à figura do meganarrador que integraria duas figuras: a do *mostrador*, responsável pela filmagem, e a do *narrador*, responsável pela montagem dos planos filmados (Reis, 2018, p. 291).

conhecida e da qual chegou aos nossos dias abundante iconografia, a escolha foi certamente mais exigente.

De facto, do ponto de vista físico, a figura do jovem cônsul português teria de integrar prioritariamente um conjunto de traços físicos – magreza excessiva, palidez, formato do rosto, bigode, cabelo negro e o monóculo – que promovesse uma identificação inequívoca e um efeito de veridicção, assegurando a credibilidade da figuração junto dos espectadores. Coube ao ator Elmano Sancho, que confessou ter sido obrigado a perder peso para encarnar a personagem de Eça de Queirós, interpretar a figura no pequeno ecrã (Cardoso, 2019). Estes traços físicos funcionam como facilitadores cognitivos, promovendo a identificação do protagonista com o lastro iconográfico da sua biografia bem como com alguns dos testemunhos a que se já fez alusão. O início do texto que, em 1897, Batalha Reis escreve sobre Eça para a *Revista Moderna* é um retrato que cristaliza as principais características de um jovem Eça:

Há mais de 30 anos, já, com efeito, vi eu uma noite, na redação da *Gazeta de Portugal*, em Lisboa, um vulto alto e esguio, magro como um Índio esfomeado, lívido como um marfim antigo. A cara, fundamente cavada a claro-escuro, era ladeada de melenas corredias de cabelo muito preto, e manchada por um bigode muito preto, por duas sobrancelhas muito pretas, por dois olhos muito pretos, luzindo entre os grossos aros, muito pretos também, de grandes lunetas escuras. Este vulto estava completamente vestido de preto e coberto por um chapéu alto, de feltro mate, um pouco cónico, como se usou nos fins do século XVI, e se vê nos retratos de Filipe II de Espanha (Reis, 1945, p. 283).

Deve considerar-se ainda o conjunto de traços psicológicos e de atitudes, introduzidos na narrativa da série desde o primeiro episódio, momento diegético essencial na comunicação narrativa: não só é determinante para suscitar o interesse do espectador, como lhe dá acesso a importantes pistas sobre o protagonista e o seu quadro mental e ideológico. Tanto assim é que a ação do primeiro episódio decorre ainda em Lisboa, no rescaldo da proibição das Conferências do Casino pelo ministro Duque d'Ávila, e a personagem surge rodeada por Batalha Reis, amigo com quem manteve troca epistolar nos primeiros meses em Cuba, e Antero de Quental, ideólogo da Geração de 70. A personagem do jovem Eça é aqui apresentada como um homem de ideias progressistas, leitor de Proudhon, preocupado com as injustiças e desigualdades do mundo. Estas

características, inspiradas nos traços que as biografias confirmam, são particularmente importantes para o papel que a personagem viria a assumir enquanto cônsul em Havana, e cuja missão era acautelar a escravatura a que eram submetidos os chineses, embarcados clandestinamente no porto de Macau, para trabalho nas plantações de cana do açúcar, e que constituía uma parte significativa do equilíbrio da economia cubana.

A difícil adaptação ao clima tropical da Ilha, o desenraizamento cultural, a impaciência e a irritabilidade típicas de um europeu “urbano e civilizado” face a ritmos e hábitos muito diferentes e o excessivo cuidado com a *toilette* são componentes, de natureza psicológica e sociocultural, que, além de constituírem estratégias indutoras de “efeito de realidade” – dialogando com as narrativas biográficas e testemunhais que têm assegurado a supervivência do escritor – são determinantes na configuração de uma personagem peculiar e de exceção. Estas características são introduzidas na narrativa de modo dinâmico, através de um incidente que se desenrola nos três primeiros episódios: o desaparecimento da bagagem de Eça quando da sua chegada a Havana (e para o qual não se conhece qualquer fundamento histórico) e o roubo de uma gravata amarela. Mais do que duas peripécias, estas ações vão dominar os primeiros episódios e assumem uma função importante na reconstrução da personalidade do jovem Eça de Queirós: um europeu culto e elitista, que estranha o “novo mundo”, e que é visto pelos locais como um excêntrico.

Por exemplo, a cena ocorrida no final do 1.º episódio, em que o cônsul, recém-chegado a Havana, exige tomar um banho e se apercebe de que teria de recorrer aos banhos públicos, é, aliás, respigada de uma história contada em segunda mão por Alberto d’Oliveira, passada em Cádiz, de onde Eça embarcara para Havana, e cujo fundo de verdade permanecerá uma incógnita.

No capítulo XI – “O Banho de Cádiz” – Alberto d’Oliveira conta uma história que terá ouvido a um “velho frequentador do hotel” em que estava hospedado, que seguramente argumentistas e realizador terão aproveitado para uma cena relevante do 2.º episódio da série. Vale a pena recuperar o texto:

O senhor é o segundo Português que aqui conheci. E do primeiro – há quantos anos? – guardo eu, e comigo creio que toda a cidade, muito

fiel e alegre memória. Era também cônsul, ia para a Havana, e chamava-se Eça de Queirós-Parou alguns dias neste mesmo hotel. Na primeira manhã, ao levantar-se, pediu um banho. Foi-lhe respondido que não havia banhos na casa, mas, que ali defronte, do outro lado da praça, encontraria um estabelecimento montado, onde poderia entregar-se com fervor às delícias da hidroterapia. [...]Cumpre dizer que Eça de Queirós se encontrava, ao fazer este inquérito, em cabelo, em chinelas, envolto num roupão de cores atrevidas, e segurando no braço o lençol de banho e numa das mãos a caixa do sabonete e uma imensa esponja (Oliveira,1918, p. 163-164).

Nos primeiros episódios são apresentadas algumas das personagens com quem o protagonista vai interagir e que permitem não só dar contexto ao espectador – sobretudo acerca do regime que governava Havana, da enorme estratificação social e do comércio de escravos chineses que alimentava a economia da Ilha – mas também salientar os traços essenciais do protagonista. Algumas das cartas escritas por Eça a Batalha Reis e ao Ministro Andrade Corvo, que fundamentalmente testemunham a importância da correspondência epistolar para Eça, são também estratégias caucionantes que atestam quer o perfil privado, quer o público da personagem. Se a Batalha Reis se queixa amiúde da dificuldade de adaptação à Ilha, na correspondência com o Ministro emerge o perfil do cônsul empenhado numa causa – a dignificação das condições de vida dos chineses que chegavam à ilha – contrariando quer as autoridades locais, quer os conselhos do seu amanuense Esteves. Esta personagem, sendo secundária, vai assumir um papel decisivo na construção da figura do cônsul Eça. Esteves, funcionário zeloso e experiente, conhecedor experiente dos bastidores da política cubana, sofre uma interessante evolução ao longo da história. Se, no início, olhava com desconfiança o seu novo superior hierárquico – contribuindo, desse modo, para acentuar a peculiaridade e excentricidade da sua figura – no final, compreende-o, aceita-o e passa a admirá-lo.

Da figuração de Eça faz também parte o tipo e o modo de relações com outras personagens da narrativa. Destacam-se, além das duas mulheres com quem vive intensas relações amorosas, D. Torradellas, professor, jornalista e maçom cubano, *persona non grata* ao governo da Ilha, que se batia por uma Cuba independente da Coroa espanhola, com quem Eça de imediato simpatiza, pela consonância de ideais; e Juan, jovem engraxador, figura popular que desempenha o papel de adjuvante de Lô e

com quem o cônsul constrói uma relação de grande proximidade. Ideais libertários e progressistas, solidariedade para com os mais desfavorecidos: duas marcas que nenhuma narrativa biográfica deste período obliterou e a que também a série de Francisco Manso dá visibilidade.

É ainda no primeiro episódio que se encaixa uma outra ação paralela – a da viagem de um casal de irmãos chineses em direção a Havana, para fugirem à pobreza – que, só passados dois episódios, é cruzada com a ação do protagonista. A história protagonizada pela menina chinesa Lô, encaixada na narrativa da série, permite evidenciar a principal característica do consulado de Eça de Queirós: a luta pela dignificação da vida dos *coolies* escravizados pelos grandes proprietários com a conivência do governo militar da Ilha. É através do envolvimento na aventura de Lô que o protagonista da série vai afirmar os seus ideais humanistas e progressistas. No último episódio, o capitão-general que governava a Ilha pronuncia aquela que parece ser uma síntese da figura do jovem Eça, o “cônsul português aperaltado, com ares de nobreza, que se revelou ser um revolucionário”.

CONCLUSÕES

Dadas as especificidades semióticas, mediáticas e comunicacionais da representação televisiva, o modelo teórico e analítico proposto por Jens Eder, designado *clock of character*³⁵, permite uma leitura sistemática e holística da personagem aqui analisada. O autor distingue quatro vetores constitutivos desta categoria narrativa: i) como artefacto – ou seja, a personagem tem uma materialidade composta por informação audiovisual; ii) como ser representado – moldado por características físicas, psicológicas e socioculturais; iii) como símbolo – já que tem significação e sentidos; iv) como sintoma – uma vez que resulta de circunstâncias específicas de produção e tem efeitos na instância recetora (Eder, 2010).

Assim, quer do ponto de vista da sua materialidade semiótica (i), quer do ponto de vista da representação (ii), o protagonista da série é composto com um conjunto de marcas facilmente reconhecíveis pelo

³⁵ De acordo com J. Eder, “the heuristic model of the «clock» is just a starting point for analysis, serving as a simple heuristic survey of the most general property domains of characters. It renders visible which features may be ascribed to characters during an analysis, in what relationships the features stand to each other, and what concepts are suitable to describe them” (Eder, 2016, p. 78).

espectador, que atuam como elementos de verificação. A singularidade deste processo de refiguração decorre das particularidades do meio audiovisual de constituição da narrativa, nomeadamente do facto de a figura ser animada pela representação de um ator, que lhe dá voz e corpo. Em todo o caso, tal representação não dispensou, como se disse acima, um conjunto de predicados físicos, psicológicos e socioculturais inspirados nas narrativas testemunhais e biográficas anteriores.

No que diz respeito à dimensão simbólica da figura (iii), a série da RTP remete para um dos tópicos mais marcantes do consulado de Eça – a defesa da causa dos migrantes chineses – recuperando, pois, todo um legado ideológico que havia sido trabalhado pelas biografias anteriores. Pelo importante papel desempenhado na luta pelas condições de vida dos escravos chineses que embarcavam em Macau, o protagonista da série é apresentado como uma figura de exceção. A estrutura narrativa (dupla ação), a constelação de personagens que interagem com o protagonista da série, o cuidado na reconstituição do contexto político vivido em Havana em meados do século XIX e as propriedades actanciais da personagem servem o propósito de “heroicização” do cônsul português, como defensor de uma causa progressista e humanista. Dir-se-á, portanto, que a decisão de obliterar as ressalvas e as críticas sugeridas por Palminha Silva (*vide supra*) decorre fundamentalmente da necessidade de enaltecer o protagonismo do cônsul português. Sem cair nos excessos laudatórios de alguns dos biógrafos, que seriam anacrónicos e pouco verosímeis, o certo é que argumentistas e realizador dispensaram o conjunto de circunstâncias menos abonatórias ou, pelo menos, relativizantes do seu desempenho como cônsul.

Esta refiguração decorre, em parte, das circunstâncias de produção e receção da narrativa. Retoma-se, pois, a quarta dimensão enunciada por Jen Eder, iv) a personagem como sintoma. Tratando-se de um produto audiovisual que celebra uma efeméride, o centenário das relações Portugal – Cuba, compreende-se a valorização da ação do protagonista. A opção por enfatizar a dimensão humana da figura, atribuindo um importante espaço narrativo às duas aventuras amorosas, explica-se pelo facto de esta ser uma narrativa televisiva seriada, que segue protocolos comunicacionais específicos. A narrativa explora um filão que permite responder ao desígnio do seu realizador: descer a figura de Eça de um pedestal, mostrando-a na sua humanidade mais trivial.

Pelo exposto, confirma-se que a representação de Eça de Queirós, cônsul em Havana, na série de Francisco Manso, consubstancia um processo de sobrevida, resultante do trabalho de refiguração operado a partir de uma figura que a memória cultural e a história literária se encarregaram de construir. Não se trata tanto de representar um Eça histórico, conhecido do público como um dos autores canônicos de Oitocentos, mas antes de recuperar certas facetas de uma figura a partir da narrativa polifônica e compósita que a erigiu. Como se explicou, a pré-produção exigiu um intenso e cuidadoso trabalho de leitura documental, no qual as biografias, a epistolografia e a história literária são preponderantes. É do diálogo com essas narrativas que nasce o protagonista desta série, apresentado ao espectador do século XXI, que maioritariamente desconhece a dimensão humanista deste Eça-cônsul.

REFERÊNCIAS

- # LESSONS LEARNED

- ORTIGÃO, Ramalho. *As Farpas. O país e a Sociedade Portuguesa*, Tomo II. Lisboa: Clássica Editora, 1988.
- QUEIRÓS, Eça de. *A Emigração como Força Civilizadora*. Prefácio e edição de Raul Rego. Lisboa: Perspetivas & Realidades, 1979.
- QUEIROZ, Eça de. *Correspondência*. Organização e anotações de A. Campos Matos. Lisboa: Caminho, 2008.
- QUEIRÓS, Eça de. *Cartas Públicas*. Edição crítica de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: INCM, 2009.
- QUEIRÓS, Eça de. *A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*. Edição crítica de Carlos Reis, Irene Fialho e Maria João Simões. Lisboa: INCM, 2014.
- REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.
- REIS, Carlos. “História literária e personagens da História: os Mártires da Literatura”. In: *Pessoas de Livro. Estudos sobre a Personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015, p. 43-72.
- REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: I.N.C.M, 2000.
- REIS, Carlos. *Eça de Queirós. Consul de Portugal à Paris 1888-1900*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- REIS, Carlos & PEIXINHO, Ana Teresa. “Introdução”. In: QUEIRÓS, Eça de. *Textos de Imprensa I – da Gazeta de Portugal*. Edição Crítica. Lisboa: INCM, 2004, p. 15-52.
- REIS, Jaime Batalha. “Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós”. In: QUEIRÓS, Eça de. *Textos de Imprensa I – da Gazeta de Portugal*. Edição Crítica. Lisboa: INCM, 2004, p. 166-198.
- REIS, Jaime Batalha. “Texto de homenagem a Eça”. In: A.A.V.V. 1845-1945. *Eça de Queirós visto pelos seus contemporâneos*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1945, p. 283-285.
- RYAN, Marie-Laure. *Avatars of Story*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2006.
- SEQUEIRA, Maria do Carmo. “Fotografia de Autor. Representação e troca simbólica (a propósito de fotografias de Antero, Eça e Fernando Pessoa)”. In: HOMEM, Rui C.; LAMBERT, M. Fátima (org.) *Olhares e Escritas. Ensaios sobre palavra e imagem* Porto: flup e-dita, 2005, p. 21-31.
- SILVA, Joaquim Palminha. *O Nosso Cônsul em Havana: Eça de Queiroz*. Lisboa: a regra do jogo, 1981.
- SIMÕES, João Gaspar. *Vida e Obra de Eça de Queiroz [1945]*. 3.^a ed. Lisboa: Bertrand, 1980.

TORRES, Eduardo Cintra; BURNAY, Catarina Duff. "The Subject-Matter of Audiovisual Historical Fiction in Portugal (1909-2010)". In: *Narratives and social memory: theoretical and methodological approaches*. Braga: University of Minho, 2013, p. 190-201.

Recebido em 21 de agosto de 2024

Licença:

Doutora em Ciências da Comunicação. Professora Catedrática no da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Investigadora Integrada do CEIS20 (Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4533-7921>

EÇA DE QUEIRÓS E JAIME BATALHA REIS: DIÁLOGOS SOBRE UM BRASIL EM CONSTRUÇÃO

ECA DE QUEIRÓS AND JAIME BATALHA REIS: DIALOGUES ON A BRAZIL UNDER CONSTRUCTION

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v17i33p44-65>

Susana L. M. Antunes ^I

RESUMO

No final do século XIX, o Brasil emergia como uma jovem nação independente, buscando afirmar a sua identidade e consolidar projetos de modernização. Nesse contexto, intelectuais portugueses como Eça de Queirós (1845-1900) e Jaime Batalha Reis (1847-1935) voltaram os seus olhares para aquele país, elaborando análises que combinavam fascínio e crítica. Esse diálogo transatlântico revela não só as preocupações dos escritores da Geração de 70 com os rumos da civilização, mas também a percepção do Brasil como um espaço de possibilidades e desafios. Ao explorar aquela troca intelectual fundamentada nas obras *A Emigração como Força Civilizadora* (1905), Eça de Queirós, e *O Descobrimento do Brasil Intelectual pelos Portugueses do século XX* (1924), Jaime Batalha Reis, o presente estudo examina como ambos participaram no debate sobre o Brasil em construção, articulando discursos que ora reafirmavam vínculos históricos, ora sugeriam caminhos para uma modernização distante do modelo lusitano, enfatizando os entrelaçamentos entre literatura, diplomacia e pensamento político no século XIX em

ABSTRACT

*At the end of the 19th century, Brazil was emerging as a young, independent nation, striving to assert its identity and consolidate modernization projects. In this context, Portuguese intellectuals such as Eça de Queirós (1845–1900) and Jaime Batalha Reis (1847–1935) turned their attention to the country, producing analyses that combined fascination and criticism. This transatlantic dialogue reveals not only the concerns of the Generation of 1870 writers regarding the course of civilization but also their perception of Brazil as a space of possibilities and challenges. By exploring this intellectual exchange, grounded in the works *A Emigração como Força Civilizadora* (1893) by Eça de Queirós and *O Descobrimento do Brasil Intelectual pelos Portugueses do Século XX* (1924) by Jaime Batalha Reis, the present study examines how both authors engaged in the debate on Brazil's development. Their discourse at times reaffirmed historical ties, while at other times proposed paths for modernization that diverged from the Portuguese model, highlighting the intersections*

¹ Universidade de Wisconsin-Milwaukee, Milwaukee, Wisconsin, EUA.

prol de uma compreensão mais ampla das relações entre Portugal e Brasil naquele período de transformações globais. A partir das inquietações sociais, culturais e políticas compartilhadas por ambos, investiga-se como as suas ideias contribuíram para uma revolução intelectual que atravessou o Atlântico, conectando Portugal e Brasil, evidenciando-se a singularidade daquela geração, cuja visão de mundo continua a inspirar debates sobre modernidade e identidade cultural.

PALAVRAS-CHAVE

Eça de Queróis; Jaime Batalha Reis; Brasil;
Diálogos transculturais.

between literature, diplomacy, and political thought in the 19th century. This approach aims to provide a broader understanding of Portugal-Brazil relations during a period of global transformations. Considering the social, cultural, and political concerns shared by both intellectuals, this study investigates how their ideas contributed to an intellectual revolution that crossed the Atlantic, connecting Portugal and Brazil. It underscores the uniqueness of Geração de 70, whose worldview continues to inspire debates on modernity and cultural identity.

KEYWORDS

Eça de Queirós; Jaime Batalha Reis; Brazil; Transcultural dialogues.

INTRODUÇÃO

O final do século XIX e o início do século XX foi um período marcado por grandes mudanças políticas, sociais e culturais para o Brasil e Portugal advindas, por sua vez, das grandes transformações a nível mundial operadas neste fim/início de século. Para o Brasil, o século XIX foi um tempo de busca e de consolidação da sua identidade nacional logo após a independência de Portugal, em 1822, e a abolição da escravatura, em 1888. A Proclamação da República, em 1889, representou o culminar de um processo de modernização e de questionamento das estruturas coloniais que ainda permeavam (e continuam a permear) o país que procurava consolidar a sua identidade nacional num momento de efervescência política, económica e social. Nesse cenário de incertezas e aspirações, intelectuais e escritores dos dois lados do Atlântico olharam para o Brasil de modos diferentes, mas igualmente significativos. No centro desse debate, o Brasil emergia como um espaço de possibilidades e desafios, atraindo a atenção de intelectuais estrangeiros, especialmente portugueses, que viam na antiga colónia um campo de observação para questões mais amplas sobre modernização, civilização e identidade nacional.

Naquele contexto, dois intelectuais portugueses, Eça de Queirós (1845-1900) e Jaime Batalha Reis (1847-1935) – duas figuras centrais da Geração de 70 e participantes ativos nos debates sobre o papel de Portugal no mundo moderno e a relação do país com a ex-colónia – apresentaram uma

visão crítica e fascinada do Brasil, país que, embora distante fisicamente, era de suma importância no contexto de uma relação luso-brasileira marcada por raízes profundas e pela ideia de um futuro compartilhado.

Propondo uma análise baseada no diálogo intelectual entre Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis, este estudo elabora os modos como ambos se debruçaram sobre o Brasil e como as suas análises contribuíram para o entendimento das complexidades do país em formação. Pese embora outras reflexões acerca do Brasil se encontrem em diversas obras ecianas¹, atemo-nos neste estudo ao livro *A Emigração como Força Civilizadora* (1893)², de Eça de Queirós, e *O Descobrimento do Brasil Intelectual pelos Portugueses do Século XX* (1924)³, de Jaime Batalha Reis.

A Emigração como Força Civilizadora foi originalmente um relatório oficial encomendado pelo então governo português⁴ para analisar os impactos da emigração portuguesa, especialmente para o Brasil, e as suas implicações sociais, económicas e culturais. Publicado postumamente em 1905, já transformado em livro, Eça de Queirós analisa as condições sociais e políticas da diáspora portuguesa e a influência que os emigrantes poderiam exercer na transformação dos países de acolhimento, discutindo a importância da emigração como um fator de progresso para Portugal, argumentando que os emigrantes portugueses poderiam contribuir para a civilização dos países de destino, absorvendo, em simultâneo, as influências daqueles países que também poderiam beneficiar a sua terra natal. No seguimento das suas reflexões, refere ainda que a emigração não deveria ser vista apenas como uma saída económica para os portugueses,

¹ Refiro somente a título de exemplo o romance realista intitulado *O Primo Basílio* (1878) – embora o seu foco principal seja a sociedade lisboeta, há referências ao Brasil, especialmente quando trata da ideia de fuga e de recomeço em terras brasileiras, uma realidade aparentemente viável para muitos portugueses na época – e *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900), onde o Brasil é referido várias vezes, principalmente no contexto das observações de Fradique Mendes sobre a sociedade brasileira e as suas peculiaridades.

² No presente estudo usamos a edição publicada em 1979.

³ No presente estudo usamos a edição publicada em 1988.

⁴ Em 1893, data de escrita do relatório, Portugal era governado pelo rei D. Carlos I, que tinha subido ao trono em 1889 após a morte do seu pai, D. Luís I. O país vivia sob uma monarquia constitucional e o governo era conduzido pelo primeiro-ministro Ernesto Rodolfo Hintze Ribeiro, que liderava um gabinete regenerador desde 1893. Este período foi marcado por instabilidade política e dificuldades económicas, agravadas pela crise financeira de 1891, que levou Portugal a declarar moratória da dívida externa. Além disso, o país enfrentava tensões com o Reino Unido devido ao Ultimato Britânico de 1890, o qual impediu a concretização do Mapa Cor-de-Rosa, tendo afetado profundamente o sentimento nacionalista português daquela época.

mas também como um fator de intercâmbio cultural e de progresso. O relatório eciano insere-se no amplo contexto do pensamento oitocentista sobre modernização e identidade nacional, sobretudo no que diz respeito às relações entre Portugal e Brasil no período pós-independência, reforçando a visão crítica e modernizadora do autor sobre as relações entre Portugal e as suas antigas colónias, especialmente o Brasil.

Escrito no contexto das transformações políticas, culturais e intelectuais que marcaram as relações entre Portugal e Brasil entre o final do século XIX e o início do século XX, Jaime Batalha Reis publica *O Descobrimento do Brasil Intelectual pelos Portugueses do Século XX* em 1924. Durante a sua trajetória como diplomata e ensaísta, acompanhou de perto a modernização do Brasil e a sua crescente afirmação cultural após a Proclamação da República e percebeu uma mudança na forma como se visionava o Brasil – se antes predominava uma visão colonialista ou nostálgica acerca da antiga colônia, no início do século XX surgia um interesse renovado pelo país como um espaço de produção intelectual autónoma. Batalha Reis reflete esta reconfiguração de alguns intelectuais acerca da perceção portuguesa sobre o Brasil e reconhece a emergência de uma intelectualidade brasileira vibrante, capaz de dialogar com as correntes de pensamento europeias sem perder a sua identidade própria. O livro destaca o papel de escritores, cientistas e académicos brasileiros na construção de uma cultura nacional moderna e, ao mesmo tempo, critica à resistência de certos círculos portugueses em aceitarem essa nova realidade. *O Descobrimento do Brasil Intelectual pelos Portugueses do Século XX* insere-se no debate sobre a tentativa do fim dos laços coloniais e a necessidade de Portugal reconhecer o Brasil não mais como uma ex-colónia, mas como um centro cultural e intelectual em ascensão. No encontro entre os dois intelectuais, constata-se que, embora se complementassem em diversos aspetos, também patenteavam uma distância entre alguns elementos fundamentais das suas análises. Enquanto Eça via o Brasil, em grande parte, como um campo de possibilidades para a modernização, através da emigração portuguesa, Batalha Reis sugeria ao Brasil o distanciamento das velhas amarras lusas, tentando entender e propagar um Brasil desvinculado da herança colonial. Ambos, no entanto, estavam unidos na tentativa de compreender como o Brasil poderia, ou deveria, construir a sua identidade num momento de profundas transformações internas e externas.

No Brasil, o processo de modernização estava intrinsecamente ligado às novas formas de governo e de organização social; por sua vez, a literatura e o pensamento político da época refletiam as tensões entre a herança colonial e a necessidade de afirmação de uma identidade republicana e moderna. Ao longo do século XIX, os intelectuais brasileiros começaram a afastar-se da visão do Brasil como uma nação dependente de Portugal e a procurar um entendimento próprio acerca das suas questões políticas, culturais e, por conseguinte, identitárias. Esse movimento refletiu-se em diversas áreas, incluindo a literatura, as artes e as ciências sociais, com uma preocupação crescente em desvincular o Brasil do modelo colonial e, ao mesmo tempo, impulsionar a sua integração no novo cenário internacional que surgia com as revoluções industriais e as mudanças geopolíticas da época.

Ao observarem o Brasil sob esse prisma, os intelectuais portugueses da Geração de 70, de entre os quais Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis, estavam imersos num debate sobre os rumos da civilização. Neste contexto, o Brasil não era apenas um país distante, mas um espaço que evocava tanto admiração quanto crítica. O Brasil representava um lugar de contrastes e repleto de oportunidades, mas também com profundos desafios, seja no campo social, com a questão da escravidão ainda presente até 1888, seja no campo político, com as dificuldades de um regime monárquico que não conseguia consolidar a modernização do país de maneira satisfatória.

Eça de Queirós destacou-se pela sua visão do Brasil como uma terra promissora, um campo fecundo para a civilização, mas que precisava da força civilizadora da emigração portuguesa. A sua proposta afirmava que os portugueses ao emigrarem para o Brasil ajudariam a transformar o país, não só através de uma contribuição económica, mas também como agentes de uma modernização social e cultural, defendendo que a emigração portuguesa para o Brasil, longe de ser apenas uma solução económica para a crise permanente de Portugal, teria, outrossim, uma missão civilizadora. Neste domínio, Eça encarava o Brasil como um território repleto de potencial, onde a sociedade portuguesa poderia, com o tempo, transmitir valores europeus que seriam benéficos para o desenvolvimento da jovem nação brasileira.

Em contraste, Jaime Batalha Reis apresentava uma abordagem mais crítica e distante, conjugando uma visão que não refletia apenas as

complexas relações entre os dois países, mas que também sugeria um distanciamento crítico da herança colonial portuguesa. Em *O Descobrimento do Brasil Intelectual pelos Portugueses do Século XX*, Batalha Reis argumenta que os intelectuais portugueses do século XX deveriam afastar-se da visão romântica e colonialista do Brasil para entenderem que o país, ao assumir a sua independência política, também precisava de construir uma identidade própria e não depender dos modelos e da história colonial que o ligavam a Portugal. Para Batalha Reis, o Brasil precisava de ser redescoberto intelectualmente pelos próprios brasileiros e os portugueses, por mais que compartilhassem uma herança histórica, não poderiam continuar a ser vistos como os líderes intelectuais ou culturais da nação brasileira.

Este estudo, ao investigar as obras referidas de Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis, pretende analisar as tensões e os pontos de convergência entre essas duas visões. As reflexões dos dois intelectuais oferecem uma janela aberta para a complexidade da relação entre os dois países e para a forma como o Brasil se via no seu processo de construção identitário. Embora os dois intelectuais compartilhassem uma preocupação comum com o Brasil, as suas abordagens eram, por vezes, radicalmente diferentes. Ao mesmo tempo, essas diferenças são justamente o que torna esse diálogo transatlântico tão rico e relevante para a compreensão das questões de identidade e modernidade que permeavam não apenas o Brasil, mas também a Europa de fins do século XIX inícios do século XX. O diálogo entre Eça e Batalha Reis, pela forma como abordaram a relação entre Portugal e Brasil e pelas respetivas propostas para o futuro do país, oferece um terreno fértil para explorar as tensões entre modernidade e tradição, colonialismo e independência, e, sobretudo, as tensões adjacentes à busca por uma identidade nacional que fosse, simultaneamente, autêntica e moderna. Acreditamos que a temática que os textos em estudo apresentam é fundamental para que ainda hoje se reflita e se possa contribuir para uma compreensão mais ampla das relações luso-brasileiras naqueles tempos de transformações globais, destacando as complexas dinâmicas culturais, políticas e intelectuais que marcaram o Brasil e o Portugal no fim do século XIX e início do século XX – relações que extravasam a cronologia temporal do século XIX e o mapeamento espacial representado pelo Brasil e por Portugal.

EÇA DE QUEIRÓS E A EMIGRAÇÃO PARA O BRASIL: UMA FORÇA CIVILIZADORA OU UMA VISÃO EUROCÊNTRICA?

Ella [a emigração] estabelece a fusão das raças, cria novos typos d'humanidade e novas originalidades de temperamento.

Eça de Queirós, *A Emigração como Força Civilizadora*, p. 96.⁵

O fenómeno da emigração portuguesa para o Brasil no século XIX foi abordado de diferentes formas ao longo da história e entre as análises mais emblemáticas sobre esse tema está a de Eça de Queirós, um dos maiores nomes da literatura portuguesa e figura chave no desenvolvimento de um olhar crítico sobre a sociedade portuguesa. O autor, que também exerceu funções diplomáticas em diversos países, teve uma visão muito particular sobre a emigração, tendo abordado esta questão sob diferentes prismas que valem a pena serem retomados.

Separados apenas por dois anos, os textos de “As farpas” e de *A Emigração como Força Civilizadora* apresentam ideias diferentes em relação ao fenómeno social da emigração. Parece-nos que Eça de Queirós, devido às circunstâncias do momento – em 1872 pode-se dizer que não tinha qualquer tipo de compromisso político, enquanto em 1874 era cônsul em Havana, um cargo ligado ao governo português – trata aquele fenómeno de forma bastante desigual. No texto de 1872, Eça de Queirós é muito mais assertivo na análise que faz às causas e ao modo como a emigração é promovida pelo governo português. Mostrando-se claramente contra a saída de portugueses para outras paragens, nomeadamente Nova Orleans, S. Paulo e Califórnia, Eça de Queirós afirma ironicamente:

Uma população de trabalhadores, operários, proletários, pede trabalho – senão emigra.

E o País exclama:

– Não emigreis, tendes acolá os terrenos do Alentejo [...] e enriquecei!

O Estado, a imprensa, a opinião têm razão; – somente como o trabalhador não traz ali os quatro ou cinco mil contos na algibeira e não está para os ir buscar a casa, por causa da chuva – embarca para Nova Orleães (Queirós, 2001, p. 240).

⁵ As citações dos diferentes autores ao longo deste estudo seguem a ortografia das edições consultadas.

Criticando severamente a ação governamental portuguesa por não impedir a emigração e não proporcionar condições aos portugueses para ficarem no seu país, onde, na sua opinião, os terrenos do Alentejo poderiam ser rentabilizados desde que o governo apoiasse os trabalhadores, a atualidade das suas palavras dilata-se até aos dias de hoje tendo em conta os fenómenos emigratórios que se têm vivido em Portugal ao longo da história. Apesar de nunca minimizar os contratempos que estão subjacentes aos fenómenos migratórios, é no seu relatório consular que Eça de Queirós apresenta a emigração entendida já não só como algo negativo (como o fizera em “As farpas” de 1872), mas também como um fenómeno portador de uma dinâmica bastante positiva, entendido como “um phenomemo social que sob formas differentes apparece em todas as épocas históricas”, conferindo-lhe “um caracter de universalidade, de espontaneidade e de liberdade, que a tornam um dos factores mais poderosos da moderna actividade economica, e uma das forças da civilização contemporânea”(Queirós, 1979, p. 15).

Ao longo da sua vida, Eça de Queirós foi um intelectual e um escritor profundamente interessado nas questões sociais, políticas e culturais do seu tempo, e a sua obra sobre a emigração reflete um olhar atento e, ao mesmo tempo, crítico sobre as dinâmicas que marcavam a relação entre os dois países. A emigração portuguesa para o Brasil foi um dos motores das suas reflexões sobre a construção da identidade nacional brasileira e o papel dos portugueses na empreitada de “civilizar” o novo continente. Como já mencionado, o ensaio de Eça de Queirós reflete a sua perspetiva sobre o papel dos emigrantes portugueses na construção social e cultural do Brasil. No entanto, essa visão de Eça pode ser vista sob duas óticas: como um processo de civilização ou, de forma mais crítica, como uma visão eurocêntrica, plasmando as ideias de superioridade cultural europeia prevalentes no século XIX e às quais Eça de Queirós não era alheio. *A Emigração como Força Civilizadora*, publicada postumamente em 1905, reflete não só uma das facetas mais complexas de sua visão sobre o Brasil, mas também uma análise crítica sobre as relações luso-brasileiras e o papel dos portugueses na modernização do Brasil.

Para entendermos a proposta de Eça de Queirós em *A Emigração como Força Civilizadora*, é fundamental situar a obra no contexto histórico e intelectual da época. O Brasil do final do século XIX, que se aproximava da sua plena consolidação republicana, ainda lidava com a herança de uma

sociedade colonial profundamente marcada pela desigualdade e por um atraso em relação ao resto do mundo moderno. A análise da emigração portuguesa aparece como uma resposta ao desafio de modernizar o Brasil e a obra de Eça não se limita a um simples relato da emigração; ela busca, de maneira mais ambiciosa, sugerir como essa emigração poderia atuar como uma força civilizadora para o Brasil, enquanto revelava um olhar crítico sobre o próprio Brasil no processo da sua busca por identidade. Também será importante referir que, no final do século XIX, a emigração portuguesa para o Brasil era um fenómeno recorrente e de grande importância para ambos os países. A emigração portuguesa era vista como uma forma de escape das dificuldades económicas e sociais em Portugal, um país que enfrentava um grave retrocesso económico após a perda das suas colónias, e que, na época, ainda se estava a tentar recuperar de uma longa crise interna. Portugal era um país sem grandes recursos naturais, sem capacidade industrial e a população, particularmente das áreas rurais, via no Brasil uma oportunidade para melhorar as suas condições de vida⁶. Para Eça de Queirós, a emigração não era apenas um fenómeno social; ela representava também uma forma de “civilização” que poderia contribuir para a modernização do Brasil. O conceito de “civilização” que Eça defendia estava profundamente ligado à ideia de que os portugueses, com a sua formação cultural e educacional, poderiam desempenhar o papel de líderes no processo de modernização de um Brasil ainda distante dos padrões de modernidade europeia. Eça via no Brasil uma terra promissora, mas também uma terra atrasada com uma população, de certa forma, ainda presa ao passado colonial. Para ele, os portugueses emigrantes poderiam levar consigo os valores e as experiências adquiridas na velha Europa para ajudar o Brasil a superar as suas limitações e a consolidar-se como uma nação moderna.

Embora nunca tivesse visitado o Brasil, Eça não era ingênuo quanto aos desafios enfrentados pelos portugueses no Brasil. Sabia que muitos dos emigrantes enfrentavam condições de trabalho precárias, muitas vezes sendo explorados pelas elites locais. A imagem do emigrante português era frequentemente associada à figura do trabalhador duro, mas sem a capacidade de ascender à elite social do país. Contudo, Eça entendia aquela situação como um estágio necessário, uma etapa inicial do processo de

⁶ A este propósito recorde-se as questões relacionadas com o brasileiro torna-viagem, personagem que preencheu muitas páginas literárias, incluindo as de Eça de Queirós.

“civilização”, o qual permitiria ao Brasil evoluir social e economicamente. Ele acreditava que, ao longo do tempo, os portugueses poderiam desempenhar um papel central na formação das instituições brasileiras, oferecendo uma contribuição vital para o desenvolvimento do país. A análise de Eça sobre a emigração, não é simplista, uma vez que ele combina elementos de entusiasmo e de crítica. Ele reconhecia as dificuldades do Brasil, mas ao mesmo tempo via o potencial transformador da emigração portuguesa. Para ele, os portugueses que partiam para o Brasil não eram apenas fugitivos da miséria ou aventureiros em busca de fortuna – eram também agentes de um processo civilizacional que, na sua visão, deveria ser liderado por aqueles que possuíam uma formação cultural e educacional superior à dos nativos. Eça, no entanto, não via a emigração como uma solução única ou definitiva para os problemas do Brasil, mas como uma das muitas forças que poderiam, ao longo do tempo, auxiliar no processo de modernização do país. Eça tinha um olhar fascinante sobre o Brasil, mas esse fascínio era ao mesmo tempo acompanhado por uma crítica às limitações do país plasmado pela visão ecianiana revelada na sua concepção ambígua e complexa acerca do Brasil. No contexto de profundas transformações políticas e sociais, a emigração portuguesa era entendida como um reforço válido para a estrutura social brasileira, contribuindo para o desenvolvimento do país uma vez que, segundo Eça, os emigrantes poderiam levar consigo valores como a educação, a organização e a ética do trabalho, elementos que considerava essenciais para a construção de uma sociedade moderna e desenvolvida.

Ao discutir a emigração portuguesa, Eça de Queirós também alicia o debate sobre a ideia de civilização. A sua proposta de que a emigração portuguesa poderia servir como uma força civilizadora para o Brasil não era desprovida de críticas ao próprio país, como era seu apanágio. Para Eça, o Brasil estava num processo de construção da civilização, mas não estava necessariamente no caminho certo. Eça acreditava que o Brasil precisava ser guiado por modelos mais avançados de civilização e esse papel deveria ser desempenhado pelos portugueses que possuíam a experiência e o conhecimento necessários para ajudar a moldar a sociedade brasileira. Neste ponto nevrálgico instalado por Eça de Queirós, a questão que se poderá colocar é o facto de a emigração portuguesa ser encarada como uma força civilizadora do Brasil se Portugal era alvo de críticas severas nos seus livros. Como poderia a emigração portuguesa formada pelas camadas mais desfavorecidas de uma sociedade em desconstrução

ser o modelo civilizacional de um país colonizado em tentativa de construção? A visão eurocêntrica de Eça de Queirós, defensor de um modelo de vida e de civilização europeias alicerçado sobretudo na França, levou-o a tecer algumas considerações acerca da sua visão sobre a América do Sul, muitas delas fruto da sua experiência como cônsul em Havana (1879-1888). A este propósito, em carta enviada Ramalho Ortigão, cinco anos antes de escrever o relatório sobre a emigração, afirmava:

O sul-americano é, de todos os seres humanos, o mais indiferente à “letra redonda”. São chamados civilizados – por se saberem servir, mais ou menos gôchemente, dos instrumentos da civilização que os outros inventam: mas eles próprios nunca tiveram um acto de civilização original. [...]Puras bestas, tendo só de simpático uma certa generosidade hospitaleira, comum de resto a tôdas as raças que vivem em descampados (Queirós, s/d, p. 142-143).

Homo uitor, Eça de Queirós parece nunca ter superado o facto de ter concorrido em finais de setembro de 1870, com apenas vinte e cinco anos, para ocupar o cargo de cônsul na Bahia e não ter sido o escolhido para ocupar aquela posição, apesar de se ter colocado em primeiro lugar no concurso. Esta situação, que parece ter tido origem no facto de Eça de Queirós ter participado nas Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, onde falou sobre “O Realismo, como nova expressão de Arte”, conferências proibidas pelo governo português⁷, foi um incidente no seu percurso de vida que pode ter influenciado o modo de ver e sentir o Brasil, os brasileiros, e o torna-viagem, em particular.

JAIME BATALHA REIS: A (RE)CONSTRUÇÃO DE UM BRASIL “PENSANTE E LITERÁRIO”

Entre as muitas coisas importantes e urgentes a fazer em Portugal, avulta, quanto a mim, – como uma das mais importantes e urgentes –, o mostrar aos Portugueses a existência, por a grande maioria deles apenas suspeitada, dum “Novo Mundo” moral, – o Brasil pensante e literário.

Jaime Batalha Reis, *O Descobrimento do Brasil Intelectual pelos Portugueses do Século XX*, 1988, p. 47.

Figura emblemática da cultura portuguesa e contemporâneo de Eça de Queirós, Jaime Batalha Reis foi um dos principais intelectuais a refletir

⁷ Cf. Cavalcanti (s/d., p. 214-215).

sobre as relações entre Portugal e Brasil ao longo do século XIX e início do século XX. Marco importante na literatura que reflete sobre o pensamento luso-brasileiro, *O Descobrimento do Brasil Intelectual pelos Portugueses do Século XX* – obra central para se entender o debate sobre a identidade cultural e intelectual entre os dois países – analisa a percepção dos intelectuais portugueses sobre o Brasil, as suas dificuldades e possibilidades. Ao contrário de Eça de Queirós que abordou a emigração como uma força civilizadora, Batalha Reis reflete de forma mais ampla e filosófica sobre o “descobrimento” do Brasil no século XX, afirmando que o país ainda carecia de uma verdadeira apropriação intelectual por parte dos portugueses e, categoricamente, que os “imigrantes portugueses [...] representam um mínimo de acção intelectual” (Reis, 1988, p. 60).

Em *O Descobrimento do Brasil Intelectual pelos Portugueses do Século XX*, Batalha Reis não se limita a uma simples reflexão sobre o Brasil, antes propõe um estudo acerca da forma como os intelectuais portugueses viam o Brasil com as suas lacunas e as suas potencialidades, de que forma a cultura portuguesa se poderia aproximar mais do Brasil e, ao mesmo tempo, como o Brasil poderia entender melhor as suas próprias raízes culturais e identitárias. Tal como Eça de Queirós, Jaime Batalha Reis insere-se num contexto político e intelectual específico, já anteriormente mencionado, cenário propício para que a visão portuguesa sobre o Brasil, um país recém-emancipado do jugo do colonizador, mantendo ainda laços históricos e culturais estreitos com Portugal. Os intelectuais portugueses do início do século XX, como Batalha Reis, estavam conscientes da crescente importância do Brasil no contexto internacional e procuravam reavaliar a relação entre os dois países. Para muitos intelectuais portugueses, o Brasil ainda parecia um país distante, de complexa identidade, mas com um potencial imenso para o futuro.

Com a escrita d’*O Descobrimento do Brasil Intelectual pelos Portugueses do Século XX*, Batalha Reis não apenas contribuiu para a compreensão dessa relação, como também propôs um novo olhar sobre o Brasil, desafiando as visões anteriores que o entendiam apenas como uma extensão do império português. Para Batalha Reis, o Brasil, como uma nação independente, já estava em busca da sua própria identidade e o desafio dos intelectuais portugueses era entender esse movimento e contribuir para o desenvolvimento de uma cultura genuinamente brasileira, sem, no entanto, ignorar o peso histórico da relação luso-brasileira. Batalha Reis traça uma

linha de pensamento que reflete uma preocupação com o Brasil, mas também uma visão crítica sobre as dificuldades do país. Ele vê o Brasil como uma nação rica em recursos naturais e culturais, mas com um grande obstáculo – a lacuna de uma verdadeira reflexão intelectual sobre sua própria identidade. Para Batalha Reis, o Brasil ainda não tinha, até aquele momento, realizado o verdadeiro descobrimento da sua essência intelectual. Em muitos aspetos, o Brasil permanecia, para Batalha Reis, uma nação em busca de um caminho autêntico, capaz de afirmar a sua singularidade no cenário mundial, afirmando que a “própria autonomia de qualquer das nações que hoje existem depende inteiramente ou dela ser forte por si, ou dela ser como Nação dentre as nações mais fortes. Esta é a verdade na sua alva singeleza” (Reis, 1988, p. 206). Essa visão de Batalha Reis é, de certo modo, uma crítica ao processo de modernização do Brasil, que muitas vezes se baseava em modelos europeus e que, em sua opinião, não poderiam ser simplesmente importados, mas deveriam ser adaptados à realidade brasileira, assinalando um longo caminho a percorrer para alcançar uma maturidade intelectual verdadeira. Na sua análise, a obra dos intelectuais portugueses seria importante para ajudar o Brasil a entender-se e a afirmar-se na sua própria identidade cultural.

Ao contrário de outros intelectuais portugueses que viam no Brasil apenas um mercado para as suas próprias ideias e projetos ou que consideravam que o caminho para o Brasil era a europeização, Batalha Reis entendia o Brasil como uma terra de desafios, mas também como uma terra de oportunidades para os próprios brasileiros. A sua proposta assentava na ideia de uma colaboração intelectual entre Portugal e Brasil, uma troca cultural que fosse mutuamente enriquecedora, mas sem se cair no erro de tentar impor uma visão eurocêntrica sobre a nação brasileira. O Brasil deveria ser percebido como um país em processo de constituição e a tarefa dos intelectuais portugueses era ajudá-lo nesse caminho, respeitando a sua história e as suas particularidades, mas também trazendo contribuições para a sua modernização intelectual, reforçando a importância de o Brasil se entender enquanto nação, com uma cultura autêntica e uma história que deveria ser valorizada e estudada pelos seus próprios intelectuais. Para Batalha Reis, o Brasil não deveria continuar a ser visto como uma mera continuação de Portugal, mas como uma nação independente, com uma identidade própria e com grande potencial de desenvolvimento cultural e intelectual, promovendo a reflexão acerca da autonomia do pensamento

brasileiro. Enquanto muitos intelectuais portugueses ainda insistiam numa visão de superioridade cultural, baseada na experiência histórica de Portugal, apenas também ao modelo europeu, Batalha Reis reconheceu no Brasil uma rica diversidade de influências culturais e sociais que caracterizavam a sociedade brasileira.

Em vez de tentar impor modelos estrangeiros, Batalha Reis sugeria que os portugueses, enquanto intelectuais, deveriam promover um diálogo mais estreito e respeitoso com os pensadores brasileiros, para entender melhor as complexidades da nação. Esta visão de Batalha Reis também impulsiona a tentativa de reformulação do papel da intelectualidade portuguesa. Ele não visionava Portugal como um centro de saber que poderia iluminar as nações periféricas, mas como parte de uma rede de intercâmbio cultural com o Brasil e outras nações. Para ele, a verdadeira “civilização” do Brasil não deveria ser imposta, mas construída pelos brasileiros, com apoio de uma colaboração intelectual respeitosa e enriquecedora, onde as identidades culturais de ambos os países pudessem coexistir e complementar-se. Neste contexto, o pensamento de Batalha Reis teve um impacto significativo nas relações entre Portugal e o Brasil, uma vez que a sua abordagem estava em sintonia com os debates contemporâneos sobre identidade e modernidade, contribuindo para que um diálogo plural entre as duas culturas se efetivasse. A sua proposta para o “descobrimento intelectual” do Brasil teve um impacto no modo como os portugueses e os brasileiros viam as relações culturais e intelectuais entre si. Para o Brasil, a obra de Batalha Reis contribuiu para um movimento de valorização da produção intelectual nacional, enquanto para os portugueses, ela representava um convite à compreensão das novas dinâmicas sociais e culturais que estavam a moldar o Brasil. Neste itinerário, Batalha Reis não apenas deu um passo importante no pensamento sobre as relações luso-brasileiras, mas também ajudou a consolidar um novo olhar sobre o Brasil no pensamento europeu que ainda era considerado conservador e retrógrado. Provocando a ideia de uma relação unilateral entre os dois países e propondo um espaço de troca e colaboração onde as duas nações eram convidadas a contribuir mutuamente para o avanço do pensamento cultural e intelectual, o legado de Batalha Reis é um convite para uma reflexão mais profunda sobre as relações entre os dois países, uma reflexão que ultrapassa a visão colonialista e eurocêntrica, e busca, ao invés disso, valorizar a construção de uma identidade genuinamente brasileira.

A REVOLUÇÃO INTELECTUAL E A INFLUÊNCIA NO PENSAMENTO POLÍTICO E CULTURAL

Ao comprometerem-se com questões relacionadas com a identidade nacional, modernização e os legados coloniais, os debates e as reflexões empreendidos por Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis contribuíram para moldar um campo fértil para as discussões intelectuais sobre o Brasil e Portugal. O impacto dessas interações foi bastante significativo, refletindo-se não apenas nas obras dos intelectuais da época, mas também influenciando as gerações subsequentes de pensadores, artistas, políticos e líderes sociais que continuaram a negociar as tensões entre o antigo e o novo, o local e o global, o colonial e o moderno.

O período que atravessa os séculos XIX e XX é marcado por uma revolução intelectual que busca, por um lado, entender as particularidades de cada nação e, por outro, reinterpretar o lugar dessas nações dentro do cenário global. Para Portugal e Brasil, esta revolução reflete-se no modo como os intelectuais procuravam elaborar e repensar a identidade nacional e, através dessa reflexão, delinear a sua posição no mundo. Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis, cada um a seu modo, participaram dessa revolução, propondo análises inquietantes e, muitas vezes, provocadoras e desafiadoras sobre o futuro da relação entre os dois países. Em Portugal, a transição do final do Império para a República, com a queda da monarquia e a instauração da Primeira República Portuguesa, abriu campo a novas possibilidades para se repensar o lugar de Portugal no mundo. Para muitos intelectuais da época, o país precisaria de adotar uma nova postura diante das suas dificuldades internas, como a estagnação económica, a instabilidade política e o impacto do colonialismo.

No Brasil, a Revolução Republicana de 1889, que proclamou a República e dissolveu a monarquia, também marcou um momento de reconfiguração política e cultural. O país, recém-independente e ainda lidando com as consequências do sistema escravocrata e da relação desigual com o império português, começava a preocupar-se com a construção da sua identidade nacional. A busca por uma modernização que fosse ao mesmo tempo social e cultural, sem sucumbir à ideia de um país submisso aos modelos europeus, levou muitos pensadores e intelectuais a revisitar o passado colonial e os efeitos da emigração na formação do Brasil moderno. É neste contexto que Eça de Queirós e Jaime

Batalha Reis se inserem, trazendo contribuições que transcendem a literatura e atingem as esferas da política e da cultura.

O processo de diálogo entre Portugal e o Brasil, mediado por figuras como Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis, não foi um simples intercâmbio de ideias, mas uma troca de experiências e de visões que refletem as angústias e os anseios de duas nações em momentos de transição. Para o Brasil, a ideia de construir uma identidade independente, desassociada do peso do colonialismo, estava longe de ser um processo linear. As discussões sobre o que significava ser brasileiro, o que definia a identidade nacional, como o Brasil se poderia modernizar sem perder as suas raízes e como a relação com Portugal deveria ser mantida, ocuparam um espaço central entre os intelectuais brasileiros. Neste cenário, a influência dos intelectuais portugueses era, muitas vezes, recebida com desconfiança. Embora o Brasil fosse uma nação independente, os ecos do passado colonial ainda se faziam ouvir e muitos intelectuais brasileiros viam-se forçados a questionar até que ponto o Brasil deveria seguir modelos de modernização inspirados em Portugal ou, mais amplamente, na Europa. Ao contrário de Eça de Queirós, que via a migração de portugueses para o Brasil como uma força civilizadora, Jaime Batalha Reis apresentava uma perspetiva mais crítica sobre a relação entre os dois países. Ele argumentava que o Brasil não deveria olhar para Portugal como uma fonte de modelos, mas, sim, como um espaço que poderia ensinar aos portugueses novas formas de ver e entender o mundo. O diálogo entre os dois países não se limitava apenas a uma troca de saberes, mas dever-se-ia expandir a um exercício de afirmação de identidade. Estes diálogos sobre identidade nacional e modernização, alimentados por um profundo desejo de rutura com o legado colonial, ainda reverberam até aos dias de hoje. O Brasil, ao longo do século XX e até ao presente, continua a debater a sua identidade, muitas vezes imersa em tensões entre a tradição e a modernidade, entre o local e o global, e entre a busca por uma autêntica identidade brasileira e as influências externas que continuam a moldar as sociedades.

O impacto da revolução intelectual proposta por Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis vai além do contexto imediato de sua produção literária e filosófica. O debate que se travou entre esses dois intelectuais, a respeito da identidade nacional brasileira, da modernização e da relação com o legado colonial, abriu portas para uma série de reflexões que não só influenciaram o pensamento dos seus contemporâneos, mas também afetaram gerações subsequentes de pensadores, artistas, políticos e líderes

sociais. Ao refletirem sobre a modernização e a construção da identidade nacional, Eça e Batalha Reis contribuíram para a formação de uma geração de intelectuais brasileiros que continuariam a questionar e a explorar o lugar do Brasil no mundo.

A busca por uma identidade genuinamente brasileira, que não se deixasse subordinar aos modelos europeus, tornou-se um projeto fundamental do século XX, nutrido por nomes de diferentes áreas como Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Florestan Fernandes, Caio Prado Júnior, Celso Furtado, entre outros. Os debates sobre identidade, modernização e o legado colonial, incentivados por Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis, continuam a ser centrais para o pensamento político e cultural brasileiro e para os debates sobre o futuro do mundo. A revolução intelectual proposta por esses pensadores, ao interrogar o passado e o futuro do Brasil e a posição de Portugal, permanece viva na análise crítica da história destes países e na tentativa constante de redefinir o Brasil enquanto nação, em sua singularidade e complexidade, em simultâneo com a reconfiguração de Portugal enquanto país de tradição colonialista.

Em 1961, na “Primeira Carta do Brasil”, Jorge de Sena afirmava que “Portugal não faz uma ideia clara do que seja a actividade intelectual e literária do Brasil” esse “mastodonte político [que] fala a língua portuguesa” (Sena, s/d, p. 67;95) e em relação à língua portuguesa, segundo Inês Pedrosa “o Brasil é quem melhor consegue manobrar a frágil embarcação da língua portuguesa por este vasto mar de sargaços em que tanto gostamos de nos enredar” (Pedrosa, 2003, p. 14).

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS: A COMPLEXIDADE DO DIÁLOGO EM PERMANÊNCIA

Nós, em Lisboa, no Pôrto e Coimbra, nas ilhas e colônias, vamos ruminando uma velha imagem do Brasil renovada aqui e além, mas fundamentalmente feita da lanterna mágica do nosso tio “brasileiro”, açoriano ou minhoto de torna-viagem, com o seu comovedor apêgo às ruas do Rio e aos botequins da Baía. É um Brasil ingênuo, quasi de bôlso, e deformado, embora tenha uma realidade séria que se não deve desprezar.

Vitorino Nemésio⁸

⁸ A carta intitula-se “Uma República das Letras para Portugal e Brasil” e foi publicada na *Revista do Brasil*. Ano IV. 3ª fase, nº 55. Set. 1943, p. 22. Para a citação, usamos a referência: Nemésio (1998, p. 853). Na transcrição, foi respeitada a grafia do autor.

O diálogo transatlântico entre Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis é, portanto, um reflexo da complexidade da relação entre Portugal e Brasil no período em questão. Embora compartilhassem uma preocupação comum com o futuro do Brasil e a sua modernização, suas visões estavam marcadas por abordagens diferentes e, em alguns aspetos, conflitantes. Para Eça, a migração portuguesa para o Brasil poderia ser uma solução para as dificuldades dos dois países, representando uma forma de renovação e modernização. Já para Batalha Reis, o Brasil precisava “descobrir” a sua própria identidade e construir um pensamento autêntico, sem recorrer unicamente a modelos externos.

⁹ Recordamos, a título de exemplo, o escritor Antero de Quental (1842-1891) que incluiu produções poéticas brasileiras e teceu considerações acerca da poesia brasileira na sua coletânea intitulada *Tesouro Poético da Infância*, publicada em 1883.

a moldar o pensamento sobre o Brasil, refletindo sobre a construção da identidade nacional e sobre o papel de Portugal nesse processo. Esse diálogo transatlântico, embora marcado por desacordos e tensões, oferece uma visão rica e multifacetada da relação entre os dois países, proporcionando um campo fecundo para a reflexão sobre a construção da modernidade e da identidade cultural no Brasil e em Portugal.

Ao longo deste artigo, buscamos explorar o papel fundamental que Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis desempenharam no debate intelectual sobre o Brasil em construção no final do século XIX e início do século XX. Através das reflexões propostas nas obras em análise, concluímos que ambos os pensadores contribuíram para a formulação de um discurso que se tornou crucial para a compreensão das relações entre o Brasil e Portugal, especialmente no que diz respeito às questões de identidade nacional, modernização e heranças coloniais. Simultaneamente, é-nos revelada a complexidade do olhar europeu sobre o Brasil, uma nação jovem e em busca do seu caminho dentro do cenário global, enquanto era questionada a relação com Portugal, país colonizador e que tinha feito parte da sua história por mais de três séculos, um fantasma que obrigava o Brasil, país que estava a passar por uma transformação política significativa, via-se, por um lado, a tentar afirmar-se como uma nação independente e, por outro, a lidar com as consequências de sua relação colonial com Portugal.

A análise dos escritos de dois intelectuais e escritores fundamentais da Geração de 70 revelou não só as preocupações com a identidade nacional do Brasil, mas também a forma como as suas visões se cruzaram e se debateram ao longo das décadas. O Brasil, naquele período, estava dividido entre aqueles que buscavam uma modernização inspirada nos modelos europeus e aqueles que viam o futuro da nação através de um olhar mais radical e independente. O papel de Eça e Batalha Reis foi crucial para aquele processo, uma vez que ofereceu a possibilidade de instigar o diálogo movido pela reflexão, funcionando como uma chave para entendermos o processo de construção do Brasil moderno. No entanto, é crucial também compreendermos que as contribuições de Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis refletem os desafios enfrentados por uma geração de intelectuais que ansiava por respostas para questões fundamentais sobre a identidade, a modernização e o lugar das ex-colónias no mundo.

O debate travado entre os dois pensadores e as suas respectivas obras ajudou a constituir as bases do pensamento político e cultural que,

nos anos seguintes, moldariam as relações entre o Brasil e Portugal e que também influenciariam o debate sobre a própria modernidade no Brasil. A importância desses diálogos intelectuais vai além da compreensão das relações entre Portugal e Brasil na reviravolta do século XIX para o XX, constituindo-se como interlocuções fundamentais para o desenvolvimento de um pensamento crítico que permitiu aos intelectuais brasileiros e portugueses refletirem sobre o futuro das suas respectivas nações, confrontando-se com legados coloniais, questões de identidade e a necessidade de se modernizar, sem perder as suas singularidades culturais. O Brasil, ao ser discutido por Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis, foi simultaneamente a nação em construção e o objeto de um debate que reverberaria nas gerações seguintes.

A questão da modernização, que atravessa o pensamento de ambos os autores, é um dos pontos centrais dessa reflexão. O Brasil procurava modernizar-se, mas os modelos de modernização eram constantemente questionados, seja pela imitação de modelos europeus, seja pela busca de um caminho próprio que se alinhasse com as realidades sociais e culturais brasileiras. O diálogo entre Eça e Batalha Reis ajudou a abrir um campo fértil para que essas discussões se expandissem e se aprofundassem, permitindo que o Brasil se pensasse como uma nação autónoma, mas ao mesmo tempo aberta à interação e troca com outras culturas e com o mundo. Embora os dois autores tivessem abordagens convergentes e, paralelamente, divergentes, os seus escritos ajudaram a criar um espaço de reflexão sobre Portugal e o Brasil, espaço essencial para o entendimento das dinâmicas entre as duas nações e as tensões que surgiram no pós-colonialismo. O Brasil, ao afirmar a sua identidade e ao diligenciar por uma modernização independente, precisava de questionar a sua relação com Portugal e repensar o seu papel no cenário mundial num contexto de grandes transformações políticas, sociais e económicas.

A atualidade das ideias de Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis revela-se de forma clara nas questões que os dois levantaram sobre a modernização intelectual e as relações entre os dois países. Eça de Queirós, com a sua perspetiva crítica e ao mesmo tempo progressista, abordou o Brasil como um espaço de transformação, mas sem perder de vista a crítica aos aspetos mais problemáticos da sociedade brasileira. A sua visão de uma modernização que passava pelo contato com a Europa reflete uma preocupação com o progresso, mas também uma vigilância sobre os

perigos de um nacionalismo desconectado da realidade global. Hoje, essas reflexões sobre a modernização intelectual permanecem extremamente pertinentes e atuais com muitos países em desenvolvimento a continuarem a sua luta pelo encontro com uma identidade que combine as suas raízes com as solicitações inerentes ao processo da globalização.

A busca pela autonomia económica, a definição de um papel no cenário internacional e a construção de uma modernidade que preserve a diversidade cultural são questões que se refletem diretamente no pensamento de Eça de Queirós. O seu olhar sobre a emigração portuguesa como uma força civilizadora, por exemplo, ressoa no debate atual sobre as migrações internacionais e o papel dos fluxos migratórios na formação da identidade de uma nação. Jaime Batalha Reis, por sua vez, com a sua ênfase num Brasil independente do seu legado colonial português, sugeriu uma rutura que ainda ecoa na atualidade. O debate sobre a identidade nacional no Brasil frequentemente retorna à questão de como o país se define diante do seu passado colonial e como se projeta para o futuro. Batalha Reis, ao propor que o Brasil deveria construir uma identidade própria e distinta sem as amarras do passado colonial, antecipou muitos dos dilemas que a intelectualidade brasileira enfrentaria no século XX e que ainda são atuais. O pensamento de Batalha Reis permite-nos refletir sobre como as ex-colónias podem, ao mesmo tempo, lidar com seu legado e afirmar a sua autonomia e as suas especificidades.

O diálogo entre as visões de Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis também se mantém relevante ao refletirmos sobre as tensões entre modernização e identidade nacional. Ambos os intelectuais, apesar das suas diferenças, enfrentaram o mesmo desafio: como conciliar o desejo de modernização com a preservação da identidade nacional. Esses diálogos são fundamentais para se compreender a atualidade da Geração de 70, cujas reflexões ajudaram a construir uma base crítica para as gerações subsequentes de intelectuais, políticos e líderes culturais. O legado da Geração de 70, em especial as contribuições de Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis neste tema particular, permanece vivo na forma como o Brasil se continua a perceber e a projetar-se como nação também inserida no processo global de modernização. As questões da globalização, nacionalismo e identidade cultural são centrais nas políticas de desenvolvimento e nas relações internacionais do Brasil, e muitos dos dilemas enfrentados pelos intelectuais da Geração de 70 ainda são extremamente pertinentes.

**“DIGA-ME O QUE É COM
QUEM CONFESSAS, E EU TE
DIREI QUEM ÉS”: A
CONFISSÃO SACRAMENTAL
EM *O CRIME DO PADRE
AMARO*, DE EÇA DE QUEIRÓS**

"TELL ME WHAT AND TO WHOM YOU CONFESS, AND I WILL TELL YOU WHO YOU ARE": THE SACRAMENTAL CONFESSION IN O CRIME DO PADRE AMARO, BY EÇA DE QUEIRÓS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v17i33p66-93>

Antonio Augusto Nery ^I
Eduardo Soczek Mendes ^{II}

RESUMO

O crime do Padre Amaro (1880), de Eça de Queirós (1845-1900), carrega o anticlericalismo já em seu título, nomeando, inclusive, a personagem eclesiástica responsável pelo delito. Costumamos, normalmente, entender esse romance queiroso como a denúncia da lascívia clerical e das consequências dela para os crentes e descrentes – bem como, a não consequência final para a maioria dos padres predadores que povoam o romance. Dentre os vários elementos que o narrador se serve para formular suas denúncias está a prática da confissão sacramental. As próprias personagens debatem e comentam sobre os confessores e a penitência, de modo que a confissão não se constitui

ABSTRACT

O crime do Padre Amaro (1880), by Eça de Queirós (1845-1900), carries anticlericalism in its title, even naming the ecclesiastical character responsible for the crime. We usually understand this novel by Queirós as a denunciation of clerical lust and its consequences for believers and non-believers – as well as the lack of final consequences for most of the predatory priests who populate the novel. Among the various elements that the narrator uses to formulate his denunciations is the practice of sacramental confession. The characters themselves debate and comment on confessors and penance, so that confession does not constitute a secondary issue in the economy of the work, even

¹ Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil.

^{II} Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil.

um assunto lateral na economia da obra, auxiliando, inclusive, o encadeamento da narrativa, a construção da verossimilhança, tornando-se, por fim, um dos motes anticlericais de denúncia contra os delitos eclesiásticos. Neste estudo, buscaremos demonstrar a importância desse tema para o romance, verificando como se dá a sua representação ficcional, em consonância com os discursos anticlericais pujantes ao longo do século XIX, sobretudo no contexto específico de Portugal. Para tanto, teremos em vista as prescrições institucionais do *Catecismo Romano* (1566), promulgado após o Concílio de Trento (1545-1563), e, sobretudo, as reflexões de Luís Machado de Abreu (2004), José Rivair Macedo (2009), dentre outros autores, que se debruçaram sobre a problemática.

PALAVRAS-CHAVE

Eça de Queirós; *O crime do Padre Amaro*;
Confissão sacramental; Anticlericalismo.

helping to link the narrative, the construction of verisimilitude, and ultimately becoming one of the anticlerical themes of denunciation against ecclesiastical crimes. In this study, we will seek to demonstrate the importance of this theme for the novel, verifying how its fictional representation occurs, in line with the anticlerical discourses that were powerful throughout the 19th century, especially in the specific context of Portugal. To this end, we will take into account the institutional prescriptions of the Roman Catechism (1566), promulgated after the Council of Trent (1545-1563), and, above all, the reflections of Luís Machado de Abreu (2004), José Rivair Macedo (2009), among other authors, who have addressed the issue.

KEYWORDS

Eça de Queirós; O crime do Padre Amaro; Sacramental confession; Anticlericalism.

INTRODUÇÃO

É indiscutível que a temática anticlerical ocupa um dos eixos mais proeminentes no conjunto da obra de Eça de Queirós (1845-1900). Como bem refere Luís Machado de Abreu (2004, p. 117)¹, é patente “a presença assídua de personagens eclesiais na obra literária [de Eça] e os frequentes juízos e caracterizações com que [ele] qualifica os tipos humanos respectivos e as funções por eles desempenhadas no contexto do catolicismo, religião da nação portuguesa”. E, como sabemos, “avultam até os textos em que a temática clerical monopoliza o interesse do escritor e dá corpo à produção literária” (Abreu, 2004, p. 117). *O crime do Padre Amaro* (1880) é, certamente, o maior desses exemplares na obra queirosiana. Nesse sentido, pensamos normalmente nas críticas voltadas às questões envolvendo o celibato e a vida sexual dos padres que são representados ao longo do romance, as quais, de fato, ocupam um eixo importante do texto, pois “A questão do celibato eclesial encontra-se no centro do

¹ Atualizamos a ortografia, em nossas transcrições, conforme o acordo vigente (1990). Em obras publicadas em Portugal ou redigidas em português europeu, mantivemos a grafia original.

anticlericalismo e põe-se com previsível relevância sempre que se enfrenta o estudo da mentalidade anticlerical” (Abreu, 2004, p. 127). Ainda assim, há outras temáticas nomeadamente anticlericais que podem, à primeira vista, parecer periféricas na narrativa, porém auxiliam na economia interna do romance, sustentando por muitas vezes as ações de personagens ao longo da trama – inclusive a do protagonista, Amaro –, e assegurando, por fim, a verossimilhança, essencial a qualquer ficção. Aqui nos interessa averiguar uma dessas temáticas, ainda pouco discutida pela crítica especializada, a *confissão auricular* ou *sacramental*. A confissão, como comumente denominada no meio religioso, é discutida por falas ou ações de personagens ou pelo próprio discurso do narrador, conforme preliminarmente aponta Luís Machado de Abreu (2004, p. 26):

Dos sete sacramentos, é o sacramento da penitência, habitualmente chamado confissão, o que mais relevo tem na modelação temática do anticlericalismo queiroziano. Sem que alguma vez a tenha abordado pelo lado da teologia e da economia sacramental, Eça convoca a confissão, como obrigação religiosa e rito social, à mercê de ambiguidades habilidosamente manipuladas pelos padres.

Em outras palavras: em *O crime do Padre Amaro*, “a atuação do clero e da sua ação perniciosa sobre as famílias e sobre os devotos (e em especial sobre as mulheres) é objeto de atenção especial” (Reis; Santos, 2021, p. 20).

À luz dessas proposições, nosso interesse é verificar como se dá a representação da confissão no referido romance de Eça de Queirós, em consonância com os discursos anticlericais pujantes ao longo do século XIX, sobretudo no contexto específico de Portugal. Ainda no sentido de compreendermos a representação levada a cabo por Eça, visamos explicitar também o que propunha a instituição católica acerca da confissão e como o tema passou a ser interpretado em discursos anticlericais, por ser, historicamente, utilizada para a manipulação das consciências em diversas instâncias sociais. Para tanto, iniciaremos com uma discussão acerca da confissão sacramental, embasada nas prescrições do Catecismo e nas informações históricas sobre os usos da prática sacramental no Catolicismo. Também, já nessa seção, apresentaremos os momentos-chave em que a confissão aparece na narrativa de Eça de Queirós, passando à análise mais circunstanciada de *O crime do Padre Amaro*.

A CONFISSÃO: DO DISCURSO INSTITUCIONAL AO FICCIONAL

Principiemos pela vacância na Sé de Leiria, com a morte do Padre José Miguéis, no início de *O crime do Padre Amaro*, o que dará a possibilidade da nomeação, por manobras políticas, de Amaro Vieira para o lugar do antigo clérigo:

Foi no domingo de Páscoa que se soube em Leiria que o pároco da Sé, José Miguéis, tinha morrido de madrugada com uma apoplexia. O pároco era um homem sanguíneo e nutrido que passava entre o clero diocesano pelo *comilão dos comilões*.

[...] Ninguém o lamentou, e foi pouca gente ao seu enterro. Em geral não era estimado. Era um aldeão; [...]

Nunca fora querido das devotas; arrotava no confessionário; e, tendo vivido sempre em freguesias da aldeia ou da serra, não compreendia certas sensibilidades requintadas da devoção: perdera por isso, logo ao princípio, quase todas as confessadas, que tinham passado para o polido Padre Gusmão, tão cheio de *lâbia*!

E quando as beatas, que lhe eram fiéis, lhe iam falar de escrúpulos de visões, José Miguéis scandalizava-as, rosnando:

– Ora histórias, santinha! Peça juízo a Deus! Mais miolo na bola! (Queirós, 2001, p. 7-8, grifos no original).

O excerto supratranscrito é o início do romance de Eça e, nele, é possível entrever algumas questões: a oposição entre características do falecido e não lamentado José Miguéis com Amaro, que o sucederá não apenas em questão de idade – “um homem muito novo, saído apenas do seminário” (Queirós, 2001, p. 9) –; mas, igualmente, no que se refere à ignorância e à glotonaria². Ficamos ainda sabendo sobre o modo como

² A glotonaria clerical é um dos assuntos mais presentes nos discursos anticlericais. De acordo com Cristian Santos (2014, p. 58), no que se refere à Literatura, “Essa afinidade entre corporeidades física e institucional repercutirá na literatura, em que a caricatura do clérigo obeso, apreciador de boa mesa, configurar-se-á em denúncia, não apenas no plano individual, como evidência da vida desregrada do clero, mas, principalmente, na esfera política, por exprimir os privilégios outorgados à Igreja, por meio de alianças com o poder civil”. Portanto, o que pode parecer apenas uma caracterização caricatural de Padre José Miguéis, dialoga com a tradição anticlerical, presente na sociedade e na Literatura, como bem propõe Santos. A glotonaria perfaz-se uma denúncia sobre a vida desregrada, regalada e de profundas relações com os poderes políticos, levada a cabo por clérigos. Em termos literários, outros autores da Literatura Portuguesa também tematizam a glotonaria clerical, desde os cantares populares, que antecedem em muito a escrita de romances, até Alexandre Herculano (1810-1877), por exemplo, que figurou Fr. Hilarião, em *O Bobo* (1128) (1843), que morre de indigestão; ou os superiores dos Dominicanos,

Miguéis atendia as confissões: não agradava as penitentes, arrotava no confessional e perdia as confessadas para o Padre Gusmão, que, segundo o narrador, era bom de “lábia”, ou seja, sabia atender as mulheres que o buscavam. Mais adiante, as próprias beatas referem algo semelhante:

– A mim o que me consola é que ele seja um rapaz novo – disse D. Maria da Assunção, piedosamente.

– Também a mim – disse com autoridade a D. Joaquina Gansoso. – Estar a gente a confessar-se e a ver o pingo do rapé, como era com o Raposo, credo! Até se perde a devoção! E o bruto do José Miguéis! (Queirós, 2001, p. 54).

Como se pode notar até aqui, a forma como o Padre José Miguéis atendia as suas poucas penitentes é uma importante informação na caracterização da sua personagem e, vice-versa, compõe a caracterização inicial da personagem protagonista, Amaro.

Todavia, como surge a confissão auricular na Igreja e como ela alçou tamanha importância, a ponto de ser constantemente referida em *O crime do Padre Amaro*? De acordo com José Macedo (2009, p. 18):

A prescrição anual por ocasião da Páscoa fixada pelo cânon XXI do Concílio Ecumênico de Latrão IV (1215) indica uma mudança de orientação nas práticas religiosas que viria ter profundas implicações no Ocidente cristão. [...] Embora diferentes religiões admitam a existência do mal e do pecado, assim como a sua remissão nenhuma reservou tão grande destaque a este aspecto, nem o institucionalizou a ponto de transformar a confissão num sacramento.

Se recorrermos ao *Catecismo Romano*, editado em 1566³, encontraremos a definição de sacramento como “o sinal visível de uma graça invisível, instituído para a nossa justificação” (*Catecismo Romano*, 1951, p. 198), justificando que a confissão auricular teria sido instituída pelo próprio Cristo,

Franciscanos e Cistercienses a se banquetear em *O Monge de Cister ou a época de D. João I* (1848) (Mendes, 2024). Em *O crime do Padre Amaro*, as refeições fartas dos presbíteros compõem o cenário de outras tantas torpezas, conforme observaremos ao longo deste estudo.

³ Recorremos ao *Catecismo Romano*, de Pio V (1504-1572), promulgado em 1566, por ser o texto institucional em voga durante o século XIX, momento histórico de publicação de *O crime do Padre Amaro*. O *Catecismo Romano* foi editado no bojo da Contrarreforma Católica e do Concílio de Trento (1545-1563) e deveria ser um subsídio aos párocos para a formação na fé – o próprio título completo e explicativo da obra é *Catecismo dos Párocos, redigido por decreto do Concílio Tridentino, publicado por ordem do Papa Pio Quinto, dito vulgarmente: Catecismo Romano*.

quando deu aos apóstolos o poder de perdoar os pecados, após lhes conferir o Espírito Santo (João 20,22-23), sendo que o confessor – o padre⁴ –, mesmo que pecador, age *In Persona Christi*, isto é, na pessoa de Cristo. Consoante o referido *Catecismo* (1951, p. 319), “pela confissão dos penitentes, todos os pecados devem ser discriminados um por um aos sacerdotes”, contudo, na História da Igreja isso nem sempre foi assim. Manuel Bonaño (1961, p. 395-396)⁵, propõe o seguinte ao refletir sobre as práticas penitenciais nos primeiros séculos:

La liturgia de la penitencia es bastante conocida en el siglo III y, sobre todo, en el IV. La mayoría de los fieles no acudían a ella jamás, puesto que sólo se hacía penitencia por las faltas graves y públicas, mientras que las faltas leves y cotidianas se perdonaban con oraciones breves, sobre todo por la oración del padrenuestro y por actos de contrición. [...] El cristiano que cometía una falta grave debía de confesarla, normalmente en secreto, al obispo o a su representante. [...] Aunque la confesión propiamente dicha era secreta, todo lo demás concerniente a la penitencia se hacía en público, con participación de toda la asamblea litúrgica.

El principio general era que la penitencia sólo se concedía una sola vez en la vida.

Assim, a noção de confissão dos séculos III e IV, por exemplo, é bastante distinta daquela que fora, posteriormente, estabelecida no século XIII e como evoluiria até o século XIX, momento histórico de ambiência de *O crime do Padre Amaro*. Bonaño se refere à ausência da obrigatoriedade da confissão e, igualmente, da regularidade do ato: na verdade, os cristãos penitenciavam as suas culpas mais cotidianas com orações breves de contrição e só discriminavam ao bispo ou aos presbíteros o que era

⁴ Ainda segundo o *Catecismo Romano* (1951, p. 325), o ministro da confissão “é o sacerdote, enquanto possui jurisdição ordinária ou delegada para absolver; pois quem deve desempenhar tal ministério deve ter não só o poder de ordem, mas também o poder de jurisdição”. Em outras palavras, para além da ordenação presbital, que confere o grau de clérigo, o padre deve ter a autorização advinda da hierarquia eclesiástica para ouvir a confissão num determinado local e por um tempo estabelecido, sendo que tal outorga também pode ser revogada pela autoridade eclesiástica competente, normalmente, o bispo local.

5 “A liturgia da penitência é bastante conhecida no século III e, sobretudo, no IV. A maioria dos fiéis não acudia a ela jamais, posto que só se fazia penitência pelas faltas graves e públicas, enquanto as faltas leves e quotidianas se perdoavam com orações breves, sobretudo pela oração do Pai-Nosso e por atos de contrição. [...] O cristão que cometia uma falta grave devia de confessá-la, normalmente em segredo, ao bispo ou ao seu representante. [...] Ainda que a confissão propriamente dita era privada, todo o demais, concernente à penitência, se fazia em público com a participação de toda a assembleia litúrgica. O princípio geral era que a penitência só se concedia uma só vez na vida” (Bonaño, 1961, p. 395-396, tradução nossa).

considerada falta grave ou pública. De igual modo, embora a confissão fosse, geralmente, privada, a penitência seria pública e, normalmente, assistida pela assembleia dos fiéis e feita apenas uma vez na vida. Ou seja: “Desde o século XII o conceito do pecado se desloca do ato em si para a intenção. Em vez da ‘satisfação’ pelo ato praticado, o que se pretende é a erradicação do mal, pelo arrependimento, e a obtenção do perdão” (Macedo, 2009, p. 28). Também isso invocaria a regulamentação sobre a periodicidade e a idade inicial necessárias para confissão:

Quando, pois, a pessoa chega à idade de tomar decisões acerca da eterna salvação, começa para ela a obrigação de confessar seus pecados ao sacerdote, visto que de outra maneira não pode esperar salvação, quem tenha a consciência oprimida de pecados. [...] Quanto ao tempo em que urge a obrigação de confessar, a Santa Igreja [...] decretou que os fiéis confessem seus pecados, ao menos uma vez a cada ano (*Catecismo Romano*, 1951, p. 321).

Levando em consideração essas prescrições institucionais, que fizeram da confissão também um preceito, pensemos no romance de Eça de Queirós: cegado pelos ciúmes, o pretendente de Amélia, João Eduardo, redige um *Comunicado* para o jornal de Leiria – *Voz do Distrito* – e o texto vem firmado pela assinatura incógnita *Um liberal*. No texto, a personagem ataca nominalmente os padres da cidade, sobretudo os frequentadores da casa da Rua da Misericórdia – a casa de Amélia e sua mãe – afirmando, inclusive, que Amaro tentava seduzir a jovem. Depois, por meios escusos (que terão a ver também com a confissão sacramental), Padre Natário descobre a autoria do *Comunicado* e uma das principais acusações, repetidas sobre João Eduardo é a ausência de confissão há alguns anos: “– O João Eduardo! É ele! É o *liberal*! Foi ele que escreveu o *Comunicado*! [...] O senhor João Eduardo que nós víamos ali na casa da S. Joaneira, tão bom mocinho, é um patife antigo. [...] E gaba-se de ser ateu... Há seis anos que não se confessa...” (Queirós, 2001, p. 201).

Padre Natário relata a sua descoberta ao Padre Amaro, ressaltando que o frequentador da casa da mãe de Amélia não se confessava havia seis anos e se gabava de ser um ateu. Na realidade, João Eduardo não era um descrente militante, mas, como muitos homens do período oitocentista, tinha simpatias pelo Liberalismo e muitas críticas ao clero – “A simpatia entre ele [o tipógrafo Gustavo] e João Eduardo proviera de conversas sobre religião, em que ambos exalavam o seu ódio ao clero e a sua admiração por

eles ficavam separados por uma divisória contendo uma abertura que, frequentemente, era coberta por uma grade (Pieroni, 2007, p. 3).

O espaço ou o móvel confessional passa a ser necessário, como bem refere Geraldo Pieroni, a fim de garantir o sigilo e a privacidade do penitente. Ao longo de *O crime do Padre Amaro*, por exemplo, o espaço é mencionado algumas vezes⁶. Entretanto, neste primeiro momento, é importante entendermos como também violações passaram a existir, visto que a confissão “é, sem dúvida, o momento e o local privilegiado, porque mais directo e, de certa forma, ‘pessoal’ de um diálogo – ainda que desigual – entre o confessor e o penitente” (Fernandes, 1990, p. 50). Maria de Lurdes Fernandes aponta a relação desigual, porque, obviamente, o confessor exerceria poder – visto que pode absolver os pecados, por exemplo – e influência sobre o penitente, normalmente, em estado de debilidade.

Uma das violações possíveis seria a quebra do sigilo do confessorário, não ingenuamente advertido, a título de ilustração, no próprio *Catecismo Romano* (1951, p. 326): “Com efeito, os sagrados cânones estabelecem as mais rigorosas sanções contra os sacerdotes, que não guardarem perpétuo e absoluto silêncio acerca de todos os pecados, que alguém lhes tenha confessado”. Esse “delito eclesiástico” também está

6 Instigada por Padre Amaro, D. Josefa Dias, irmã do Cónego Dias e uma das beatas que frequentava a casa da S. Joaneira, mãe de Amélia, conduz a jovem ao confessionário para ser dirigida por Amaro. Chegam à Sé num sábado, às 08 horas. Depois, “na Sé bateram então devagar as onze; [...] Quando D. Josefa entrou na igreja, Amélia estava ainda no confessionário” (Queirós, 2001, p. 230). Ou seja: o narrador, ao referir o espaço de atendimento dos penitentes, dá-nos a informação de que a jovem passara pelo menos três horas ao pé de Amaro – que arquitetou toda essa situação para poder falar a sós com ela. Há outro momento de *O crime do Padre Amaro* em que a voz narrativa menciona a jovem em outro confessionário: desta vez, após o envolvimento com o pároco, Amélia se confessa ao bondoso Abade Ferrão: “Amélia [...] durante duas horas esteve prostrada diante do pequeno confessionário de pinho – que o bom abade por suas mãos pintara de azul escuro, com extraordinárias cabecinhas de anjos que em lugar das orelhas tinham asas, uma obra de alta arte de que ele falava com uma secreta vaidade” (Queirós, 2001, p. 413). Como ainda veremos, a personagem de Ferrão representa, na lógica dessa narrativa queirosiana, um contraponto importantíssimo aos outros clérigos. Aliás, na descrição feita da confissão de D. Josefa ao Abade Ferrão, é possível entrever as características das crenças do presbítero. Portanto, ao referir o confessionário de Ferrão – ornado artisticamente por ele mesmo – temos uma ideia do seu zelo pastoral, também referido pelo narrador em outros momentos. Embora não haja notícias do que Amélia tenha confessado, a ideia é de uma acolhida por parte do padre e não de reptos de condenação ou de solicitação. Parece ser uma clara estratégia narrativa para reforçar a diferença de comportamento e da religiosidade de Abade Ferrão quando comparado aos outros padres da narrativa. Conforme refere Nery (2019), é Ferrão a principal personagem que expõe contrapontos importantes aos religiosos e às práticas religiosas criticadas no romance.

representado em *O crime do Padre Amaro*: enraivecido, Padre Natário, antes brigado havia cinco anos com Padre Silvério, reata a amizade para, possivelmente, descobrir quem seria o autor do *Comunicado* anticlerical, publicado no *Voz do Distrito* (Queirós, 2001, p. 197-198). Isso será mencionado de diferentes maneiras ao longo da história:

Uma manhã mesmo os funcionários da administração (que era então no Largo da Sé) gozaram muito, observando da sacada os dois padres que passeavam no terraço [...]

– Aquilo tudo é a respeito do jornal – disse Artur Couceiro – [...] O Natário não sossega enquanto não souber quem escreveu o *Comunicado*; disse-o ele na casa da S. Joaneira... E a coisa pelo Silvério vai bem, que é o confessor da mulher do Godinho.

– Corja! – rosnou o Borges com nojo (Queirós, 2001, p. 199-200)⁷.

Godinho era o proprietário do *Voz do Distrito* e, portanto, sabia quem era o autor do *Comunicado*. Padre Natário busca essas informações com o seu desafeto pessoal, confessor da mulher de Godinho, reatando, pois, as relações com Padre Silvério – não pela sinceridade da reconciliação, mas para obter informações sigilosas, protegidas pelo confessional, e cujas violações deveriam acarretar muitas sanções. Natário chega mesmo a se referir a Silvério, ao comentar com Amaro sobre outra mulher da cidade: “Quem a confessa é o Silvério, hem? Tem as melhores pechinchas de Leiria, aquele elefante!” (Queirós, 2001, p. 204). Silvério tinha muitas penitentes, incluindo Amélia. As pechinchas, das quais se refere Natário, o que entender por vantagens, seriam as penitentes

⁷ Artur Couceiro, funcionário da administração de Leiria, frequentava as reuniões na Rua da Misericórdia, casa da S. Joaneira, tendo ouvido ali, de Padre Natário, as juras pela investigação e pela vingança. Todavia, o tema da confissão, em *O crime do Padre Amaro*, como bem observa Abreu (2004, p. 126-127), “chega mesmo a inspirar o *Fado da Confissão*, cantado por Artur Couceiro, onde em tom brejeiro se fala de confissões feitas”. “Na capelinha do amor / No fundo da sacristia, / Ao senhor Padre Cupido / Confessei-me noutro dia... / [...] Seis beijinhos de manhã, / De tarde um abraço só... / E pra acalmar doces chamas / Jejuar a pão-de-ló” (Queirós, 2001, p. 145). Talvez, “a composição galante e devota [...] muito apreciada na sociedade eclesiástica de Leiria” (Queirós, 2001, p. 145), não deixe de fazer referências aos futuros encontros de Amaro e Amélia, na casa do sineiro, “ao pé da sacristia” (Queirós, 2001, p. 309), conforme as recomendações de Dionísia, a criada do pároco. E, obviamente, o *Fado da Confissão*, de Artur Couceiro, não deixa de brincar com o jogo de palavras: as confissões – não sacramentais – de dois amantes, mas, igualmente, com a problemática da solicitação – na qual, confessores tentavam obter vantagens sexuais de suas penitentes.

de Padre Silvério: por haver muitas, poder-se-ia tirar muitos proveitos, inclusive financeiros, e muitas informações⁸.

O fato de Padre Natário querer investigar a esposa do proprietário do jornal, via seu confessor, é citado, ainda, pelo próprio João Eduardo, em conversa com o tipógrafo Gustavo: “Desconfiava da mulher do Godinho, que o sabia pelo marido, e que fora meter no bico do Padre Silvério, seu confessor” (Queirós, 2001, p. 257-258). No entanto, ao jovem pároco, ao ser questionado como soube da autoria do *Comunicado*, Natário se limita a responder: “Ah, colega, lá isso... *Os comos e os porquês...* Você compreende... *Sigillum magnum!*” (Queirós, 2001, p. 201, grifos no original). Podemos entrever, aqui, um jogo com a expressão latina: para além de ser a língua oficial da Igreja e para além de uma caracterização clerical – um padre utilizando termos em latim parece muito corriqueiro – estamos diante de uma expressão dúbia, pois Natário afirma que não revelará os meios pelos quais obteve as informações, contudo, ao mencionar o “máximo sigilo”, faz com que a sua contestação remeta à confissão sacramental. Em outras palavras, ele parece ter cometido um lapso, no qual confessa os seus meios espúrios de obtenção de dados. Vejamos, por fim, que, ao contar para Amélia, Amaro justifica a ação do outro presbítero: “O Natário viu o original escrito pela letra dele. Foi ele que descobriu. *Por meios dignos decerto...* e porque era a vontade de Deus que a verdade aparecesse” (Queirós, 2001, p. 213-214, grifos nossos). Padre Amaro tem certeza da probidade de seu colega de presbitério, pois ao relatar o fato a Amélia, precisa alegar que os meios do achado foram “decerto” dignos.

A questão é tão profunda que mesmo o probo Abade Ferrão⁹, quase cai nas armadilhas de usar o que sabe, por meio da confissão, para exercer influência:

⁸ A questão dos proventos que se retiram das penitentes reaparece, por exemplo, em outros momentos do romance queirosiano. Quando Amaro está praticamente sozinho em Leiria, pois Amélia está, já grávida, na quinta do Cônego Dias, e quase todos estão no litoral, ao visitar o Padre Silvério, o pároco se questiona: “por que não havia de ser ele também um bom padre caturra, com uma pequenina mania tirânica, parasita regalado de uma família respeitável [...]?” (Queirós, 2001, p. 396). Obviamente, Silvério era esse parasita da família de Dr. Godinho e era regalado por confessar a esposa. Entretanto, o próprio Padre Amaro tinha as suas vantagens pecuniárias por ser o confessor da rica D. Maria da Assunção: “não tinha, como outrora, embaraços com dinheiro, porque a senhora D. Maria da Assunção, a sua melhor confessada, lá estava com a bolsa pronta” (Queirós, 2001, p. 362).

⁹ De acordo com Carlos Reis e Maria Eduarda Borges dos Santos (2021), “É significativo que o abade Ferrão apareça só na terceira versão (1880), como se tratasse, nessa versão mais elaborada, de mostrar que não era o sacerdócio que era atacado e menos ainda a religião; [...] Registe-se que,

– Olá, por aqui, senhor abade! – disse ele. O abade respondeu naturalmente:

Amaro não se conteve; e tremendo de cólera:

Então o bom homem estremeceu. Cometera, ali, a culpa mais grave

Ainda no que se refere à violação dos segredos da confissão auricular, devemos estar atentos ao discurso anticlerical presente em *O crime do Padre Amaro*: o que é descrito e retomado ao longo da trama romanesca pode parecer sutil, mas, na realidade, é uma representação muito bem elaborada de uma recorrente temática anticlerical: “Por várias vezes, a confissão vem tratada como via privilegiada e eficaz de acesso ao coração feminino e, através dele, à intimidade da cena familiar” (Abreu, 2004, p. 127). Ora, é justamente isso que se descreveu em relação às investigações pífidas de Padre Natário. E mais, o *modus operandi* já estava presente na

discussão do mesmo padre com o recém-chegado em Leiria, Amaro, à mesa do Abade da Cortegassa, de acordo com Reis e Santos (2021, p. 22):

O capítulo VII acolhe um episódio revelador, deste ponto de vista: num jantar em casa do abade da Cortegaça [*sic*] – jantar em que se exhibe a gula incontinente dos clérigos –, são discutidas questões como a influência eleitoral dos sacerdotes, o seu poder sobre as mulheres, a confissão auricular e os seus desvios.

A cena e os discursos, conforme veremos, auxiliam na caracterização de Natário. Principiemos pela seguinte informação: “Todos ali, a não ser o Padre Amaro, sabiam, como disse Natário, ‘cozinhar um deputadozinho’” (Queirós, 2001, p. 108), ou seja, o clero influía muito na política e Natário relata, abertamente, como falseou um milagre para que os seus aliados ganhassem o pleito. Depois, afirmou:

– E com a confissão – disse o Padre Natário. – A coisa então vai pelas mulheres, mas vai segura! Da confissão tira-se grande partido.

O Padre Amaro, que estivera calado, disse gravemente:

– Mas enfim a confissão é um ato muito sério, e servir assim para as eleições...

O Padre Natário, que tinha duas rosetas escarlates na face e gestos excitados, soltou uma palavra imprudente:

— Pois o senhor toma a confissão a sério?

Houve uma grande surpresa.

– Se tomo a confissão a sério? – gritou o Padre Amaro recuando a cadeira, com os olhos arregalados. [...]

– Escutem, criaturas de Deus! Eu não quero dizer que a confissão seja uma brincadeira! Irra! Eu não sou pedreiro-livre! O que eu quero dizer é que um meio de persuasão, de saber o que se passa, de dirigir o rebanho para aqui ou para ali... E quando é para o serviço de Deus, é uma arma. Aí está o que é, a absolvição é uma arma!

– Uma arma! – exclamaram (Queirós, 2001, p. 109).

Observemos, primeiramente, como o discurso de Padre Natário, antes de suas investidas com Padre Silvério para descobrir a autoria do texto publicado no *Voz do Distrito*, sustenta toda a sua ação posterior e dá ritmo à narrativa. Dito de outro modo: Eça de Queirós soube construir uma trama longa sem perder de vista esses detalhes que retoma de quando em quando. Depois, notemos como no próprio discurso do sacerdote, que afirma não ser um pedreiro-livre (um maçom ou, pejorativa e genericamente, um liberal),

está entranhada uma das principais críticas oitocentistas à confissão e que já mencionamos estar muito presente na ficção em comento: de como o sacramento poderia ser utilizado para a manipulação das consciências e para a obtenção de vitórias políticas. Tudo isso justificado, obviamente, na fala de Natário, como se fosse a vontade de Deus.

A discussão faz lembrar as proposições de José Eduardo Franco (2007, p. 265-266):

A confissão auricular e a direção espiritual eram, em especial, vistos como um dos mais poderosos instrumentos usados pelos Jesuítas e pelo clero em geral para exercer influência individual e coletiva. [...]O estatuto sigiloso da confissão dava azo, por insinuação e acusação, a que a prática deste sacramento fosse rodeada pelas mais extravagantes suspeitas. Logo, era um tema privilegiado e fácil de explorar, bastava dar largas à imaginação, para a construção da imagem dos Jesuítas e dos padres em geral ser medonha.

O crítico expõe como havia também no imaginário anticlerical muita fantasia, visto que o próprio sacramento da confissão se fazia em sigilo. Entretanto, em *O crime do Padre Amaro*, os clérigos não parecem estar longe do que se observava socialmente, sobretudo, nas relações espúrias com a política – mesmo após a consolidação do Liberalismo em Portugal, muito dos costumes e ranços do *Ancien Régime* permaneciam, como a troca de favores em via de mão dupla: o governo de turno nomeava os clérigos e os padres auxiliavam nas eleições que melhor os interessariam¹⁰.

¹⁰ Mesmo com o decreto liberal de extinção das Ordens Religiosas em Portugal (1834), o sistema político continuava a se afirmar católico, como bem observa Manuel Clemente (1994, p. 119) “o catolicismo foi religião de Estado até 1910 [...]. O regime liberal não largou nenhuma das prerrogativas da monarquia absoluta no respeitante ao controlo da Igreja. Pelo contrário, reforçou-as, chamando a si a provisão exclusiva de todo o quadro eclesiástico e paroquial”. Em outras palavras: a supressão das Ordens Religiosas, sobretudo as femininas, foi paulatina e era também uma maneira de controle estatal sobre clero, pois os únicos membros eclesiásticos autorizados seriam os ligados às dioceses – os seculares, conforme são representados em *O crime do Padre Amaro* – que, comumente, pastoreavam as igrejas paroquiais, sem superiores fora do país e unidos diretamente à autoridade do bispo local. Pensemos como Amaro, por exemplo, afirma para o sineiro que precisa de um quarto discreto a fim de preparar Amélia para o convento, no entanto, declara o quão delicada era a situação, pois as autoridades poderiam prendê-lo e “Havia leis terríveis” (Queirós, 2001, p. 314), que, no contexto, seriam as das supressões das Ordens Religiosas. No entanto, “todos os bispos eram indicados pelo Estado e este encarava a religião oficial como um meio de ‘moralização’ e estabilização da vida nacional: para tal propunha à Santa Sé nomes que não lhe levantassem objecções políticas e não arriscava protagonismos

Percebamos, ainda, no discurso de Padre Natário, como são referidas as mulheres: para o presbítero, “tira-se grande partido” por elas, na confissão. A fala do padre está em consonância com o que explica Abreu (2004, p. 127): no discurso anticlerical, “a confissão vem tratada como via privilegiada e eficaz de acesso ao coração feminino e, através dele, à intimidade da cena familiar”. Em outras palavras: as mulheres eram impedidas de votar, mas os maridos e os filhos homens participavam dos pleitos. Portanto, se eram elas que, majoritariamente, acorriam aos confessionários, por elas, chegar-se-ia aos homens mais próximos, por meio de manipulações e influências religiosas. Se quisermos dar um nome atual a essa prática, podemos designar como abuso – de poder e espiritual.

Ainda sobre o discurso de Padre Natário: o jovem pároco se escandaliza perante o despudor de seu colega, quando é questionado se leva a confissão a sério. Parece-nos que Amaro ainda resguarda alguma seriedade – ou mesmo crença – em relação ao sacramento e a sua indignação é real a essa altura do romance. Entretanto, também se aproveitará da confissão auricular para alcançar os seus desejos¹¹. Ainda assim, é ele que faz Natário perceber que falou além da conta – mas, falou o que acreditava – fazendo o outro tentar se emendar, embora, em essência, a ideia permanecesse: conduzir o rebanho para lá ou para cá e utilizar o perdão dos pecados como uma arma.

Nisso tudo – dos discursos às ações de Padre Natário –, subjaz outras questões muito caras construídas conforme o ideário anticlerical: vimos também como o excerto de Franco menciona textualmente os Jesuítas. É possível afirmar, portanto, que para além das questões de violação do sigilo do confessional, há a menção à influência do confessor sobre o penitente e o uso político do sacramento. Ou seja, há aqui uma referência a um dos motes anticlericais: a aliança entre o Trono e o Altar. Para melhor explicarmos, recordemos como, historicamente, os reis portugueses tiveram

imprevisíveis” (Clemente, 1994, p. 125). E esses jogos político-eclesiásticos são retratados, pois, ao longo do romance queirosiano em questão.

¹¹ Além de planejar atender a confissão de Amélia, para tirar proveito do momento, depois, quando já se encontram na casa do sineiro, Amaro segue, por insegurança de perder a jovem para qualquer leigo, se valendo de suas prerrogativas de confessor: “E [o padre] não cessava de lhe representar os homens como monstros de impiedade, cobertos de pecados como de uma crosta, estúpidos e falsos, votados ao inferno! Contava-lhe horrores de quase todos os rapazes de Leiria. Ela perguntava-lhe aterrada, mas curiosa: / – Como sabes tu? / – Não te posso dizer – respondia com uma reticência, indicando que lhe fechava os lábios o segredo da confissão” (Queirós, 2001, p. 334).

o confessor, como uma figura de grande proeminência em sua corte. João Francisco Marques (1993, p. 53-54) assim relata:

Desde o alvorecer da monarquia, entre as pessoas que na corte desempenhavam importantes funções, encontrava-se o confessor régio. Personagem emblemática, cabia-lhe não apenas, de ordinário, reconciliar com Deus a alma do soberano, como aconselhá-lo nos múltiplos e, por vezes, intrincados problemas religiosos e políticos que inquietassem a sua consciência. Tarefas espinhosas, sobretudo a última. [...] delicado era orientá-lo [o rei], quando a moral embatia nos interesses e imperativos da razão de estado. [...] Tudo, porém, se tornava mais dificultoso, se o ânimo do monarca fosse, por natureza, influenciável e tíbio, com as facções palacianas a pressioná-lo à porfia e acionarem o confessor, como gazua, para lhe arrancar a decisão almejada. Assim, a personalidade do soberano, no colóquio do tribunal da penitência como na reunião do conselho régio, quando lá estava presente, via-se confrontada com a natureza do caráter e a porventura arguta sagacidade de seu diretor espiritual. Demais, as confidências sepultadas no sigilo do sacramento proporcionavam-lhe um conhecimento tão profundo de fragilidades psicológicas e lutas interiores, de dúvidas e angústias inibitórias, de obsessões e medos, que ninguém, como ele, podia penetrar no [...] espírito de um rei consciente das pesadas responsabilidades do seu cargo.

Marques remonta à função proveta do confessor régio – desde a primeira dinastia – em Portugal. Também relata como a tarefa poderia ser muito espinhosa e, ao mesmo tempo, sua importância, pois o confessor do soberano não lidava apenas com culpas pessoais, mas com alguém que dirigia o reino, em suas políticas, em sua defesa e em investidas bélicas. Em outras palavras, o confessor do rei, a depender da situação, poderia dirigir o próprio monarca e as políticas de Estado, por isso, a função era de extrema importância, de grande honraria e muito invejada. Isto posto, é possível deduzir como o discurso anticlerical se valeu dessas figuras com referencial histórico para reafirmar a confissão sacramental como maneira privilegiada de manipulação espiritual e temporal.

Partindo dessas informações históricas, é possível entrever como em *O crime do Padre Amaro*, pelos discursos e pelas ações das personagens, essas críticas estão presentes, ainda que subentendidas: a grande denúncia de “que essa aliança está ao serviço da exploração e do domínio material e espiritual do povo por parte do clero e da realeza” (Abreu, 2004, p. 49). Mais: embora a narrativa queirosiana não tematize o trabalho da

Companhia de Jesus junto aos confessionários, é possível transpor a seguinte proposta de Abreu, que versa sobre os Jesuítas, também para a maioria dos padres seculares na narrativa de Eça:

Os discípulos de Inácio de Loyola perceberam que a estratégia de influência que haviam utilizado antes, durante a monarquia absoluta, foi perdendo terreno e se tornou pouco frutuosa. Por isso, em lugar da tradicional insinuação junto de reis e aristocratas, preferem agora captar outras camadas sociais e, sobretudo, atingir as mulheres, para chegarem, através delas, aos filhos, aos maridos e a toda a sociedade (Abreu, 2004, p. 54).

O que se entrevê, portanto, em *O crime do Padre Amaro*, é a exploração da confissão sacramental, tanto como “arma” política – nas decisões dos pleitos – quanto como manipulação individual para a manutenção do *status quo* e da ignorância coletiva – esta última, personificada, por exemplo, no beatério da obra. Regressemos, pois, à cena da discussão entre Padre Natário e Padre Amaro: o que pode parecer apenas um debate acalorado entre dois colegas discordantes de presbitério, sentados à mesa, carrega muito sentido, sobretudo para o século XIX, e não é uma fala ingênua que é posta na boca de Natário pelo escritor do romance:

Natário irritou-se:

– Então talvez me queiram dizer – gritou – que qualquer de nós, pelo fato de ser padre, porque o bispo lhe impôs três vezes as mãos e porque lhe disse o *accipe*, tem missão direta de Deus, é Deus mesmo para absolver?!

– Decerto! – exclamaram – decerto!

E o Cónego Dias disse, meneando uma garfada de vagens:

– *Quorum remiseris peccata, remittuntur eis*. É a fórmula. A fórmula é tudo, menino...

– A confissão é a essência mesma do sacerdócio – soltou o Padre Amaro com gestos escolares, fulminando Natário. – Leia Santo Inácio! Leia S. Tomás!

$$[\dots]$$

– Oh, senhores! – berrou Natário furioso com a contradição – o que eu quero é que me respondam a isto. – e voltando-se para Amaro: – O senhor, por exemplo, que acaba de almoçar, que comeu o seu pão torrado, tomou o seu café, fumou o seu cigarro, e que depois se vai sentar no confessionário, às vezes preocupado com negócios de família ou com faltas de dinheiro, ou com dores de cabeça ou com dores de barriga, imagina o senhor que está ali como um Deus para absolver?

O argumento surpreendeu.

O Cónego Dias, pousando o talher, ergueu os braços, e com uma solenidade cómica exclamou:

– *Haereticus est!* É herege!

– *Haereticus est!* também eu digo – rosnou o Padre Amaro.

Mas a Gertrudes entrava com uma larga travessa de arroz-doce.

– Não falemos nessas coisas, não falemos nessas coisas – disse logo prudentemente o abade. – Vamos ao arrozinho (Queirós, 2001, p. 110-111).

O que questiona Padre Natário, no trecho supratranscrito, que tanto causa rumor entre os outros sacerdotes? O clérigo põe em dúvida um dos temas debatidos e assegurados pelo Concílio de Trento (1545-1563)¹², dado no bojo da Contrarreforma Católica, de que “per si os Sacramentos nunca perdem a virtude divina, que lhes é inerente” (Catecismo Romano, 1951, p. 210), ainda que o ministro – na maioria das vezes, o padre – seja indigno ou esteja em falta. Dito de outra forma: para a crença católica, a validade dos

¹² O Concílio de Trento e os seus desdobramentos, sobretudo para os países de maioria católica, como Portugal e Espanha, também estarão na “ordem do dia” dos debates oitocentistas, em meio a tantas revoluções e mudanças, de modo que o romance de Eça não está, obviamente, descolado de um contexto maior. Pensemos, a título de ilustração, que já Herculano, em crítica à romanização do culto e da disciplina proposta por Trento, fará “O apelo a uma Igreja nacional e a insistente denúncia contra o ultramontanismo” (Abreu, 2004, p. 49), na figuração de costumes muito próprios de Portugal em textos literários, como “O pároco da aldeia (1825)”, coligido em *Lendas e Narrativas* (1851). Depois, na mais célebre das Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, em 1871, Antero de Quental (1842-1891) proferirá o discurso *Causas da decadência dos Povos Peninsulares nos três últimos séculos*. “Segundo este, os motivos pelos quais a Península Ibérica entrara em decadência, no século XVII, haviam sido três: o Concílio de Trento, o absolutismo e as conquistas” (Mónica, 2001, p. 111, grifos nossos). Em *O crime do Padre Amaro*, o pároco de Leiria, após o primeiro encontro sexual com Amélia, inicialmente, “Considerara-se contaminado, imundo, maduro para o inferno, segundo todos os santos padres e o seráfico Concílio de Trento” (Queirós, 2001, p. 307), mas, ainda no mesmo capítulo do romance, se vale das decisões sobre os sacramentos no Concílio para justificar os próprios atos (Queirós, 2001, p. 317). De forma parecida, após a descoberta da gravidez de Amélia, Amaro tenta convencê-la a se casar com João Eduardo, o qual tinha sido declarado excomungado pelos padres, anteriormente, mas tudo é modulado no discurso do pároco, com justificativas no Concílio de Trento: “– E como posso me casar com ele, Amaro, se o homem está excomungado?! / Amaro então apressou-se a tranquilizá-la. [...] Era necessário não exagerar... O rapaz, verdadeiramente, excomungado não estava... Natário e o cônego tinham interpretado mal os cânones as bulas... [...] / – Tu compreendes... Como disse o santo Concílio de Trento, e como sabes, *nós atamos e desatamos*” (Queirós, 2001, p. 368-369, grifos no original). Por fim, também é com base no Concílio de Trento que D. Maria da Assunção é declarada excomungada por Cônego Dias e, como penitência, Amaro “lhe ordenou trezentas missas de intenção pelas almas do purgatório – que D. Maria lhe estava pagando a cinco tostões cada uma” (Queirós, 2001, p. 362). Dessa forma, o pároco conseguia levar presentes a Amélia: “um lenço de seda, uma gravatinha de cores, um par de luvas” (Queirós, 2001, p. 362). Mesmo o Abade Ferrão defende o Concílio de Trento diante de Dr. Gouveia, seu amigo ateu, e o designa como “uma assembleia respeitável” (Queirós, 2001, p. 465), além de citar as suas resoluções sobre o batismo de crianças. Isto é: o romance de Eça reflete um tanto das discussões religiosas e sociais candentes ao longo do século XIX.

Vejamos como o próprio Amaro, mais adiante no romance, argumenta consigo mesmo, justificando para si a licitude de sua relação com Amélia, após conversar com Tio Esguelhas, o sineiro, em busca de conseguir um lugar discreto para os seus encontros com a jovem:

Era padre, é verdade... Mas para isso tinha um grande argumento: é que o comportamento do padre, logo que não dê escândalo entre os fiéis, em nada prejudica a eficácia, a utilidade, a grandeza da religião. Todos os teólogos ensinam que a ordem dos sacerdotes foi instituída para administrar os sacramentos; o essencial é que os homens recebam a santidade interior e sobrenatural que os sacramentos contêm; e contanto que eles sejam dispensados segundo as fórmulas consagradas, que importa que o sacerdote seja santo ou pecador? O sacramento comunica a mesma virtude. Não é pelos méritos do sacerdote que eles operam, mas pelos méritos de Jesus Cristo. [...] Isto lê-se em todos os santos padres, estabeleceu-o o seráfico Concílio de Trento. Os fiéis nada perdem, na sua alma e na sua salvação, com a indignidade do pároco. E se o pároco se arrepende à hora extrema, também se lhe não fecham as portas do céu. Logo em definitivo, tudo acaba bem, e em paz geral... – E o Padre Amaro, raciocinando assim, sorvia com prazer o seu café (Queirós, 2001, p. 317).

¹³ A seguinte passagem joanina seria a que confirmaria, na interpretação católica, o poder de perdoar os pecados, transmitido aos presbíteros: “Dizendo isso, [Jesus] soprou sobre eles e lhes disse ‘Recebei o Espírito Santo. Aqueles a quem perdoardes os pecados ser-lhes-ão perdoados; aqueles aos quais retiverdes ser-lhes-ão retidos’”.

A argumentação de Amaro para si mesmo, calcada nas decisões conciliares do século XVI, reforça, no contexto do romance, as teorias de Padre Natário. Amaro se vale, por exemplo, da formulação teológica de Trento para embasar a licitude “do seu motivo todo carnal, todo de concupiscência” (Queirós, 2001, p. 322) em relação à Amélia. Ao tentar se convencer, argumenta que os fiéis em nada perderiam, pois os sacramentos estariam assegurados pelas fórmulas e não dependeriam da dignidade humana. Por fim, ainda em seus pensamentos transcritos pelo narrador, o protagonista tenta se convencer que bastaria o arrependimento no último momento e tudo se resolveria. Em suma: o descrédito semeado por Natário sobre os sacramentos, na economia interna do romance de Eça, se confirma nas próprias reflexões de Amaro, pois ele as subverte, numa lógica muito humana, para burlar o celibato. Fica bastante evidente que a narrativa também pretende propor a discussão sobre quantos outros clérigos mais não teriam feito o mesmo – não fazem o mesmo –, não apenas em relação aos seus compromissos celibatários?

Regressemos à cena da discussão sobre a confissão, presente no Capítulo 7: o anfitrião, Abade da Cortegassa, tenta pacificar o ambiente, como se o tema não devesse ser discutido. No entanto, quando se evita muito um assunto, também pode ser porque há muito o que se dizer sobre ele. Ainda assim, Natário persiste, em suas teorias:

– Absolver é exercer a graça. A graça só é atributo de Deus; em nenhum autor encontro que a graça seja transmissível. Logo...

– Ponho duas objeções... – gritou Amaro com o dedo em riste, em atitude polémica.

– Oh, filhos! oh, filhos! – acudiu o bom abade, aflito. – Deixem a sabatina [...]

Serviu o vinho do Porto, para os acalmar, enchendo os copos devagar [...].

Todos beberam comovidos (Queirós, 2001, p. 111).

Encerra-se a discussão por conta da chegada do vinho do Porto e nada, enfim, se resolve. Entretanto, há de se atentar para o arremate do argumento de Padre Natário: a graça pertence somente a Deus e não é transmissível aos ministros dos sacramentos. Novamente, pela boca de um clérigo, o romance de Eça introduz as crenças anticlericais: primeiramente, porque nem mesmo o padre acreditava em seu múnus; antes pensava a absolvição como uma arma para as atividades políticas. Depois, porque

finaliza racionalmente o argumento de que um ser humano, carregado de suas culpas e preocupações, não serviria para uma tarefa divina por excelência: a de absolver os pecados.

Tratamos, até o presente momento, de alguns problemas, especulações anticlericais e mesmo violações geradas pela obrigatoriedade da confissão sacramental e que estão representados em *O crime do Padre Amaro*, muito ajudando na caracterização das personagens e no adensamento das críticas presentes na ficção. Pensemos, ainda, que, se tudo isso não fosse uma preocupação da própria instituição religiosa, alguns decretos eclesiásticos e uma literatura para a instrução dos ministros confessores não existiria. No século XVI, por exemplo, multiplicaram-se manuais para eles e, igualmente, para os penitentes, a fim de auxiliar a atividade do confessorário, pois “o confessor não é apenas detentor de uma ciência, mas de várias ciências, que deverá exercer nos momentos adequados” (Fernandes, 1990, p. 71). Também a instituição se preocupou em catequizar por meio dessa literatura, ensinando os penitentes a doutrina católica e como deveriam se confessar (Fernandes, 1990, p. 65-66). Há sobre esses manuais muitos estudos mais aprofundados, que podem auxiliar a compreender a evolução da confissão sacramental ao longo do tempo, mas também ajudam a entender as sociedades pretéritas. Todavia, outra questão importante são os casos de solicitação no confessorário:

O papa Clemente VIII [1536-1605], no dia 12 de janeiro de 1599, autorizou a Inquisição em Portugal a se ocupar dos sacerdotes que, na confissão sacramental, solicitavam mulheres penitentes para atos desonestos [...].

O Regimento inquisitorial de 1640 incorporou o direito de se ocupar dos crimes dos solicitantes (Pieroni, 2007, p. 3-4).

Em suma: um dos problemas originados nos confessionários eram o que hoje designamos como assédio sexual, sobretudo porque os padres confessores exerciam poder sobre as penitentes. Abundam esses casos nos processos inquisitoriais e, por consequência, foram também bastante tematizados pela literatura anticlerical, na qual a mulher tem um lugar importante para as denúncias contra as prevaricações – “a mulher *fanatizada*, a mulher *seduzida*” (Abreu, 2004, p. 57, grifos no original). Em *O crime do Padre Amaro*, embora não haja notícias claras sobre o teor da confissão de Amélia com Amaro e, embora, a jovem já tivesse paixão pelo

clérigo antes do sacramento da penitência, o narrador evidencia como Amaro premeditou aquela confissão consigo e articulou um plano para obter o auxílio de D. Josefa Dias em seus intentos:

– A rapariga o que precisa é quem a dirija. Aqui para nós, precisa quem a confesse! Ela confessa-se ao Padre Silvério; mas, sem querer mal dizer, o Padre Silvério, coitado, pouco vale. Muito caridoso, muita virtude; mas o que se chama *jeito* não tem. Para ele a confissão é a *desobriga*. Pergunta, doutrina, depois faz o exame pelos mandamentos da lei de Deus... Veja a senhora!... Está claro que a rapariga não furta, nem mata, nem deseja a mulher de seu próximo! A confissão assim não lhe aproveita; o que ela precisa é um confessor teso, que lhe diga “*para ali*” e sem réplica. A rapariga é um espírito fraco; como a maior parte das mulheres não se sabe dirigir por si; necessita por isso de um confessor que a governe com uma vara de ferro, a quem ela obedeça, a quem conte tudo, de quem tenha medo... É como deve ser um confessor.

– O senhor pároco é que lhe servia...

Amaro sorriu modestamente:

– Não digo que não. Havia de aconselhá-la bem; [...] traz-ma à Sé no sábado, às oito horas (Queirós, 2001, p. 221-222, grifos no original).

Todo esse discurso de Padre Amaro para a beata fora premeditado, a fim conseguir o necessário auxílio para trazer Amélia ao confessionário. Contudo, os argumentos do pároco seguem, novamente, a lógica do ideário anticlerical, com a concordância de D. Josefa: para o padre, as mulheres seriam naturalmente fracas e necessitavam de direcionamentos e, no caso, um confessor enérgico seria crucial, pois Padre Silvério ficava apenas naquilo que prescreviam muitos dos manuais de confissão – com os exames de consciência a partir do decálogo bíblico. Por isso, o então confessor de Amélia não a dirigia, como afirma Amaro. Recordemos que isso tudo se dá no bojo da descoberta da autoria do *Comunicado* – escrito que, inicialmente, fizera apressar o noivado da jovem com João Eduardo, a fim de se evitarem escândalos.

Portanto, o pároco se aproveita do momento de debilidade de Amélia para introduzi-la em seu confessional e, podemos afirmar, para direcioná-la como futura amante. Se não há a notícia clara da prática de solicitação por parte de Amaro na confissão, podemos inferir que, no conjunto da narrativa de Eça, é perceptível que houve manipulação por meio do sacramento penitencial. E isso, de certa forma, é dito pelo próprio pároco da Sé de Leiria. Esse discurso de Amaro – que representa o clero – sobre a mulher, está

presente também, guardadas as devidas proporções, na boca de anticlericais e de liberais, ao longo do romance, como o tipógrafo Gustavo em conversa com João Eduardo: “O homem que casa está perdido! [...] É um inútil! É um vendido! As mulheres não entendem nada de política” (Queirós, 2001, p. 255). Gustavo, prossegue, em tom de alerta: “É o que te há de suceder, se é que te não vai sucedendo já, hás de atirar as tuas convicções liberais para o caixão do cisco, e fazer barretadas ao confessor da casa!” (Queirós, 2001, p. 256). Ou seja: Gustavo entende a mulher como um empecilho para a prática da política e, igualmente, como uma presa fácil dos clérigos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observadas todas essas questões até o presente momento, podemos nos perguntar se nada, ao longo de *O crime do Padre Amaro*, é ilustrado como virtude em relação à confissão auricular. De fato, há. Trata-se da maneira como Abade Ferrão, o já mencionado “contraponto” aos religiosos e à religiosidade criticada na obra, lida com o sacramento. Uma das cenas mais representativa nesse sentido é o momento no qual ele houve a confissão da beata D. Josefa:

Logo na primeira noite em que chegara à Ricoça (contava ela), ao começar o rosário a Nossa Senhora, lembra-lhe de repente que esquecera o saiote de flanela escarlate, que era tão eficaz nas dores das pernas... Trinta e oito vezes seguida recomegara o rosário, e sempre o saiote escarlate se interpunha entre ela e Nossa Senhora!... Então desistira, de exausta [...]. E imediatamente sentira dores vivas nas pernas, e tivera como uma voz de dentro a dizer-lhe que era Nossa Senhora por vingança a espetar-lhe alfinetes nas pernas... [...] Houve outro pecado que a torturava: quando rezava, às vezes, sentia vir expectoração; e, tendo ainda o nome de Deus ou da Virgem na boca, tinha de escarrar; ultimamente engolia o escarro, mas estivera pensando que o nome de Deus ou da Virgem lhe descia de embrulhada para o estômago e se ia misturar com as fezes! Que havia de fazer? [...] Mas isso não era o pior: o grave era que, na noite antecedente, estava toda sossegada, toda em virtude, a rezar a S. Francisco Xavier, e de repente, nem ela soube como, pôs-se a pensar como seria S. Francisco Xavier nu, em pelo! (Queirós, 2001, p. 408).

A confissão de D. Josefa deixa o Abade Ferrão aterrado, não pelo relato do que ela considerava serem os seus pecados, mas pelo grau de alienação religiosa no qual a beata, irmã do Cônego Dias, se encontrava:

como imaginava a Virgem com um ímpeto vingativo e como funções normais do corpo humano, como a expectoração, poderia, associada ao nome de Deus, causar tantos escrúpulos. Assim, prossegue a confissão, agora, com as indagações de Ferrão:

- E há muito que sente esses terrores, essas dúvidas...?
- Sempre, senhor abade, sempre!
- E tem convivido com pessoas que, como a senhora, são sujeitas a essas inquietações?
- Todas as pessoas que conheço, dúzias de amigas, todo mundo... O inimigo não escolheu só a mim... A todos se atira...
- E que remédios dava a essas ansiedades da alma...?
- Ai, senhor abade, aqueles santos da cidade, o senhor pároco, o senhor Silvério, o senhor Guedes, todos, todos nos tiravam sempre de embaraços... E com uma habilidade, com uma virtude...

O Abade Ferrão ficou calado um momento; sentia-se triste, pensando que por todo o reino tantos centenares de sacerdotes trazem assim voluntariamente o rebanho naquelas trevas da alma, mantendo o mundo dos fiéis num terror abjeto do céu, representando Deus e os seus santos com uma corte que não é menos corrompida, nem melhor que a de Calígula e dos seus libertos (Queirós, 2001, p. 409).

Segundo a descrição do narrador, é diante do relato confessional que Abade Ferrão tem uma ideia do quão nociva poderia ser a atuação clerical contra os fiéis, pois ao invés de uma educação na fé, os padres, em sua maioria – inclusive citados como consoladores pela beata –, promoviam devassas nas mentes, alienando, sobretudo, as mulheres e fazendo com que se criasse uma imagem terrível de Deus e de seus santos punitivistas, corrompidos, cheios de cólera humana e moldados à imagem dos discursos clericais. Muito distantes da revelação feita por Jesus nos Evangelhos. Ferrão tenta, então, valendo-se da sua autoridade como confessor, desmanchar as imagens distorcidas:

Quis então levar àquele noturno cérebro de devota, povoado de fantasmagorias, uma luz mais alta e mais larga. Disse-lhe que todas as suas inquietações vinham da imaginação torturada pelo terror de ofender a Deus... Que o Senhor não era um amo feroz e furioso, mas um pai indulgente e amigo... Que é por amor que é necessário servi-lo, não por medo... Que todos esses escrúpulos, Nossa Senhora a enterrar alfinetes, o nome de Deus a cair no estômago, eram perturbações da

razão doente. Aconselhou-lhe confiança em Deus, bom regime para ganhar forças. Que não se cansasse em orações exageradas... [...]

– Obrigada, senhor abade – respondeu a velha, secamente (Queirós, 2001, p. 409-410).

A confissão se encerra com D. Josefa agradecendo secamente. Depois, ela reclama, referindo-se ao abade: “Ai, não presta pra nada, não presta pra nada!... Não me percebeu. É um tapado... É um pedreiro-livre” (Queirós, 2001, p. 410). Por fim, a irmã do Cônego Dias não mais querera se confessar com Ferrão, dando-lhe a desculpa que já tinha outro orientador espiritual.

Depreende-se que ao contrário dos outros clérigos, Ferrão não tenta tirar proveito dos escrúpulos absurdos de D. Josefa. Pelo contrário: ele busca reeducar a beata. Obviamente, também ele pratica a condução da fiel, por meio de suas explicações – sobretudo, tentando dissipar os medos e as culpas e ensinando que o mais importante era o amor a Deus, não adiantando cumprir um tanto de preceitos simplesmente por medo e superstição. Ademais, o padre também sugere que a beata não se canse tanto em orações exageradas, mas que cuide, por exemplo, da própria saúde. Em suma: Ferrão, sem perder a fé, sabia acompanhar as discussões que se faziam no século XIX sobre os asseios corporais e sabia que alienação religiosa nada tinha a ver com uma fé de convicções. No entanto, o seu intento com D. Josefa é inútil: um beatério infantilizado, fanatizado e supersticioso não aceitaria a mensagem essencial do Cristo dos Evangelhos e tantos anos de estruturas cristalizadas não mudariam com a tentativa de um único bom sacerdote, em contraponto a tantos aproveitadores da fé alheia.

A cena final de *O crime do Padre Amaro*, junto ao monumento a Camões, no Chiado, em Lisboa, junta o Conde de Ribamar – padrinho político da nomeação de Padre Amaro para Leiria no início do romance –, o Cônego Dias e o próprio Amaro, que já não era mais o pároco da Sé, mas que saíra ileso, mesmo com as mortes de Amélia e do filho. De acordo com a narrativa, o diálogo é iniciado da seguinte forma pelo aristocrata:

Tinham-se encostado quase às grades da estátua [...]:

– A verdade, meus senhores, é que os estrangeiros invejam-nos... E o que vou dizer não é para lisonjear vossas senhorias; mas enquanto neste país houver sacerdotes respeitáveis como vossas senhorias, Portugal há de manter com dignidade o seu lugar na Europa! Porque a fé, meus senhores, é a base da ordem! (Queirós, 2001, p. 497-498).

Não bastando tudo o que o leitor já sabe tanto do Cônego Dias quanto de Padre Amaro, momentos antes do Conde de Ribamar encontrar os dois presbíteros, se passa a seguinte cena:

Então, junto deles passaram duas senhoras, uma já de cabelos brancos, o ar muito nobre; a outra, uma criaturinha delgada e pálida [...]

– Cáspite! – disse o cónego baixo, tocando o cotovelo no colega. –

Hem, seu Padre Amaro?... Aquilo é que você queria *confessar*.

– Já lá vai o tempo, padre-mestre – disse o pároco rindo – *já não as confesso senão casadas!* (Queirós, 2001, p. 495, grifos nossos).

O termo confissão, no trecho que transcrevemos, é utilizado pelo cônego como um eufemismo para os casos amorosos dos clérigos. Não deixa também de fazer referência à solicitação nos confessionários, conforme já analisamos neste estudo. A resposta, entretanto, de Amaro, aderindo ao eufemismo empregado pelo colega mais velho, é que ele já não confessa as jovens solteiras e donzelas, mas as mulheres casadas, numa alusão ao adultério feminino, mas também à solicitação e ao caso de uma gravidez estar protegida pelo manto do matrimônio.

Se pensarmos nas palavras do Conde de Ribamar, tudo soa como uma grande ironia: que grandes sacerdotes e que grandes virtudes! Como os estrangeiros invejavam Portugal! E como, sob o monumento a Camões, se vivia uma regeneração! Na verdade, *O crime do Padre Amaro* grita ao Portugal oitocentista a sua miséria moral – dos conchavos políticos entre padres e governantes – e a sua miséria como periferia da Europa.

A confissão, em si, encerra muitas das outras temáticas anticlericais: a aliança entre o Trono e o Altar – expressada até o fim do romance queirosiano; as violações para a obtenção de informações sigilosas; a crítica às manipulações de consciência – que poderiam ir do leito conjugal à propaganda eleitoral; a reflexão sobre a fanatização e o quanto a ignorância do beatério poderia ser lucrativa; por fim, a crítica queirosiana engendra a dúvida se, mesmo com a implementação do Liberalismo, Portugal conseguiu se livrar de modelos arcaicos de dominação, representados pelo *Ancien Régime* e pelas suas instituições, como a Inquisição (1536-1821).

Atualmente, nos idos dos 180 anos de nascimento de Eça de Queirós, assistimos uma escalada em nível Ocidental (quicá, mundial) de um extremismo que prega o ódio aos livros, à Literatura, aos professores,

às Universidades, à Ciência, à imprensa, aos artistas e justifica tudo sob o manto da “liberdade de pensamento”. Entretanto, o que desejam é a liberdade para a intolerância. Esse pensamento extremista fanatiza, também por meio de alguns líderes religiosos, populações inteiras e, no Brasil, exige benefícios para instituições religiosas ou faz intromissões em políticas de Estado, mesmo que tenhamos assegurada a laicidade do país. Desta feita, *O crime do Padre Amaro*, continua sendo uma obra muito atual, pois ao representar algumas chagas da sociedade portuguesa oitocentista, sobretudo as relacionadas ao campo religioso, Eça muito nos ajuda a compreender a nossa realidade, na qual alguns religiosos, sob o manto da religião, seguem imorais e antiéticos, manipulando seus fiéis, encobrendo lucros, promovendo a eliminação de minorias e tentando desviar o foco de problemas concretos a serem debatidos a sério.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Luís Machado de. *Ensaios Anticlericais*. Lisboa: Roma Editora, 2004.
- BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2011.
- BONAÑO, Manuel Garrido. *Curso de Liturgia Romana*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1961.
- CATECISMO ROMANO. *Catecismo dos Párocos, redigido por decreto do Concílio Tridentino, publicado por ordem do Papa Pio Quinto, dito vulgarmente*. Anápolis: Serviço de Animação Eucarística Mariana, 1951.
- CLEMENTE, Manuel. Igreja e sociedade portuguesa: do Liberalismo à República. *Revista Didaskalia da Universidade Católica Portuguesa*, Lisboa, n. XXIV, p. 119-129, 1994.
- FERNANDES, Maria de Lurdes C. As artes da Confissão: em torno dos Manuais de Confessores do século XVI em Portugal. *Revista Humanística e Teologia*, Porto, Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Teologia, v. 11, n. 1, p. 47-80, 1990.
- FRANCO, José Eduardo. Anticlericalismo e universo feminino: polémicas e estereótipos. *Revista Lusófona de Ciências das Religiões*, Lisboa, ano VI, n. 11, p. 257-270, 2007.
- MACEDO, José Rivair. Os Manuais de Confissão Luso-Castelhanos dos séculos XIII-XV. Aedos: *Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 18-34, 2009.
- MARQUES, João Francisco. Franciscanos e Dominicanos Confessores dos Reis Portugueses das Duas Primeiras Dinastias: Espiritualidade e Política.

Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas – Universidade do Porto,
Porto, Anexo V, p. 53-60, 1993.

MENDES, Eduardo Soczek. “Os frades à mesa: uma refeição em O Monge de Cister, de Alexandre Herculano”. In: ROLOF, Aion; BITTENCORT, Andrea; NERY, Antonio Augusto. *Diálogos com a Literatura Portuguesa III*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024, p. 61-86.

MÓNICA, Maria Filomena. *Eça: vida e obra de José Maria Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

NERY, Antonio Augusto. “Padres e padres: características do (anti)clericalismo em duas versões de *O Crime do Padre Amaro*”. In: PEREIRA, Daiane Cristina; SILVÉRIO, Danilo; ANDRADE, José Roberto de. (org.). *O crime do padre Amaro - Eça de Queirós: texto da primeira versão e ensaios*. Maringá: Eduem, 2019, p. 287-298.

PIERONI, Geraldo. *Entre o sagrado e o profano: a confissão sacramental e os padres libidinosos banidos para o Brasil*. XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH. São Leopoldo, p. 1-8, 2007.

QUEIRÓS, Eça de. *O crime do Padre Amaro*. São Paulo: Ediouro, 2001.

REIS, Carlos; SANTOS, Maria Eduarda Borges dos. “Introdução”. In: QUEIRÓS, Eça de. *A Relíquia*. Lisboa: I.N.C.M., 2021, p. 17-71.

SANTOS, Cristian. *Devotos e devassos: representação dos padres e beatas na literatura anticlerical brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

Recebido em 10 de março de 2025

Aprovado em 21 de maio de 2025

Licença:   

Antonio Augusto Nery

Professor de Literatura Portuguesa na graduação e na pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Atualmente é Bolsista de Pós-Doutorado Sênior do CNPq na Universidade de São Paulo.

Contato: gutonery@hotmail.com

id: <https://orcid.org/0000-0001-7561-7804>

Eduardo Soczek Mendes

Professor de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Paraná. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, onde é vinculado, como pesquisador, ao Centro de Estudos Portugueses e como bolsista de Pós-Doutorado à Cátedra Camões José Saramago.

Contato: edu.soczek@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0554-5750>

**REPRODUÇÕES SONORAS
DA LISBOA OITOCENTISTA
EM *O PRIMO BASÍLIO*, DE
EÇA DE QUEIRÓS**

SOUND REPRODUCTIONS OF 19TH CENTURY LISBON IN O PRIMO BASÍLIO, BY EÇA DE QUEIRÓS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v17i33p94-116>

Isabela Coradini Pinheiro ^I

RESUMO

O presente artigo tem como intuito principal investigar a presença da música na obra *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, analisando-a como elemento fundamental da narrativa. O objetivo do estudo é elucidar que as referências musicais presentes no romance queirosiano não se limitam apenas à função descritiva ou ornamental, mas desempenham um papel crucial na construção do enredo e na complexidade dos personagens. As diversas menções à música, por meio das árias, das óperas, do fado ou de outros componentes, são inseridas no romance de maneira que reflitam os desejos dos personagens, forneçam pistas falsas ao leitor sobre os acontecimentos futuros da história ou retratem a cultura da burguesia europeia oitocentista. Portanto, analisar como Eça entrelaçou a música com a literatura é importante para pormenorizar aspectos da escrita do autor e também tecer relações interdisciplinares e culturais.

PALAVRAS-CHAVE

O primo Basílio; Eça de Queirós; Música; Ópera; Fado.

ABSTRACT

The main aim of this paper is to investigate the presence of music in O primo Basílio (1878), by Eça de Queirós, analyzing it as a fundamental element of the narrative. The objective of the study is to elucidate that the musical references present in Queirós' novel are not limited to merely descriptive or ornamental functions but play a crucial role in the construction of the plot and the complexity of the characters. The various mentions of music, whether through arias, operas, fado or other components, are incorporated in the novel in a way that reflects the characters' desires, provides false clues to the reader about future events in the story or portrays the culture of 19th-century European bourgeoisie. Therefore, analyzing how Eça intertwined music with literature is important to detail aspects of the author's writing and also weave interdisciplinary and cultural relationships.

KEYWORDS

O primo Basílio; *Eça de Queirós*; Music; Opera; *Fado*.

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Dentre as diversas manifestações culturais presentes nesse romance queiroziano, destacamos o papel da música¹. Eça, desde a época das *Farpas*, já deixava explícito o seu posicionamento sobre a importância da música e dizia que Offenbach, Hervé, Lecoq são os “melhores autores da escola franceza” (Queiroz, 1945, p. 380), além de ressaltar que os portugueses estimavam a música e que “Meyerbeer, Gluck, Mosart, Beethoven, são verdadeiros pensadores” (Queiroz, 1945, p. 393). Esse destaque que o autor dava às obras musicais e aos compositores pode ser observado em vários romances, sobretudo em *O primo Basílio*, no qual ocupa um papel significativo.

¹ Para este artigo, optamos por destacar apenas a música retratada, em maioria, no cotidiano doméstico dos personagens, ou seja, quando cantada pelas pessoas (em *soirées* ou não), tocada no piano ou no realejo, e representada no fado. Portanto, a música encenada nos teatros, que ocupa uma vasta – e significativa – parte do romance de Eça, não foi considerada no recorte.

divertirem os personagens nas *soirées* familiares ou, ainda, serem encenados nos teatros.

Um componente musical que permeia praticamente toda a obra de Eça de Queirós é a ópera. Na perspectiva de Jorge Valentim, o texto é construído como um “drama operístico”, já que “não faltam as figuras da *prima donna*, do amante sedutor, do marido traído, do amigo incondicional, da vilã aterrorizante e de personagens *giocosos*” (Valentim, 2010, p. 140). Mais: temos n’*O primo Basílio* também a referência a grandes títulos da ópera como uma forma de diálogo da música com a ficção. Tal relação, no entanto, nunca é direta, nem didática, nem moralizante. Por outras palavras, o leitor será convocado a trabalhar, a tecer os significados, nada óbvios, por atalhos e vazios do texto.

Como acontece também em outros elementos culturais presentes n'O *primo Basílio*, a música, principalmente as árias de óperas, diversas vezes serve como um elo entre cenas e situações que aconteceram ou iriam acontecer na história. Um exemplo é o fato de Juliana cantar recorrentemente a *Carta adorada*: "Se os amos tinham um dia de contrariedade, ou via as caras tristes, cantarolava todo o dia em voz de falsete a *Carta adorada*!" (Queiroz, 1878, p. 97). Depois, quando já nutre desconfianças relativamente a Luísa:

Desde pela manhã a Joanna achava-lhe o «ar exquisito». Sentira-a desde as sete horas varrer, espanejar, sacudir, lavar as vidraças da sala de jantar, arrumar as louças no aparador. E com uma azafama! Ouvira-a cantar a *Carta adorada*, ao mesmo tempo que os canários, nas varandas abertas, chilreavam estridentemente ao sol (Queiroz, 1878, p. 234).

Quando Luísa está escrevendo uma carta a Basílio, novamente Juliana surge na cena cantarolando a ária: “Hesitou um momento, — e coçando a cabeça, com os cotovêlos sobre a mesa, sentia Juliana varrer fóra o patamar, cantarolando a *Carta adorada*” (Queiroz, 1878, p. 240). Isto pode ser considerado uma pista do narrador sobre os eventos futuros do romance. Após chantagear a patroa com o roubo das cartas e conseguir conquistar alguns itens que desejava, a criada mais uma vez canta a *Carta adorada*:

E no meio d'aquella prosperidade — Luiza definhava-se. Até onde iria a tyrannia de Juliana? era agora o seu terror. E como a odiava! Segui-a por vezes com um olhar tão intensamente rancoroso, que receava que ella se voltasse subitamente, como ferida pelas costas. E via-a satisfeita, cantarolando a *Carta adorada*, dormindo em colções tão bons como os

seus, pavoneando-se na *sua* roupa, reinando na *sua* casa! Era justo, justos céos? (Queiroz, 1878, p. 418-419, grifos no original).

Por fim, ainda durante o período de chantagem contra Luísa, “Juliana em cima cantava a *Carta adorada*, com um júbilo estridente” (Queiroz, 1878, p. 511), como se a canção expressasse o motivo de sua felicidade. Desse modo, podemos perceber que a ária cantada por Juliana foi inserida no texto de Eça com o intuito ora de antecipar, ora de reforçar os elementos narrativos. Além disso, na perspectiva de Mário Vieira de Carvalho, há uma dualidade entre a musicalidade presente na canção entoada por Juliana e os sentimentos que esta ocasiona:

Muito para além do jogo entre a carta que perderá Luiza e a *Carta adorada* (trecho cantado em várias ocasiões por Juliana), o que está aqui mais uma vez em causa é a «imagem dialéctica» que resulta do contraste entre a valsa tranquilamente sorridente da *Carta adorada* e os momentos ora de inquietação, ora de exaltação romântica de Luiza (Carvalho, 2000, p. 123).

Logo, além de todas as relações que a *Carta adorada* estabelece com os acontecimentos da narrativa, vemos que a ária também contrasta com emoções vividas pela protagonista. Há uma passagem em que Juliana canta, de acordo com Mário Vieira de Carvalho (2000, p. 123), uma transcrição quase literal de um fragmento do libreto da opereta² *Grã-Duquesa de Gérolstein*, na tradução de Eduardo Garrido:

E seguindo-a com um olhar feroz:

— Canta, piorrinha, canta, cabrasinha, canta, bebedasinha!...

E ella mesma, tomada subitamente d'um jubilo agudo, atirou vassouradas rapidas, soltando na sua voz rachada:

Além d'amanhã termina a campanha,
P-o-o-or aqui so diz...
Se tal for verdade, se não fôr patranha...

E com um espremido emphatico:

Se-e-rei bem feliz! (Queiroz, 1878, p. 252).

² A opereta, segundo Valentim (2010, p.144), é considerada “uma espécie de continuação da ópera bufa (ou cômica)” e também “demarca o seu espaço nos palcos teatrais pelo mais puro vigor do seu estilo parodístico, irônico e irreverente em relação aos grandes dramas líricos e ao próprio sistema burguês que alimentou o amadurecimento e propagação destas composições”.

Ressalte-se, nesse trecho, o jogo de Eça ao utilizar a música. Quando escuta Luísa cantando alegremente por ter se encontrado com Basílio, Juliana, que já desconfiava do envolvimento da patroa com o amante, é “tomada de um júbilo agudo” e também começa a cantar, como se a canção tivesse sido um gatilho que a fez ficar empolgada. Além disso, provavelmente a criada já havia roubado uma das cartas, pois a música escolhida por Juliana alude à ideia de dias mais felizes – que é como ela se sente enquanto chantageia Luísa e conquista regalias. Digna de nota também é a maneira pela qual o trecho cantado por Juliana foi escrito, transmitindo uma musicalidade e um ritmo ao texto, de modo que o leitor consegue imaginar a cadência e também a qualidade, principalmente pela descrição da voz da empregada cantando.

Outra personagem que aparece cantando e tocando piano é Leopoldina: “Sentou-se ao piano, bateu rijamente o teclado, tocou motivos do *Barba Azul*” (Queiroz, 1878, p. 211). No mesmo momento, a personagem entoava um trecho da *Grã-Duquesa de Gérolstein*, canção que Luísa considera “espalhafatona”:

— E atirou, com a sua voz mordente, a sua canção querida da *Gran-Duquesa*:

Ouvi dizer quo meu avô de vinho,
Era um tal amador...

Mas Luiza achava aquella musica «espalhafatona»; queria alguma cousa triste, dôce... O fado! que tocasse o fado!... (Queiroz, 1878, p. 211).

Como sabemos, Leopoldina possui vários amantes e não se importa com a opinião alheia, logo, canta uma música que, de certa forma, dialoga com sua personalidade e seu modo de viver. Como Luísa vive de uma maneira mais discreta, a preferência musical das personagens reflete a perspectiva e o modo de vida de cada uma, conforme explicita Jorge Valentim (2010, p. 144):

Contrapondo duas visões de mundo tão diferentes, Eça constrói nesta cena uma espécie de palco operístico, onde duas *prima donnas* expõem os seus anseios a partir de árias e canções que preenchem as suas perspectivas. De um lado, a melodia espalhafatosa de Leopoldina, sugerindo a performance de uma soprano ligeiro, por exemplo, e de

outro o tema lânguido de Luíza, reiterando o seu timbre lírico também de soprano, reiterados pelas ambições e desejos das personagens.

Também é importante pensar sobre a relevância das personagens que interpretam a música n' *O primo Basílio* e quais significados carregam consigo nessas performances. Vejamos: Luísa, Basílio e Sebastião.

É indispensável destacar inicialmente o retrato de Luísa perante os elementos musicais dos cenários queirobianos, visto que a personagem canta e toca no piano várias óperas – quando está triste e sozinha em casa ou quando recebe os amigos nas *soirées* –, e, apesar de não indicar a qualidade dos talentos da personagem, o narrador explicita que a preferência da jovem, na música, era pelas composições românticas, assim como na literatura. Por isso,

Mesmo sem indicar explicitamente o registro vocal da personagem, Eça dá uma sugestão ao leitor de que a personagem feminina não só se alimenta de leituras e referências culturais românticas, mas também as executa performaticamente, como se estivesse mesmo desempenhando o papel de uma *prima donna* do *bel canto* italiano, típico das sopranos intérpretes da época. E, por mais de uma vez, a voz de Luíza reitera este cenário (Valentim, 2010, p. 141-142).

Logo, Luísa consome diversas manifestações artísticas românticas, não só a literatura. Além dos livros e dos quadros que decoram a sala de sua casa, a música de autoria romântica estava muito presente no seu repertório, reforçando ainda mais a construção de sua personalidade de acordo com os moldes de uma educação tradicional.

Podemos perceber essa relação de Luísa com as músicas românticas em vários momentos do texto de Eça de Queirós. Além disso, elas também refletem e são uma maneira de ilustrar os sentimentos da personagem, como no momento em que acaba de ler *A Dama das Camélias* e imediatamente começa a cantar a ária final da *Traviata*, o que a faz lembrar da notícia que leu sobre a chegada de Basílio em Lisboa:

Foi com duas lágrimas a tremer-lhe nas palpebras que acabou as paginas da *Dama das Camélias*. E estendida na *voltaire*, com o livro cahido no regaço, fazendo recuar a pellicula das unhas, pôz-se a cantar baixinho, com ternura, a aria final da *Traviata*:

Addio, del passato...

Lembrou-lhe de repente a noticia do jornal, a chegada do primo Bazilio... (Queiroz, 1878, p. 16).

A *Traviata*, ópera de Giuseppe Verdi, estreou em 1853 e foi inspirada n' *A Dama das Camélias*, romance de grande admiração de Luísa. A personagem Violetta Valéry, ao cantar a ária final, relembra os momentos de alegria que teve quando estava com Alfredo, seu amado; da mesma maneira, a frase cantada fez com que Luísa lembrasse de Basílio e de todos os momentos do namoro na juventude. Outro momento em que a música romântica exprime os sentimentos da personagem acontece quando o narrador descreve a tristeza de Luísa após a partida de Basílio para o Brasil no primeiro envolvimento dos dois:

Viveu triste durante mezes. Era no inverno; e sentada á janella, por dentro dos vidros, com o seu bordado de lã, julgava-se desilludida, pensava no convento, seguindo com um olhar melancolico os guardachuvas gottejantes que passavam sob as cordas d'agua; ou sentando-se ao piano, ao anoitecer, cantava Soares de Passos:

Ai! adeus, acabaram-se os dias
Que ditoso vivi a teu lado...³

ou o final da *Traviata*, ou o fado do Vimioso, muito triste, que elle lhe ensinára (Queiroz, 1878, p. 19).

O poema cantado por Luísa tem como título “Partida”, é de autoria de Soares de Passos – outro grande nome do Romantismo português – e foi publicado em uma coletânea de 1856. O poema gira em torno do sofrimento de alguém que precisou partir e deixar, mostrando como os dias futuros serão conturbados por conta da tristeza da separação. Paralelamente, no texto de Eça de Queirós, vemos que foi exatamente dessa maneira que Luísa se sentiu quando Basílio rompeu o relacionamento. Logo, o poema de Soares de Passos possui uma relação direta com as emoções melancólicas da jovem burguesa. E, para reforçar ainda mais os

³ Um aspecto interessante sobre a utilização desse poema nas narrativas de Eça de Queirós é que no romance *O crime do padre Amaro* (1880) Amélia, uma personagem que também tem profundas tristezas por conta de sentimentos amorosos, canta recorrentemente essa canção.

sentimentos infelizes da personagem, vemos novamente a menção à ária final da *Traviata*⁴ e ao fado do Vimioso.

A música não aparece no repertório de Luísa somente para registrar sentimentos infelizes, visto que também ilustra momentos felizes da personagem. Como sabemos, a jovem desejava sexualmente Basílio e estava feliz por ter um amante; quando lembra das aventuras que vive com o primo, Luísa canta uma *Mandolinata*⁵:

Veio-lhe, sem motivo, uma felicidade exuberante: achava tão delicioso viver, sahir, ir á Encarnação, pensar no seu amante!... E toda no ar, procurava pelo quarto as chavinhas do toucador.

Onde tinha deixado as chaves? Na sala de jantar, talvez! Ia vê! Saiu correndo, tontinha, cantarolando:

Amici, la notte è bella...
La ra la la...

Quasi topou com Juliana, que varria o corredor (Queiroz, 1878, p. 252).

A presença de compositores românticos é frequente no acervo musical de Luísa. Vemos a referência a Giacomo Meyerbeer, musicista alemão: “— Não! Uma musica muito conhecida, já antiga: a *Filha do Pescador*, de Meyerbeer! Tenho a letra traduzida” (Queiroz, 1878, p. 137). Além disso, Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti, compositores italianos, também são mencionados:

Foi á sala, sentou-se ao piano, tocou ao acaso bocados da *Lucia*, da *Somnambula*, o *Fado*; e parando, os dedos pousados de leve sobre o teclado, poz-se a pensar que Bazilio devia vir no dia seguinte: vestiria o roupão novo de *foulard* côr de castanho! Recomeçou o *Fado*, mas os olhos cerravam-se-lhe (Queiroz, 1878, p. 87).

Lucia di Lammermoor (1835) é uma ópera italiana em três atos de Gaetano Donizetti baseada no romance *The Bride of Lammermoor* de Walter Scott, um dos autores preferidos de Luísa. Resumidamente, a ópera se

⁴ Vemos por essa passagem que Luísa canta essa ária em diversas fases de sua vida, visto que o trecho em questão é um *flashback* de quando era mais jovem e, quando já está adulta, também relembra a canção, como retratado no momento em que termina de ler *A Dama das Camélias*.

⁵ A *Mandolinata* caracteriza-se por ser uma peça musical que faz uso do mandolin, um instrumento de cordas. Na ópera, a mandolinata pode ser uma ária, por exemplo.

passa na Escócia e conta a história de Lucia, uma jovem que se apaixona por Edgardo, mas que é impedida de seguir com o relacionamento, pois Enrico, seu irmão, é inimigo de seu amado. Após a separação de Lucia e Edgardo, Enrico arranja um casamento com Arturo para a irmã e forja uma carta de Edgardo dizendo que ele está apaixonado por outra mulher; arrasada, a jovem aceita o casamento e assina o contrato nupcial. No entanto, como Lucia nunca deixou de amar Edgardo, ela mata Arturo na noite de núpcias e é acometida por um surto de loucura que a leva à morte; quando Edgardo sabe do falecimento de Lucia, ele também se mata. Há uma aproximação entre Lucia e Luísa que pode ser representada sobretudo pela loucura, que servirá como um presságio e uma metáfora para o desespero de Luísa, que, embora não enlouqueça no sentido literal, como Lucia, enfrenta um colapso moral e emocional devido à pressão e chantagem de Juliana.

La Sonnambula (1831) foi composta por Vincenzo Bellini e é uma ópera em dois atos. O drama se passa em uma vila suíça e conta a história de Amina, uma jovem órfã que está noiva de Elvino. Em uma noite, Amina numa crise de sonambulismo, entra no quarto do Conde Rodolfo, um viajante desconhecido – que se retira do cômodo para evitar escândalo. Os moradores da aldeia descobrem e todos acreditam na infidelidade de Amina, fazendo com que Elvino cancele o noivado. Porém, quando Elvino vê a mulher sonâmbula, acredita na sua inocência e a perdoa, e a ópera termina com a reconciliação e a celebração do casamento. Percebemos que Amina se encontrava em uma situação frágil devido à interferência e manipulação de outras pessoas, pois foi manipulada por Lisa, que também ama Elvino e queria o fim do noivado dos dois, e ninguém acreditava na sua palavra; Luísa, da mesma maneira que a protagonista de Bellini, sofre com as manipulações de Basílio e Juliana. Portanto, a ópera de Bellini espelha a vulnerabilidade de Luísa, que se assemelha à de Amina, frente às tramas que se desenrolam ao seu redor.

Ambas as produções possuem a presença de personagens femininas que são relevantes para seus respectivos enredos. Há, no entanto, um distanciamento, conforme aponta Valentim, entre o retrato de Luísa e as mulheres das óperas de sua preferência:

Já aqui, é possível vislumbrar um certo sentido irônico empregado pelo autor no diálogo intertextual com as peças musicais. Bem diferente de Violeta Valery (heroína de Verdi), que morre de maneira sublimadora,

consumida pela tuberculose, acreditando piamente num amor regenerador; ou de Lucia di Lamermoor (heroína de Donizetti, recriada a partir do romance de Walter Scott), que termina num surto de loucura ao perceber que fora vítima de um plano algoz do irmão; ou, ainda, de Amina (protagonista da ópera de Bellini), acusada injustamente de traição, mas, ao final, perdoada diante da constatação de sua honestidade, Luíza guarda traços bem diferentes das personagens cujos papéis executa vocal ou pianisticamente (Valentim, 2010, p. 142).

Luísa, apesar de exaltar composições que possuem figuras femininas como destaque, afasta-se dessas mulheres por não ser a típica heroína romântica e também por não ter o amor como o fator determinante de seu sofrimento. O conflito interno de Luísa, que tem como principal motivo um desejo que não pode ser revelado, destoa da situação romântica vivida por Violetta Valéry, da *Traviata*, por exemplo, que sofre por ter de se distanciar do homem que ama; ou de Lucia, que não consegue se casar com seu amor, é vítima de uma articulação do irmão e morre por conta da loucura que a consome; ou também de Amina, da *Sonnambula*, que sofre por uma acusação injusta de adultério, mas é perdoada no final. Por isso, “as melodias executadas das óperas trazem à tona a presença das suas heroínas que, apesar de participarem do ângulo de visão de mundo de Luíza, parecem bem destilar uma ironia do autor quando colocadas lado a lado com a postura e a trajetória desta” (Valentim, 2010, p. 143). Logo, se, por um lado, a referência a essas duas óperas pode ter uma relação direta com a situação vivida por Luísa e com as suas emoções, também notamos um distanciamento entre a personagem queirosiana e as heroínas da produção musical – cabendo ao leitor estabelecer relações e explorar as múltiplas interpretações possíveis.

Vemos, por conseguinte, que a música não funciona apenas como um reflexo dos sentimentos de Luísa e não aparece só de acordo com os gostos pessoais da personagem por composições românticas. As canções também são uma forma de entreter os personagens e de fazer pensar.

Existem muitas passagens na obra que retratam Luísa cantando e tocando piano em sua casa. Em uma *soirée* onde estão os amigos de Jorge presentes, ela canta a *Mandolinata*:

Sentiram então o piano na sala, e a voz de Luiza ergueu-se, fresca e clara, cantando a *Mandolinata*:

Amici, la notte è bella,

La luna va spontari...

$$[\dots]$$

Sebastião coçou a barba em silêncio — e a voz de Luiza, elevando-se com um certo esforço aspero, nos *altos* da melodia:

Di cà, di là, per la cità

Andiam a transnottari... (Queiroz, 1878, p. 60).

Além da *Mandolinata*, que era cantada por Luísa com um “brio jovial” e também com um “esforço áspero” de acordo com as palavras do narrador, vemos que a personagem também tocava valsas nesses encontros: “Jorge e Sebastião entraram na sala. Ernestinho, encostado ao piano, torcia as guias do bigodinho, e Luiza começava uma valsa de Strauss – o *Danubio Azul*” (Queiroz, 1878, p. 61). Sendo assim, vemos que Luísa, diversas vezes, era a responsável por entreter seus amigos nas reuniões.

Basílio é outra figura dotada de talentos musicais, em especial o canto, e possui uma voz “cheia, bem timbrada, de barytono; as suas notas altas faziam a sala sonora” (Queiroz, 1878, p. 138), sendo “uma voz admirável” e “digna de S. Carlos” na opinião do Conselheiro Acácio. O personagem entoa, diversas vezes, canções que remetem a um certo erotismo, com o intuito de conquistar Luísa: “Bazilio cantou a *Medjé*, a melodia de Gounod, tão sensual e perturbadora. Aquellas notas quentes passavam-lhe na alma como bafos d’uma noite electrica. E quando Bazilio sahiu, ficou sentada, quebrada, como depois d’um excesso” (Queiroz, 1878, p. 169). Conforme destacado por Claudia Barbieri (2012, p. 308), “A *Medjé*, de Gounod, cujo nome original era *Chanson Arabe*, também possuía libreto de Barbier (o mesmo autor que escrevera o Fausto), em cujas linhas aparece a figura do amante que promete, à sua amada, lealdade, devoção, amor eterno e incondicional”. Ou seja: todas essas características presentes na canção dialogam com a estratégia utilizada por Basílio para seduzir Luísa, já que ele pretende demonstrar, em diversos momentos, ser o “amante perfeito” aos olhos da prima.

Outro exemplo do domínio que Basílio possui em relação à Luísa utilizando o canto é quando ele, “sentando-se ao piano, disse-lhe canções do *café concerto*, muito picantes; imitava a rouquidão acre e canalha das cantoras; fel-a rir” (Queiroz, 1888, p. 167). Percebemos o impacto voluptuoso que o personagem causa na prima por meio da música quando, atordoada pela sua excitação enquanto ele canta, ela se perde ao tocar o piano:

Os olhos largos de Luiza affirmavam-se para a musica — ou a espaços, com um movimento rapido, erguiam-se para Bazilio. Quando, na nota final, prolongada como a reclamação d’um amor suplicante, Bazilio soltou a voz d’um modo appellativo:

Vem! vem
Pousar, ó dōce amada,
Teu peito contra o meu...

os seus olhos fixaram-se n'ella com uma significação de tanto desejo, que o peito de Luiza arfou, os seus dedos embrulharam-se no teclado (Queiroz, 1878, p. 138-139).

Basílio também utiliza outra maneira de seduzir Luísa com a música: da mesma maneira que fez com o romance *A mulher de fogo*, considerado como uma literatura licenciosa à época, o personagem trouxe a *Medjé*, a canção de “notas quentes” de Charles Gounod, para a moça, que recorrentemente é retratada estudando-a ou tentando tocá-la no piano⁶. Então, mais uma vez há o desenho do homem que Basílio é para Luísa: o amante que a provoca sexualmente. Antes, como um leitor de livro para homens; agora, um cantor de canções picantes, sensuais e perturbadoras.

Por fim, Sebastião é o músico mais notável d'O *primo Basílio*. O narrador explicita as qualidades do amigo de Jorge desde a infância:

A inclinação de Sebastião era pela musica. Sua mãe, por conselhos da mãe de Jorge, sua visinha e sua intima, tomou-lhe um mestre de piano; logo desde as primeiras lições, a que ella assistia com enfeites de velludo vermelho e cheia de joias, o velho professor Achilles Bentes, d'oculos redondos e cara de coruja, excitado com a sua voz nasal:

— Minha rica senhora! o seu menino é um genio! É um genio! Há-de ser um Rossini! É puxar por elle! É puxar por elle! (Queiroz, 1878, p. 152).

⁶ Vejamos algumas passagens dessa canção na obra. O primeiro momento é quando temos ciência de que Basílio emprestou a música à Luísa: “E ás duas horas, vestida, veio para a sala, pôz-se ao piano a estudar a *Medjé* de Gounod, que Bazilio trouxera, e que a encantava agora muito, com os seus accents suspirados e calidos” (Queiroz, 1878, p. 201). Em outra ocasião, quando Sebastião visita Luísa, o narrador detalha que a personagem mostra a canção para o amigo: “Luiza então accendeu as velas no piano, mostrou-lhe a nova musica que estudava, a *Medjé* de Gounod; mas havia uma passagem em que se embrulhava sempre” (Queiroz, 1878, p. 266). Por fim, após a morte de Juliana, Luísa se desfaz da *Medjé*, como se quisesse apagar tudo que remetesse ao seu passado: “Foi então á sala, á cozinha, vêr a casa: tudo lhe pareceu novo, a sua vida cheia de doçura: abriu todas as janellas; experimentou o piano; rasgou mesmo em pedaços, por superstição, a musica da *Médjé*, que lhe dera Bazilio” (Queiroz, 1878, p. 552).

A todo momento, fica clara a vocação de Sebastião para a música, principalmente para tocar piano, como se fosse um dom superior. O Conselheiro Acácio, por exemplo, compara o seu talento com o dos grandes musicistas do século XIX, como Sigismond Thalberg e Franz Liszt (Queiroz, 1878, p. 137), e o narrador destaca a habilidade de Sebastião enriquecendo-a com adjetivos suntuosos:

Sebastião pozera-se ao piano, e com a cabeça curvada, corria devagar o teclado.

Tocava admiravelmente, com uma compreensão muito fina da musica. Outr'ora, compozera mesmo uma *Meditação*, duas *Valsas*, uma *Ballada*: mas eram estudos muito trabalhados, cheios de reminiscencias, sem estylo. — Da cachimonia não me sahe nada — costumava elle dizer com bonhomia, batendo na testa, sorrindo — mas lá com os dedos!...

Pôz-se a tocar um *Nocturno* de Chopin. Jorge sentára-se no sophá ao pé de Luiza (Queiroz, 1878, p. 64-65).

Sebastião não apenas tocava o piano, mas tocava “admiravelmente”, com uma percepção “muito fina da música”. Além disso, a aptidão musical do personagem era tamanha que ele também era o autor de diversas composições, segundo o próprio, sem estilo, o que não impede o leitor de considerar a modéstia do músico.

Ainda destacando a maneira excepcional de tocar de Sebastião, o narrador destaca o quanto ele fora capaz de despertar sentimentos em Luísa com o seu dom:

Mordeu o beicinho, fitou o tapete. E de repente, com a voz ainda triste:

— Pst, Sebastião! A *malaguenha*, faz favor?

Sebastião começou a tocar a *malaguenha*⁷. Aquella melodia calida, muito arrastada, encantava-a. Parecia-lhe estar em Malaga, ou em Granada, não sabia: era sob as laranjeiras, mil estrelinhas luzem; a noite é quente, o ar cheira bem; por baixo d'um lampeão suspenso a um ramo, um cantador sentado na tripeça mourisca faz gemer a guitarra; em redor as mulheres com os seus corpetes de velludilho encarnado batem as mãos em cadencia: e ao largo dorme uma Andaluzia de romance e de zarzuela, quente e sensual, onde tudo são braços brancos que se abrem para o amor, capas romanticas que roçam as paredes, sombrias viellas

⁷ A malaguenha é um canto e uma dança tradicionais da região de Málaga, situada em Andaluzia, na Espanha.

onde luz o nicho do santo e se repenica a viola, serenos que invocam a Virgem Santissima cantando as horas...

— Muito bem, Sebastião! Gracias! (Queiroz, 1878, p. 65-66).

O talento de Sebastião com a música é tão excepcional que provoca no imaginário de Luísa todo um cenário de idealização romântica e também erótica, remetendo a uma Andaluzia “quente e sensual”. A sua maneira de tocar as canções era capaz de alterar até as melodias:

Luiza então accendeu as velas no piano, mostrou-lhe a nova musica que estudava, a *Medjé* de Gounod; mas havia uma passagem em que se embrulhava sempre; pediu a Sebastião que a tocasse, e junto do piano, batendo o compasso com o pé, acompanhava baixo a melodia, a que a execução de Sebastião dava um encanto penetrante (Queiroz, 1878, p. 266).

Ou seja: enquanto Luísa se confundia para tocar uma parte da música, Sebastião a executava perfeitamente, como se não houvesse nenhum empecilho para ele – o que marca a diferença do personagem quando se trata de questões musicais. O musicista também trazia partituras para tocar para Luísa: “Depois no domingo, á noite, trazia-lhe a partitura de *Romeu e Julieta*, de Gounod, que ella desejava tanto ouvir” (Queiroz, 1878, p. 146). Também ele era o responsável por acatar os pedidos da esposa de Jorge quando ela estava se sentindo melancólica pela situação com Juliana: “Pedi a Sebastião que tocasse alguma coisa do *Requiem*⁸ de Mozart. Achava tão lindo! Gostava que lh'o cantassem na igreja quando ella morresse...” (Queiroz, 1878, p. 463). Vemos então que há uma longa relação de Sebastião com a música e que por diversos momentos ela se entrelaça com Luísa de muitas maneiras.

Há um outro momento em que Luísa pede para Sebastião tocar uma canção que reflita seu modo de sentir:

— Deixou cahir o *crochet* no regaço, pediu-lhe então os *Dezeseis compassos da Africana*. Escutava, com a cabeça apoiada á mão: aquelles sons entravam-lhe na alma com a doçura de vozes mysticas que a chamavam; parecia-lhe que ia levada por ellas, se desprendia de tudo o que era terrestre e agitado, se achava n'uma praia deserta, junto ao mar triste, sob um frio luar — e alli, puro espirito, livre das miserias carnaes, rolava

⁸ O *Requiem* é uma missa fúnebre muito presente na tradição católica.

nas ondulações do ar, tremia nos raios luminosos, passava sobre as urzes nos sopros salgados... (Queiroz, 1878, p. 463-464).

Nesse ponto da narrativa, Luísa está cercada de melancolia e muito doente por não conseguir resolver suas questões com Juliana e por Jorge perceber que algo de errado acontece em sua casa. Como forma de buscar algum alívio, Sebastião e seu talento são a válvula de escape para Luísa. Percebemos, então, que o talento de Sebastião reflete os diversos sentimentos de Luísa: no início, quando ela está feliz com seu casamento, ou no final, quando sofre com a chantagem da criada. Com toda a tristeza que permeia a cena, Jorge se irrita e pede outras músicas, provavelmente mais animadas, a Sebastião:

— Ó Sebastião, fazes-me favor de tocar o fandango, o Barba Azul, o Pirolito, o diabo? Senão, se querem melancolia, eu começo com o canto-chão!

E cantou, com um tom fúnebre:

Dies iræ, dies illæ,⁹
Solvunt sæcula in favilla!...

Luiza riu-se:

— Que doudo! Nem póde a gente estar triste...

— Póde! — exclamou Jorge. — Mas então venha a bella tristeza, venha a tristeza completa. — E com uma voz medonha entoou o *Bemdito!* (Queiroz, 1878, p. 464).

Sebastião tem uma grande importância para o enredo d'*O primo Basílio* por ser um grande amigo de Jorge, ser o confidente de Luísa num momento de desespero e, principalmente, por resolver a questão das cartas roubadas por Juliana. Sendo assim, como Sebastião tem essa importante relevância para o enredo, percebemos que o narrador o descreve com qualidades que o fazem se sobressair dentre os demais personagens, logo, o seu talento com o canto e o manejo do piano – que desperta sensações diversas em Luísa – é uma dessas características. Então, podemos perceber que o papel de significância de Sebastião está ancorado, sobretudo, no seu dom musical.

⁹ Expressão latina que significa “dia da ira, aquele dia” e faz uma alusão ao dia do Juízo Final em uma liturgia dos defuntos. Possivelmente, esse trecho cantado por Jorge faz referência ao pedido de Luísa, o *Requiem* de Mozart.

Outro ponto a ser considerado sobre as referências musicais n' *O primo Basílio* é a presença do realejo e das músicas de rua de Lisboa. O realejo foi um instrumento musical muito comum no cotidiano oitocentista. Surge nos textos de Eça de Queirós como uma abertura ao leitor de um panorama musical mais alargado da sociedade lisboeta do século XIX. Através da representação desse instrumento, o narrador queirosiano conta com mais um elemento social que colabora no retrato da vida burguesa: o contato com as músicas de rua de Lisboa. Sendo assim, “o *realejo* surge frequentes vezes na *banda sonora* dos romances de E. Q. A sua voz mecânica, de timbre roufenho e grotesco, repetitivo, interrompe o silêncio pacato das ruas” (Ferro, 1988, p. 424, grifo no original).

Percebemos que as músicas entoadas nas casas lisboetas também são tocadas no realejo, e, coincidentemente, há um destaque para as óperas que Luísa toca no piano: “Havia um silencio fatigado; e só ás vezes o som distante d’um realejo, que tocava a *Norma* ou a *Lucia*¹⁰, punha uma melancolia na tarde” (Queiroz, 1878, p. 112) e “Por baixo, na rua, o realejo do bairro, no seu giro da tarde, veio tocar o final da *Traviata*; ia escurecendo; já as verduras dos quintaes tinham uma igual côr parda; e as casas para além esbatiam-se na sombra” (Queiroz, 1878, p. 220). Note-se também o quanto o som do realejo, ainda tocando árias de grandes óperas, surge para quebrar o silêncio e a monotonia das ruas de Lisboa:

Um homem grosso, de pernas tortas, curvado sob um realejo, apareceu então ao alto da rua; as suas barbas pretas tinham um aspecto feroz; parou, poz-se a voltear a manivella, levantando em redor, para as janellas, um sorriso triste de dentes brancos, e a *Casta Diva!* com uma sonoridade metálica e secca, muito tremida, espalhou-se pela rua (Queiroz, 1878, p. 34).

Em um determinado momento, no Passeio Público, D. Felicidade escuta o *Fausto* sendo tocado em forma de *pot-pourri* e fica animada com a canção:

Mas a musica, no coreto, bateu de repente, alto, a grande ruido de
cobres, os primeiros compassos impulsivos da marcha do *Fausto*.

¹⁰ A *Lucia* também foi usada como som ambiente no jantar na casa do Conselheiro Acácio: “o Conselheiro foi dar corda á caixa de musica; e, ao som do côro nupcial da *Lucia*, offereceu em redor charutos” (Queiroz, 1878, p. 456). Vemos, então, a ópera utilizada como música de fundo dos cenários ora nas ruas (tocada no realejo), ora nas residências dos personagens.

Aquillo reanimou-a. Era um *pot-pourri* da opera, — e não havia musica de que gostasse mais. Estaria para a abertura de S. Carlos, o snr. Bazilio? (Queiroz, 1878, p. 121).

Tal passagem destaca como a ópera não está apenas reservada às classes sociais superiores e que pode também ser notada nos cenários musicais das ruas lisboetas. Então, “Neste momento a ópera lírica perde seu status, deixa o ambiente requintado do Teatro S. Carlos e vai para as ruas do Passeio Público, onde se populariza” (Barbieri, 2012, p. 215). Essa recorrência da presença de óperas nos realejos e nas ruas, como a *Traviata*, a *Casta Diva* (da *Norma*¹¹, de Vincenzo Bellini), e o *Fausto*, dentre outras, mostra que esse estilo musical, naquele momento, não está restrito a classes sociais altas.

Além do realejo, o retrato da música como parte do cotidiano lisboeta está marcado n' *O primo Basílio* e serve como um reflexo dos sentimentos das personagens e do contexto em que estavam inseridas. Paula, que era um “patriota exasperado”, isto é, quase um republicano, “assobiava frequentemente a *Maria da Fonte*¹²” (Queiroz, 1878, p. 35). Em uma descrição da rua, quando ele tenta bisbilhotar as movimentações na casa de Luísa, temos contato com mais uma música de fundo: “No silencio da rua ouvia-se n'um piano, a compasso de estudo, a *Oração d'uma virgem*¹³” (Queiroz, 1878, p. 164). Já D. Felicidade, ao saber que o Conselheiro Acácio, homem de seu interesse, deu-lhe saudações em uma carta, “ficou a arfar, toda alterada; mudou duas vezes de cadeira, foi tocar no teclado com um dedo a *Perola d'Ophir*” (Queiroz, 1878, p. 465).

Pela perspectiva de Luísa, em um tedioso dia de domingo, “ouvia-se, no teclado melancólico d’um piano, a *Oração de uma virgem*, tocada por alguma menina, no sentimentalismo vadio do domingo” (Queiroz, 1878, p. 34). Ainda pelo seu ponto de vista, quando estava indo ao Passeio Público, atual Avenida da Liberdade, viu que “um grupo defronte da Escola ia tocando o *Fado do Vimioso*; aqueles sons entraram-lhe na alma como um vento doce, que fazia agitar brandamente muitas sensibilidades passadas: suspirou baixo” (Queiroz, 1878, p. 126). Quando estava em um conflito

¹¹ Mesmo que não apareça de forma recorrente no enredo, a *Norma* pode ser relacionada aos eventos narrativos d'*O primo Basílio*, pois também aborda casos de traição.

¹² A Revolução Maria da Fonte, também conhecida como Revolução do Minho, foi uma revolta popular ocorrida em 1846 contra o governo de Costa Cabral.

¹³ De acordo com Jorge Valentim (2010, p. 141), a *Oração de uma virgem* é uma peça para piano.

sobre o retorno de Basílio, novamente Luísa se depara com um cenário musical: “O moço do padeiro em baixo, como sempre, tocava o fado; aquelles sons banaes entravam-lhe agora na alma, com a brandura d'um bafo quente e a melancolia de um gemido” (Queiroz, 1878, p. 157). Portanto, a música servia também como uma forma de fornecer ao leitor perspectivas mais amplas e sutis sobre as emoções dos personagens em determinado momento e local, provando, mais uma vez, que não é apenas mero elemento decorativo, mas sim parte da produção de sentido do romance.

Outro elemento musical também muito presente no romance queirosiano é o fado. O fado tem uma origem popular e por muito tempo esteve, de acordo com Rui Vieira Nery (2004?, p. 16), associado a um estigma de marginalidade social, sendo debatido pelo meio acadêmico apenas em termos de censura moralista. Apesar do ambiente sociocultural do enredo d'*O primo Basílio* não ser focado em classes mais baixas, essa forma musical ocupa um grande espaço na narrativa, sobretudo por ter se inserido gradualmente nos ambientes da baixa burguesia.

De acordo com Nery, observamos como a mudança no ambiente cultural português tem grande importância no processo de implementação do fado no cotidiano da classe média:

Mas o processo de mudança que se começa a verificar a partir de finais da década de 1860 e se prolonga por todo o último terço do século XIX incorpora igualmente uma outra vertente, que é da inclusão gradual do Fado na esfera da prática musical doméstica da própria classe média urbana. As mesmas famílias pequeno-burguesas que frequentam os teatros [...] procuram agora apropriar-se, para o espaço íntimo das suas salas, deste género de canção cuja vertente expressiva tão bem parece poder adequar-se, de resto, ao espírito de sentimentalismo romântico massificado que domina as práticas artísticas urbanas um pouco por toda a Europa (Nery, 2004?, p. 106).

Ou seja: a prática fadista, antes associada a ambientes ligados à marginalidade social, como tabernas e bordéis, passa a ser um elemento de entretenimento nas casas de pequenos burgueses e ocupa o mesmo espaço que as músicas sentimentais, como as valsas e as árias das óperas. N’O *primo Basílio*, essa incorporação é evidente.

Como vimos, Luísa canta o fado algumas vezes e ele serve para refletir seus sentimentos. Quando Basílio a abandona pela primeira vez na juventude vemos como a personagem se comporta musicalmente: “ou

sentando-se ao piano, ao anoitecer, cantava Soares de Passos [...] ou o final da *Traviata*, ou o fado do Vimioso¹⁴, muito triste, que elle lhe ensinára” (Queiroz, 1878, p. 19). Para Rui Vieira Nery (2004?, p. 108), a desilusão de Luísa se expressa por um conjunto de referências musicais que possui uma mesma transversalidade de gêneros. Então vemos, simultaneamente, em um mesmo ambiente e com o intuito de retratar as mesmas emoções, o poema, a ópera e o fado.

Um pouco mais à frente, após Basílio visitá-la pela primeira vez, depois de casada, Luísa toca o fado novamente: “Foi á sala, sentou-se ao piano, tocou ao acaso bocados da *Lucia*, da *Somnambula*, o *Fado*; [...] Recomeçou o *Fado*, mas os olhos cerravam-se-lhe” (Queiroz, 1878, p. 87). Novamente, as sensações da personagem são refletidas na música e “os primeiros sinais que Luísa sente do reacender do seu desejo por Basílio expressam-se por uma referência musical rigorosamente paralela à primeira” (Nery, 2004?, p. 108).

Vimos também que o fado é tocado nas ruas de Lisboa e novamente se entrelaça com os sentimentos de Luísa, como quando ela viu um grupo tocando o Fado do Vimioso e “aquelles sons entraram-lhe na alma como um vento dôce, que fazia agitar brandamente muitas sensibilidades passadas: suspirou baixo” (Queiroz, 1878, p. 126). Também quando o padeiro tocava o fado e “aquelles sons banaes entravam-lhe agora na alma, com a brandura d'um bafo quente e a melancolia de um gemido” (Queiroz, 1878, p. 157). Sendo assim, notamos a presença do fado tanto nos ambientes privados, a casa de Luísa, quanto nos públicos, as ruas lisboetas, sempre afetando de algum modo as emoções da esposa de Jorge.

No entanto, o momento em que o fado ganha mais espaço n' *O primo Basílio* é quando acontece o encontro entre Luísa e Leopoldina na casa de Jorge.

Mas Luiza achava aquela musica «espalhafatona»; queria alguma cousa triste, dôce... O fado! que tocasse o fado!...

Leopoldina exclamou logo:

— Ai, o fado novo! Tu não ouviste? É lindo! Os versos são divinos!

14 De acordo com informações retiradas do site do Museu do Fado (<https://www.museudofado.pt/historia-do-fado>. Acesso em: 29 jul. 2025), para concretizar a “comunhão de espaços lúdicos entre a aristocracia boémia e as franjas mais desfavorecidas da população lisboeta”, houve a criação de uma mitologia fadista sobre o relacionamento amoroso do Conde de Vimioso e uma meretriz “cantadeira de fados” chamada Maria Severa Onofriana. O Fado do Vimioso, portanto, é frequentemente mencionado quando se fala sobre práticas fadistas.

Preludiou, cantando com um balouçar languido da cabeça, o olhar erguido e turvo:

O rapaz que eu ontem vi
Era moreno e bem feito...

— Tu não sabes isto, Luiza? Oh filha! É o ultimo! É de chorar!

Recomeçou, com o tom muito quebrado. Era a historia rimada d'um amor infeliz. Fallava-se nas «raivas do cume, nas rochas de Cascaes, nas noites de luar, nos suspiros da saudade», todo o palavriado morbido do sentimentalismo lisboeta. Leopoldina dava tons dolentes á voz, revirava um olhar expirante; uma quadra sobre tudo enternecia-a; repetiu-a com paixão:

Vejo-o nas nuvens do céu,
Nas ondas do mar sem fim,
E por mais longe que esteja
Sinto-o sempre ao pé de mim.

— Lindo! — suspirava Luiza.

E Leopoldina terminava com *ais!* em que a sua voz se arrastava n'uma extensão desafinada (Queiroz, 1878, p. 211-212).

Pelas palavras do narrador, podemos observar um aspecto emocional em torno do fado, que se trata de uma história de um amor infeliz. Também vemos uma crítica de Eça ao meio musical lisboeta, que utilizava um palavreado mórbido para tratar de questões sentimentais. Além disso, na mesma passagem temos ciência da qualidade do canto de Leopoldina, que possuía uma voz com “extensão desafinada” e um “tom muito quebrado”. Outra característica relevante na representação desse fado é destacada por Rui Vieira Nery (2004?, p. 108):

É verdade que, quando Eça, mais tarde no romance, quer expressar um registo de sensualidade feminina mais animal, no caso de Leopoldina, e opô-lo a uma certa aura de pudor quase adolescente que cerca, apesar de tudo, a pulsão do desejo de Luísa, o faz atribuindo a cada uma das mulheres uma reacção emocional distinta – ora mais carnal ora mais emocional – a um mesmo fado sentimental.

Portanto, o fado, que em sua essência é sentimental, passa a carregar significados diferentes quando se trata das emoções de Luísa e de Leopoldina: para Luísa, é um retrato do desejo que ela tanto busca

esconder; para Leopoldina, é carregado da voluptuosidade que a personagem emana. Nessa perspectiva,

alguma aura ligeiramente pecaminosa não deixa, pois, de pairar sobre este Fado assim adaptado aos pudores vitorianos do espaço doméstico pequeno-burguês, em consonância com alguma da atmosfera mais “ousada” da estética romântica do final do século XIX (Nery, 2004?, p. 109).

A temática do amor também aparece no fado cantado por Leopoldina após ela e a amiga conversarem sobre suas paixões por personagens literários:

— Oh! Começamos cedo? Começam todas! Aos treze annos já a gente vai na sua quarta paixão. Todas são mulheres, todas sentem o mesmo!

— E batendo o compasso com o pé, cantou, no tom do fado:

O amor é uma doença
Que costuma andar no ar ;
Só d'ir á janella, ás vezes
S'apanha a febre d'amar!

Estou hoje com uma telha! — E espreguiçando-se muito languidamente: — No fim de contas é o que ha de melhor n'este mundo: o resto é uma semsaboria! Não é verdade? Dize, tu! Não é verdade? (Queiroz, 1878, p. 220-221).

Notamos que mais uma vez um elemento cultural funciona como elo na relação de Luísa e Leopoldina: antes, pela literatura, quando expressam seu gosto pela *Dama das Camélias*; agora, pela música, ao apreciarem juntas o fado de acordo com suas vivências pessoais.

Por fim, existem mais dois momentos em que o fado aparece relacionado aos eventos narrativos e às sensações de Luísa. Enquanto está sozinha e se questiona relativamente às razões de Basílio para não ter ido encontrá-la, cantarola o fado de Leopoldina:

Sentou-se ao piano preguiçosamente; pôz-se a cantar baixo, triste, o fado de Leopoldina:

E por mais longe que esteja
Vejo-o sempre ao pé de mim!...

Mas um sentimento de solidão, d'abandono, veio impacienta-la. Que sécca, estar alli tão sósinha! (Queiroz, 1878, p. 225).

Posteriormente, o mesmo fado aparece em um sonho de Luísa:

Então a orchestra, onde os olhos dos musicos reluziam como granadas e as suas cabelleiras se erriçavam como montões d'estopa, tocou com uma lentidão melancolica o fado de Leopoldina; e uma voz aspera e canalha cantava em falsete:

Vejo-o nas nuvens da tarde,
Nas ondas do mar sem fim,
E por mais longe que esteja
Sinto-o sempre ao pé de mim (Queiroz, 1878, p. 404).

Observemos que sempre os mesmos versos estão em destaque nos pensamentos de Luísa: “E por mais longe que esteja / Sinto-o sempre ao pé de mim”. Tais versos podem fazer referência a Jorge, que está no Alentejo, mas também a Basílio, que a abandonara. Aqui o fado reflete o conflito interior de Luísa, que não manifesta insatisfação com o marido, mas ao mesmo tempo parece manter vivo o desejo sexual pelo amante.

Vimos em nosso recorte que Eça “considerava a música não apenas como amador, no sentido original do termo, mas como pensador. A música representava para ele o mais alto grau da arte e a expressão mais completa da espiritualidade” (Ferro, 1988, p. 422), por isso, as várias referências musicais ocupam um largo espaço em *O primo Basílio* e possibilitam muitas análises. Pela representação da ópera em ambientes familiares, pelo retrato das qualidades musicais dos personagens, pela reprodução das músicas tocadas nas ruas de Lisboa ou pela descrição das sensações diversas provocadas pelas referências musicais, vemos que os aspectos musicais do romance se deslancham para questões muito além de elementos decorativos. Há uma profundidade enorme que Eça de Queirós imprime nesses componentes, o que nos permite observar o meio social e o homem em constante interação.

REFERÊNCIAS

BARBIERI, Claudia. *Lisboa em cena: a personagem capital das páginas queirozianas*. 2012. 416 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade

CARVALHO, Mário Vieira de. A cultura músico-teatral na crónica e na ficção queirosianas: pistas para a definição de um perfil estético. *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Lisboa, n. 9-10, p. 114-126, abr./set. 2000.

FERRO, Luís dos Santos. [Verbetes Música]. In: MATOS, Alfredo Campos. *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 1988, p. 422-432.

NERY, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. [S.l.]: Corda Seca e Público, [2004?].

QUEIROZ, Eça de. “O teatro em 1871”. In: QUEIROZ, Eça de. *Uma campanha alegre – Das Farpas – I Volume*. Lisboa: Livraria Lello & Irmão, 1945, p. 379-400.

VALENTIM, Jorge. De sopranos e barítonos ou como Eça de Queirós revisita a ópera do século XIX. *Revista Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 139-148, nov. 2010.

Aprovado em 8 de maio de 2025

Isabela Coradini Pinheiro

Contato: isabela.coradini@hotmail.com

id: <https://orcid.org/0009-0003-3323-7047>

O PRIMO BASÍLIO NO **"GRANDE TEMPO": UMA LEITURA BAKHTINIANA SOBRE O ROMANCE DE EÇA DE QUEIRÓS**

O PRIMO BASÍLIO IN "THE GREAT TIME": A BAKHTINIAN READING OF THE NOVEL BY EÇA DE QUEIRÓS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v17i33p117-131>

Maria de Fátima Costa e Silva ^I

RESUMO

O presente artigo realiza uma leitura teórica e crítica do romance *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós (1845-1900), à luz da bibliografia teórica e filosófica de Mikhail Bakhtin (2010; 2011; 2017; 2018; 2023), no que tange ao conceito de “grande tempo” e às acepções em torno das “imagens cronotópicas” na literatura romanesca. Nossa análise se conduz em diálogo com Erich Auerbach (2019), a respeito da representação realista no século XIX, bem como com Wolfgang Kayser (1986), nas reflexões que o autor desenvolve acerca da estética grotesca na literatura de ficção.

PALAVRAS-CHAVE

Eça de Queirós; Romance realista; Grande tempo; Cronotopo; Grotesco.

ABSTRACT

This paper carries out a theoretical and critical reading of the novel O primo Basílio (1878) by Eça de Queirós (1845-1900), in light of the theoretical and philosophical bibliography of Mikhail Bakhtin (2010; 2011; 2017; 2018; 2023), with regard to the concept of “the great time” and the notions surrounding “chronotopic images” in novelistic literature. Our analysis is conducted in dialogue with Erich Auerbach (2019), concerning realistic representation in 19th century, as well as with Wolfgang Kayser (1986), in the reflections the author develops on grotesque aesthetics in fiction literature.

KEYWORDS

Eça de Queirós; Realistic novel; The great time; Chronotope; Grotesque.

¹ Universidade Federal de Alagoas, Maceió, Alagoas, Brasil.

José Maria Eça de Queirós (1845-1900) perpetua-se no bojo do grande tempo. Principal representante da escrita ficcional realista portuguesa, parida, à época de 1871, sob o nome de “A Nova Literatura”, Eça de Queirós é autor de um cânone antirromântico e anticlerical compreendido em três principais romances: *O crime do Padre Amaro* (1875), *O primo Basílio* (1878) e, em diferentes configurações, *Os Maias* (1888).

Quase 150 anos desde a publicação das “cenas domésticas” da sociedade lisboeta, que enformam *O primo Basílio*, não temos dúvidas da inegável aclamação crítica em torno da obra, devido à escrita cínica e bem engendrada do nosso autor português, bem como em função do “espelho social” que se teceu mediante a sua ficção, sob o pretexto da arte realista do século XIX, chegando a nós, leitores do século XXI, como reflexos da vida contemporânea, ainda que tantos anos tenham se passado. A literatura, assim, é “parte inseparável da cultura” e “não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época” (Bakhtin, 2017, p. 11).

A contribuição filosófica e teórica de Mikhail Bakhtin, a respeito do “grande tempo” na literatura de ficção, nos permite ler o romance queirosiano de 1878 como um *acontecimento estético vivo*, único e singular, que “deve ser entendido e conhecido nos próprios princípios da vida axiológica, em seus participantes vivos, e não previamente amortecido e reduzido a uma nua presença empírica do todo verbalizado” (Bakhtin, 2023, p. 264) — reflexões gestadas durante todo o período de produção intelectual do teórico russo, compreendido desde “Arte e responsabilidade” (1919) até “Por uma metodologia das ciências humanas” (1975). Em seu primeiro texto, Bakhtin reflete sobre a responsabilidade ética e estética do autor no acontecimento artístico, categoria filosófica de criação literária indiscutivelmente lida nos autores que se propuseram a escrever de acordo com os preceitos éticos-morais do Realismo, motivados pelas doutrinas científicas da época, na busca de espelhar o comportamento humano mediante o meio social.

Em “A ciência como literatura hoje”, escrito em meados de 1970, lemos que “as obras dissolvem as fronteiras da sua época, vivem nos séculos, isto é, no ‘grande tempo’, e além disso levam frequentemente (as grandes obras, sempre) uma vida mais intensa e plena do que em sua atualidade” (Bakhtin, 2017, p. 14). A categoria de “grande tempo” abarca

alguns prismas, dentre eles, o conceito de *cronotopo*: “interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (Bakhtin, 2018, p. 11). Cronotopo é o espaço e o tempo como elementos inseparáveis e indissociáveis; o tempo, no acontecimento artístico, ganha corporeidade e seus sinais “se revelam no espaço”, na medida em que o espaço é “apreendido e medido pelo tempo” (Bakhtin, 2018, p. 12). A assimilação do cronotopo na literatura vem de um longo processo histórico-evolutivo, em que houve aperfeiçoamento e atenuações nas imagens cronotópicas romanescas, no decurso de determinadas condições históricas.

Consideramos, assim, os cronotopos romanescos como marcos característicos da formação do homem no mundo representado, por estar vinculado à ideia de cultura: “o próprio Bakhtin reitera a ideia de cultura como alimento da ação humana nesse amálgama de espaço-tempo e do homem como centro” (Bezerra, 2018, p. 257). Na vida extra páginas, no que tange à recepção da obra no mundo, Paulo Bezerra, importante pesquisador e tradutor do teórico russo, condensa a ideia de tempo-espaço em dois contornos, sendo eles,

o *pequeno tempo* ou época de sua publicação, o século do autor, no qual a interpretação sempre se limita às possibilidades cognitivas da época, ao seu acervo de conhecimentos das variáveis de que se alimenta a obra de arte literária, mas nunca vai além desses conhecimentos. O segundo é o *grande tempo*, os séculos pósteros, cujo acervo de conquistas e conhecimentos permite ao intérprete extralocalizado inspirar frescor e vida nova nas obras do passado graças à natureza rediviva dos sentidos que as embasam (Bezerra, 2017, p. 93, grifos nossos).

A valer, o que nos interessa nesse estudo é o “grande tempo”, contudo, é interessante lembrar da popularidade de *O primo Basílio* à época do lançamento, a começar pela leitura ácida de Machado de Assis, publicada na revista *O Cruzeiro*, em 16 de abril de 1878, quase tão famosa quanto o romance que ataca. Curioso recordar, do mesmo modo, as declarações queirosianas em torno do teor polêmico de suas narrativas, ao dizer que “o burguês gosta da rica cena de deboche? Há de tê-la!... Portanto, se o livro se vende, por que não hei de fazer especulação e tratar de pagar minhas dívidas?” (Queirós *apud* Barreiros, 1992, p. 246). Desabafo que vai de encontro a algumas considerações dos irmãos Edmond de Goncourt e Jules de Goncourt, a respeito do efusivo *Germanie Lacerteux*

(1864)¹, romance que traz uma criada como protagonista, lidas em um dos capítulos de *Mimesis* (1946), de Erich Auerbach.

Destacamos o “grande tempo” porque nele temos o distanciamento do intérprete, que dá à atividade criadora do autor uma nova enformação axiológica. É nessa extralocalização do leitor, citada por Paulo Bezerra, que acontece a interpretação, porque no pensamento bakhtiniano a cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade aos olhos de outra cultura: “entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas” (Bakhtin, 2017, p. 19).

Em um estudo anterior, “O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas” (1959-1961), Bakhtin (2016) refere-se ao intérprete do “grande tempo” como um *supradestinatório*, uma espécie de leitor antecipado pelo autor que, por ser extralocalizado, sobrevive à distância espaço-tempo. Situado atemporalmente, o intérprete constitui o enunciado total da obra, pois a palavra quer ser lida e estabelecer diálogos em diversas formas cronotópicas.

Feita a defesa da significativa função que nós estabelecemos enquanto leitores do “grande tempo”, ensejemos, diante do exposto, nossa leitura bakhtiniana em torno de *O primo Basílio* como obra rediviva do espaço-tempo.

CRONOTOPO DA CASA: O ESPAÇO-PALCO DAS GRANDES QUESTÕES

Eça de Queirós traz no espaço-tempo romanesco a sociedade burguesa e lisboeta do século XIX. Não vemos na narrativa descrições alongadas sobre os espaços que compõem a cidade, mas nos familiarizamos com as personagens que dão vida àquele retrato de sociedade que o autor focaliza. É com Acácio que habitamos o formalismo intelectual; com Ernestinho, lemos a literatura de entretenimento, e com Julião, observamos o tédio burocrático do serviço público. É por meio das opiniões espontâneas de Dona Felicidade e do Paula, vizinho de Luísa Brito, que caminhamos, por exemplo, na rua domiciliar, sob os vários olhares que nos perscrutam assim que colocamos a cabeça para fora de casa.

¹ No prefácio da obra, os autores afirmam que não publicaram *Lacerteux* para vender ou “chocar” o público, cujo gosto literário duramente criticam, mas sim porque viam a necessidade de ascender as classes baixas ao palco do Romance (Auerbach, 2019a).

A casa de Luísa é o espaço-palco central da obra, ela é o primeiro universo, “o passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro” (Bacherlad, 1964, p. 200-201). Reflexão que dialoga com Bakhtin quando este, a respeito do cronotopo, afirma que podem “coexistir, entrelaçar-se, permutar-se, confrontar-se, contrapor-se ou encontrar-se em inter-relações mais complexas” (Bakhtin, 2018, p. 229). Quando abrimos o romance, entramos na casa de Luísa. Lá vemos suas declarações de amor a Jorge e, futuramente, é lá que ela o trairá pela primeira vez; conseqüentemente, é entre suas paredes que Juliana Couceiro recolherá as provas para chantagear a Piorrinha. A casa não só prefigura, mas se concretiza como o túmulo das grandes rivais.

Mikhail Bakhtin em seus estudos sobre o espaço-tempo na literatura cita algumas tipologias cronotópicas, dentre as quais, destacamos aqui o “cronotopo de visitas” e o “cronotopo do limiar” — duas categorias que nos ajudam na acepção do cronotopo da casa. O teórico escreve sobre o “salão de visitas” a partir das leituras dos romances de Stendhal e Balzac, salientando que, nesse cronotopo, os encontros favorecem as intrigas, desfechos e por vezes, nos diálogos travados, desvelam-se as “paixões” dos heróis. Facilmente nos recordamos da sala de visitas de Luísa, do extenso debate sobre a trágica mulher ficcional de Ernestinho, despertando a inclemência de Jorge, do mesmo modo que suscita o “dar de ombros” de Luísa: “bordava, calada; à luz do candeeiro, abatida pelo abajur” (Queirós, 2018, p. 42). No cronotopo de visitas, temos “representadas de forma plena (reunidas num só lugar e num só tempo) as gradações da nova hierarquia social: por último ali se desvela em formas visíveis e concretas o poder onipresente do novo senhor da vida — o dinheiro” (Bakhtin, 2018, p. 222).

Pois bem, o dinheiro também é pretexto para todos estarem reunidos na casa do jovem casal. Os retratos sociais típicos², que já listamos, lá se encontram por motivo de despedida: todos estão ali para desejar boa viagem a Jorge, que irá ao Alentejo por questões de trabalho. Situação que revela ao leitor as condições financeiras do casal que, apesar de não fazerem parte da corte real, se encontram numa burguesia bem abastada, que os permite ter duas criadas e receber os amigos aos domingos. Nesse cronotopo, Acácio gaba-se do cargo que tem, enquanto

² À exceção do vizinho fofoqueiro, Paula, que, aparentemente, nunca entrou na casa do casal.

Julião reclama do emprego que não tem, na medida em que a figura serena de Sebastião surge resplandecendo a tranquilidade de quem não precisa se esforçar para se sustentar. Aqui, “estão concentrados os sinais patentes e visíveis tanto do tempo histórico quanto do tempo biográfico e cotidiano, e ao mesmo tempo esses sinais estão entrelaçados de forma mais estreita e fundidos nos sinais indivisíveis da época” (Bakhtin, 2018, p. 223).

Encontramos, como resultado, uma leitura possível entre Mikhail Bakhtin e Erich Auerbach quando este, após leitura de Stendhal, Balzac e Flaubert, afirma que as personagens e as suas ações estão ligadas ao tempo e ao espaço daquela época. Para o estudioso alemão, Stendhal é o fundador do realismo moderno, um realismo que tem um tratamento sério com a realidade cotidiana, bem como fundamenta-se na

ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático existencial, por um lado — e, pelo outro, o engarçamento e personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado (Auerbach, 2019b, p. 440).

Características que lemos nas obras realistas de Eça de Queirós, assumidamente influenciado pelos autores franceses, sobretudo, na tônica crítica de Auerbach a respeito da ascensão do extrato social mais baixo da burguesia provinciana na literatura de ficção. Para o autor, em Stendhal, Balzac e Flaubert, o povo, a “ralé”, mal aparece, diferente, por exemplo, do enfoque que os irmãos Goncourt dão ao povo em *Germinie Lacerteux*. Auerbach também escreve que o enfoque dado pelos irmãos escritores à camada mais baixa se deve mais ao “fascínio que possuíam pelo grotesco”, numa “necessidade de representar de forma sensível o feio, o repulsivo e o patológico” (Auerbach, 2019a, p. 448), do que ao compromisso ético-estético de representar a extrema pobreza de forma política. Pondo tal problemática no texto queirosiano, interpretamos que n’*O primo Basílio*, de fato, pouco se destaca essa camada social, por definitivamente não ser do interesse do autor.

Dentre os protagonistas da obra, Juliana, filha de engomadeira, é a que representa uma camada social mais baixa, contudo, não chega a ser uma prefiguração do “povão”. Observando as demais personagens, temos a cozinheira Joana, porém sua presença na narrativa é quase como um objeto cenográfico: suas atitudes são previsíveis, possui devoção cega à sua senhora, e sua biografia se resume a um namoro com um carpinteiro.

Ademais, acreditamos que o máximo de vislumbre dado à pobreza material do povo, no romance de 1878, é a breve descrição que o autor nos dá sobre os moradores do entorno do “Paraíso”, lugar dos encontros amorosos de Luísa e Basílio:

A carruagem parou ao pé de uma casa amarelada, com uma portinha pequena. Logo à entrada um cheiro mole e salobre enojou-a. A escada, de degraus gastos, subia ingrememente, apertada entre paredes onde a cal caía, e a umidade fizera nódoas. No patamar da sobreloja, uma janela com um gradeadozinho de arame, parda do pó acumulado, coberta de teias de aranha, coava a luz suja do saguão. E por trás de uma portinha, ao lado, sentia-se o ranger de um berço, o chorar doloroso de uma criança. [...]

– Foi o que se pode arranjar – disse-lhe Basílio. – E foi um acaso; é muito retirado, é muito discreto... Não é muito luxuoso...

– Não – fez ela, baixo. – Levantou-se, foi à janela, ergueu uma ponta da cortininha de cassa fixada à vidraça; defronte eram casas pobres; um sapateiro grisalho, batia a sola a uma porta; à entrada de uma lojita balouçava-se um ramo de carqueja ao pé de um maço de cigarros pendentes de um barbante; e, a uma janela, uma rapariga esguedelhada embalava tristemente no colo uma criança doente que tinha crostas grossas de chagas na sua cabecinha cor de melão. [...]

Mas de repente, uma forte pancada de chuva fustigou os vidros. E imediatamente bateram à porta, com pressa.

– Que é? - bradou Basílio furioso.

A voz cheia de ss explicou que esquecera um cobertor na varanda que estava a secar. Se se encharcasse, que perdição!...

– Eu lhe pagarei o cobertor, deixe-me! – berrou Basílio. (Queirós, 2018, p. 181-183).

A voz cheia de ss que incomoda os amantes é a da “patroa”, a alcoviteira que cede o “quarto pequeno forrado de papel às listras azuis e brancas (Queirós, 2018, p. 181). Vemos o “Paraíso” pelos olhos repulsivos de Luísa, que em tudo a despreza. Para além da descrição do espaço-palco, maus cheiros, umidades, sujeira e abandono, o olhar da burguesa se estende às pessoas que habitam o seu “Paraíso”: um velho sapateiro, uma rapariga despenteada e um bebê repleto de chagas — de fato, descrições realistas de uma época que “se torna patente e tematicamente visível” (Bakhtin, 2018, p. 223), criticamente expostas pelo exercício compromissado do seu autor em sua crítica ao homem, numa “arte que nos pinta a nossos próprios olhos — para condenar o que houver de mal na nossa sociedade” (Barreiros, 1992, p.

Na perspectiva de Juliana, vemos a casa como o cronotopo do limiar, “espaços onde se realizam os acontecimentos das crises, das quedas, das ressurreições, das renovações, do estalo, das decisões que determinam toda a vida de um homem” (Bakhtin, 2018, p. 224-225). O cronotopo do limiar pode se concretizar tanto na praça pública, à época Medieval, quanto no interior das casas, como podemos observar no romance queirosiano. A casa do engenheiro é o momento de crise e de mudança nas vidas de Luísa e Juliana. Para a primeira, é o espaço-tempo onde recebe os afagos de Jorge, onde recebe os cortejos de Basílio e onde, posteriormente, se vê infernizada por Juliana. Para esta, a casa dos patrões é espaço-tempo de tormentos, de inconformada servidão, até que, ao abrir o cofre da casa, tem a chance da reviravolta, da inversão dos papéis de senhora e serva. O forte da trama queirosiana se dá justamente no confronto dessas duas mulheres inimigas, de força matriz comum: o descontentamento. Galgamos o romance na tensão de uma Luísa de ações descuidadas, na medida em que temos uma Juliana sempre à espreita; farpas trocadas, poucas gentilezas — a casa do engenheiro é arena, um espaço-palco de tragédia, que se fará destino dessas duas mulheres cujo principal “pecado”, na ótica moralizante do autor, é a insatisfação com os lugares sociais que lhes cabem: a casa e a vida familiar e doméstica (Vaquinhas, 2000).

LESSASSOSSEGO

Sonâmbula, o Fado (Queirós, 2018, p. 64); e, dentre muitos outros, Leopoldina tocava no piano de Luísa motivos de *Barba Azul* (Queirós, 2018, p. 149) — personagem do folclore europeu que assassinava as mulheres com quem se casava. Mesmo incensada por todos esses presságios, Luísa só se atentou quando a “pena velha escrevia mal; molhou-a mais, e ao sacudi-la, como lhe tremia um pouco a mão, um borrão negro caiu no papel. Ficou toda contrariada; pareceu-lhe aquilo um mau agouro” (Queirós, 2018, p. 169) — isso já na metade do romance, poucas páginas antes de Juliana a chantagear.

A casa do engenheiro é, apesar do *bric-à-brac* burguês, engenhosamente adornada por Eça de Queirós de forma grotesca, feita por processos de ambientação

destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (Lins, 1976, p. 77).

Usamos o adjetivo grotesco a partir das considerações de Wolfgang Kayser (1986) sobre o campo de criação literária alemã. Entendemos a adjetivação grotesca como aquilo que nos é bizarro, que nos causa estranhamento, seja pelo riso seja pela repulsa. Conforme Sodré e Paiva (2002, p. 30), o grotesco,

de um substantivo com uso restrito à avaliação estética de obras-de-arte, torna-se adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar — a partir da tensão entre o centro e a margem ou a partir de um equilíbrio das formas — figuras da vida social como discursos, roupas e comportamentos.

De todos os espaços da casa, o quarto de Juliana é o que mais nos desperta aversão: “vinha de lá um cheiro de mofo, de rato e de roupa enxovalhada que a enjoou; pelo postigo entrava uma luz triste, de tarde escura” (Queirós, 2018, p. 269). Se na literatura de Balzac, em lugar da menção a uma viúva gorda, havia a descrição de uma ratazana, ocultando-se, assim, as bruxas alegóricas (Auerbach, 2019b), no romance queirosiano temos de forma expressiva, por meio da descrição física e das ações, a personificação demoníaca em Juliana:

As feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças de coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho. Usava uma cuia de retrós imitando tranças, que lhe fazia a cabeça enorme. Tinha um tique nas asas do nariz. E o vestido chato sobre o peito, curto da roda, tufado pela goma das saias — mostrava um pé pequeno, bonito, muito apertado em botinas de duraque com ponteiros de verniz (Queirós, 2018, p. 13).

De acordo com Kayser (1986), há três tipos de grotesco: 1. o de extrema aparência grotesca: humano + animalesco; 2. o de aparência bizarra: jogo facial exótico e selvagem; e 3. figuras demoníacas. Concordamos que Juliana abarca as duas últimas acepções grotescas, pois não só sua aparência é um espelho de enfermidade, mas seu discurso é selvagem, violento, sobretudo quando destinado às patroas. Basta lembrarmos da voracidade com que acua Luísa, ao mesmo tempo que fica intimidada na presença de Jorge. É demoníaca, do mesmo modo, a sua insubordinação, se pensarmos na figura diabólica criada por John Milton, no *Paraíso Perdido* (1667), e naquilo que o torna maléfico: sua revolta contra o lugar que lhe coube na hierarquia de Deus. Por isso é tangente o contraste entre as criadas da casa: se de um lado temos a cozinheira Joana, de corpo farto e existência conformada, do outro temos a securo de Juliana, constantemente desassossegada pela revolta. Ela é, “dentre as empregadas que aparecem na obra”, a única que, “a partir da sua inconformidade, acaba por denunciar as péssimas condições de trabalho dos serviçais daquela época” (Queiroz; Longobardi, 2015, p. 7).

Para Massaud Moisés (1980), Juliana tem um passado que justifica seu ódio e azedume, aspectos que desemborcam, conseqüentemente, em um inimigo próximo: a patroa. A cena que abre o Capítulo XII d'O *primo Basílio* sintetiza com clareza as relações sociais de patrão e empregado no romance:

Nessa semana, uma manhã, Jorge, que se não recordava que era dia de gala, encontrou a secretária fechada e voltou para casa ao meio-dia. Joana à porta conversava com a velha que comprava os ossos; a cancela em cima estava aberta; e Jorge, chegando despercebido ao quarto, surpreendeu Juliana comodamente deitada na *chaise longue*, lendo tranquilamente o jornal.

Ergueu-se, muito vermelha, mal o viu, balbuciou:

– Peço desculpa, tinha-me dado uma palpitação tão forte...

– Que se pôs a ler o jornal, hem?... – disse Jorge, apertando instintivamente o castão da bengala.

– Deve estar para a sala de jantar – disse Juliana, que se pôs logo a correr, muito apressada.

– Tu estás a engomar? – exclamou.

– Dize-me cá, quem é aqui a criada e quem é aqui a senhora?

– Que queres tu dizer?

à Juliana o lugar de empregada, o sótão, a servidão dentro da burguesia lisboeta do século XIX: “Vinte anos a dormir em péntar-se de madrugada, a comer restos, a vestir trapos velhos” (p. 69). Não à toa, Jorge aperta o castão da bengala por raiva, empregada com ares de patroa. Os aspectos grotescos de Juliana na espécie de “pássaro negro” (Queirós, 2018, p. 260) feito a norte” (Queirós, 2018, p. 65) — o principal símbolo de mau do o livro. Intrínseco a si está seu coração feito uma bomba: cada excesso de raiva dá sinais visíveis que irá explodir, a do engenheiro, interpretada no romance queirosiano como o limiar, vai se empestecendo de uma aura grotesca, de um desassossegado, que infecta seus moradores e visitantes — piora quando Jorge retorna e se depara com os papéis mulheres em sua casa: “as pequenas coisas, aparentemente do trato diário, mostram-se estranhos, maus e possuídos, por is, que podem lançar-se sobre nós a cada instante quando nos neira mais sensível” (Kayser, 1986, p. 98-99). Os ornamentos casa e a descrição grotesca de Juliana, dentro desse espaço, tra o estágio de metamorfose na dinâmica das personagens, o lugar e tal tempo em um cronotopo hostil, ainda que se torne ra a mudança. Transformação que lemos, sobretudo, em ssona de ações e diálogos diplomáticos em toda a narrativa, ontrele ao confrontar Juliana, tornando-se o estopim de seu nte, o grotesco como resultado ou catalizador de decisões.

Esclarecemos, portanto, que o “grotesco” de *O primo Basílio* está mais próximo das acepções de Kayser (1986) do que das de Mikhail Bakhtin (2010). Bakhtin, inclusive, emprega extensas críticas às considerações de Kayser, em torno do grotesco, afirmando que elas não compreendem “a verdadeira natureza do grotesco, inseparável do mundo da cultura cômica e da visão carnavalesca do mundo” (2010, p. 41). A argumentação do teórico russo é pertinente e indispensável aos estudos sobre o grotesco na literatura ocidental, mas parte de um *corpus* de análise distinto daquele eleito pelo teórico alemão.

Apesar disso, há relações possíveis entre os estudos bakhtinianos em torno da “cosmovisão carnavalesca”, percebida na cultura medieval e renascentista, e a noção de cronotopo do limiar no livro de 1878. Bakhtin (2010, p. 22) está interessado, por exemplo, no cânone que segue a tradição carnavalesca da obra de Rabelais e Cervantes, cujo grotesco é um sintoma de transformação ainda incompleta, de morte e nascimento, de crescimento e evolução, carregados de significados ambivalentes: “dois polos da mudança — o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose — são expressados (ou esboçados) em uma e outra forma”. Entretanto, para o teórico, dentro do sistema de imagens grotescas, a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, sendo “incapazes de infundir temor” (Bakhtin, 2010, p. 44), porque estão imbuídas do “riso festivo” (Bakhtin, 2010, p. 43) que destrói a seriedade unilateral e libera a consciência, o pensamento e a imagem humana — acepção que se distancia daquela que lemos n’*O primo Basílio*.

Decerto, entretemo-nos (e até rimos) com as descrições e opiniões irônicas do narrador queirosiano. Todavia, esse humor provocado está longe de ser um riso festivo, ambivalente e regenerador, conforme escreve Bakhtin, uma vez que, é válido relembrar, a obra segue a estética realística, buscando uma representação mais “objetiva” e “séria” em detrimento da predominante comicidade. Do mesmo modo, a aura grotesca que adorna o cronotopo da casa e que reveste Juliana carecem de força vital ou de regeneração necessária à vida cíclica dos seres. Na criação queirosiana, vemos a estética realista feito um palco para “mostrar o feio através do disforme, do grotesco, que o homem também é e será” (Simões, 2005, p. 42). No máximo, o apego de Juliana “a mostrar, a expor o pé” (Queirós, 2018, p. 76) sinaliza um aspecto caro à teoria forjada por Bakhtin enquanto imagem própria do “realismo grotesco”, com ênfase no baixo corporal, próximo à

terra. No entanto, é uma imagem debilitada de simbologia carnavalesca, sem uma tradição ambivalente de vida/morte, muito diferente daquela que lemos em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), por exemplo.

O grotesco, n’O *primo Basílio* é o hostil, o estranho e desumano, de que fala Kayser (1986), mas ainda hoje, devido à vitalidade no “grande tempo”, segundo Bakhtin (2010), permanece a nós, seus supradestinatários, como imagens tão cotidianas. Em 180 anos do seu nascimento, Eça de Queirós sobrevive no espaço-palco das letras pela atualidade das suas cenas “antidomésticas”, anticlericais e antirromânticas — episódios que, numa roupagem *pop* e internética do novo milênio, bem poderiam ser associados a um *Picolé de Limão*³, regado a ironia, muito escândalo e a uma boa dose de grotesco.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. "Germinie Lacerteux". In: AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber e equipe da Perspectiva. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019a., p. 443-470.
- AUERBACH, Erich. "Na Mansão de La Mole". In: AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber e equipe da Perspectiva. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019b, p. 405-441.
- BACHELARD, Gaston. "A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana". In: BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2. ed. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1964.
- BAKHTIN, Mikhail. "A ciência na literatura hoje" [1970]. In: BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: editora 34, 2017, p. 21-56.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* [1965]. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. "Arte e responsabilidade" [1919]. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

³ Um dos quadros do *podcast* “Não Inviabilize”, criado por Déia Freitas, onde ela narra semanalmente, com sensibilidade e bom humor, as cenas da vida real, envolvendo inúmeras questões de traição, intrigas familiares, preconceitos, golpes e vinganças, cujos desfechos, em sua maioria, escandalizam o ouvinte.

- BAKHTIN, Mikhail. *O autor e a personagem na atividade estética* [1920-1923]. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2023.
- BAKHTIN, Mikhail. “O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas” [1959-1961]. In: BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo* [1937-1939]. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BARREIROS, António José. *História da Literatura Portuguesa, Volume II*. Lisboa: Editora Pax, 1992.
- BEZERRA, Paulo. “Bakhtin: remate final”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: editora 34, 2017, p. 81-96.
- BEZERRA, Paulo. “Uma teoria antropológica da literatura”. In: BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo* [1937-1939]. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 249-264.
- DANTAS, Francisco José Costa. *A mulher no romance de Eça de Queiroz*. São Cristóvão: Editora UFS; Fundação Oviêdo Teixeira, 1999.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco. Configuração na pintura e na literatura*. Trad. Jaime Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2018.
- QUEIROZ, Juliana Maia de; LONGOBARDI, Kathleen Jucá. “O primo Basílio: o conflito doméstico entre patroa e empregada na obra de Eça de Queirós”. In: XIV CONGRESSO INTERNACIONAL FLUXOS E CORRENTES: TRÂNSITOS E TRADUÇÕES LITERÁRIAS (ABRALIC). *Anais...* Belém: ABRALIC, 2015.
- SIMÕES, Maria João. “Ligações perigosas: realismo e grotesco”. In: MEINDEL, Dieter; MONTEIRO, Ofelia Paiva; SIMÕES, Maria João; MARIANO, Maria do Rosário (Org.). *O grotesco. Temas*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, p. 39-53, 2005.
- SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- VAQUINHAS, Irene. “Senhoras e mulheres” na sociedade portuguesa do século XIX. 2. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

Recebido em 31 de janeiro de 2025
Aprovado em 22 de abril de 2025

Licença:

Maria de Fátima Costa e Silva

Doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Alagoas. Mestra em Estudos Literários e Graduada em Letras-Português pela mesma universidade. Professora da Educação Básica de Ensino. Pesquisadora no Grupo de Pesquisa: Poéticas Interartes (UFAL/DGP-CNPQ).

Contato: literatura.fatima@gmail.com

id: <https://orcid.org/0000-0001-8035-1123>

**LITERATURA E OUTRAS
MÍDIAS EM *O PRIMO*
BASÍLIO, DE EÇA DE QUEIRÓS**

LITERATURE AND OTHER MEDIA IN O PRIMO BASÍLIO. BY ECA DE QUEIRÓS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v17i33p132-147>

Luciene Marie Pavanelo ^I
Bianca de Oliveira Picaccio ^{II}

RESUMO

A partir da proposta de Estudos Interartes, que, nas palavras de Claus Clüver (2006, p. 11), corresponde à “comparação da Literatura com algo que, embora seja de outra ordem [...], possa ser submetido, juntamente com esta, a um conceito geral que costumamos chamar de ‘arte’” (Clüver, 2006, p. 11), pretendemos analisar as relações entre o texto literário e a “inclusão direta ou indireta de mais de uma mídia com diversas possibilidades de comunicação e representação e de vários sistemas sígnicos” (Clüver, 2006, p. 14) presentes no romance *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós. Assim, propomos analisar o modo como outras mídias mencionadas pelo romance queirosiano, como o livro *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, a ópera *La traviata*, de Giuseppe Verdi, e as pinturas *Medeia furiosa*, de Eugène Delacroix, e *A jovem mártir*, de Paul Delaroche, relacionam-se com a construção do enredo da narrativa.

PALAVRAS-CHAVE

Estudos interartes; Literatura e outras mídias;
Éça de Queirós.

ABSTRACT

Based on the proposal of Interarts Studies which, in Claus Clüver's (2006, p. 11) words, correspond to "comparison of Literature with something that, although it is of another order [...], can be organized, together with this, to a general concept that we usually call 'art'" (Clüver, 2006, p. 11), we aim to analyze the relations between the literary text and the "direct or indirect inclusion of more than one media with diverse possibilities of communication and representation and of various sign systems" (Clüver, 2006, p. 14) mentioned in the novel *O primo Basílio* (1878), by Eça de Queirós. Thus, we propose to analyze the way in which other media presented in Eça's novel, such as the book *Le dame aux camelias*, by Alexandre Dumas Fils, the opera *La traviata*, by Giuseppe Verdi, and the paintings *Médée furieuse*, by Eugène Delacroix, and *La jeune martyre*, by Paul Delaroche, relate to the construction of the narrative's plot.

KEYWORDS

Interarts studies; Literature and other media; Eça de Queirós.

¹ Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil.

^{II} Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil.

Foi nesse contexto que Eça de Queirós resolveu “pintar”¹ a sociedade portuguesa, com romances que, de acordo com Francisco Dantas (1999), servem de receptáculo sociocultural, na medida em que conferem à literatura um espaço de reflexão crítica sobre a complexidade humana. Ao focar na questão feminina na ficção queirosiana, o crítico defende que,

Observando as informações sobre a sociedade portuguesa, [...] poderemos ver em que medida Eça soube catalisar os desejos, a prática e as reações das personagens femininas de seu tempo, e verificar até onde as articulações de seu “realismo” nos propiciam uma interpretação satisfatória do estrato da sociedade portuguesa representado pelas mulheres (Dantas, 1999, p. 16).

Em *O primo Basílio* (1878), o leitor é colocado frente a um episódio doméstico protagonizado por Luísa Mendonça de Brito Carvalho, lisboeta de nascimento e parisiense de coração, já que, mesmo estando em Lisboa, “era o *moderno* que a cativava, Paris, as suas mobílias, as suas sentimentalidades” (Queirós, 2020, p. 30, grifo no original). Logo nas primeiras páginas, somos conscientizados da atmosfera de tédio que envolve a cena, anunciando a crítica do autor à falta de ação/emoção e à vida sem propósito, sobretudo da mulher burguesa: era “domingo, fazia

¹ José Roberto de Andrade (2019, p. 226) nota que Eça envia uma carta a Teófilo Braga no mesmo ano em que *O primo Basílio* foi publicado, na qual declara o seguinte: “A minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa [...] e mostrar-lhes, como num espelho, que triste país eles foram – eles e elas. É o meu fim nas *Cenas da Vida Portuguesa*” (IV, 918, *apud* Andrade, 2019, p. 226). Segundo o crítico, “esse ambicionado projeto não se concretizou, pelo menos não totalmente”, no entanto, “na obra queirosiana, encontra-se sempre um retrato – ou uma imagem – da sociedade portuguesa” (Andrade, 2019, p. 226).

um grande calor; as duas janelas estavam cerradas, mas sentia-se fora o sol faiscar nas vidraças, esquentar a pedra na varanda [...], uma vaga *quebreira* amolentava” (Queirós, 2020, p. 23, grifo no original). O processo de “pintura” da sociedade lisboeta feito por Eça está intrinsecamente ligado às descrições que o narrador faz do espaço, que muitas vezes refletem o estado de espírito das personagens, como no trecho citado acima.

De acordo com Isabel Pires de Lima (2013, p. 268), é a partir das noções sobre o realismo na arte que a associação entre literatura e pintura se intensificará na obra de Eça, impelindo-o a “recorrer com frequência à pintura como uma espécie de metalinguagem para pensar a literatura, muito especialmente para pensar o realismo”. Percebe-se que, à medida que se “atribui à arte uma função de representação da realidade ligada ao conceito de referência próxima da habitual” (Lima, 2013, p. 270), precisa-se exigir do escritor “uma capacidade semelhante à do pintor de *dar a ver* a realidade” (Lima, 2013, p. 270, grifo no original).

É interessante verificar a visão de Eça sobre outras formas de arte, como a pintura, já mencionada por Garcez da Silva (1986) e, como já demonstramos, por Pires de Lima (2013). Ainda em sua juventude, no início da carreira literária, no artigo “Da pintura em Portugal” – postumamente compilado em *Prosas bárbaras* –, o escritor tece uma série de considerações acerca da situação da pintura portuguesa, criticando-a e, ao mesmo tempo, enaltecendo a pintura francesa de Delacroix, Delaroche e Ary Scheffer (Queiroz, 1951, p. 100-104). Para ele,

o que se admira na pintura, o que é ideal [...] é a pintura perfeita [...] onde a forma tem a beleza ideal e serena dos antigos deuses de mármore, mas animada por uma voluptuosidade delicada, por uma energia inteligente [...]. Nesta pintura a expressão moral não tem ascendente: há, como na arte grega, o equilíbrio perfeito e rítmico da alma e da forma. [...] Por consequência o ideal na pintura é o corpo perfeito e a bela nudez animal (Queirós, 1951, p. 101).

Eça faz, então, um resgate histórico das concepções de pintura até chegar a 1830, quando, em suas palavras, na França, “a pintura tornou-se dramática” (Queirós, 1951, p. 102). Assim, entre alguns nomes, cita Delacroix e Delaroche como exemplos de artistas que “representaram com formas, com atitudes e com coloridos todos os dramas interiores do espírito, todos os fragmentos do homem ideal. Foi a pintura da alma [na qual] [...] quadros são epopeias, sátiras, idílios ou dramas” (Queirós, 1951,

p. 103), concluindo que a pintura em Portugal não cumpria com o papel da arte: “A pintura portuguesa não tem o grande fim ideal da arte, o estudo da beleza nua; não tem sequer o sentimento dramático; não é mesmo imitativa: nem mesmo é cópia estéril!” (Queirós, 1951, p. 103). Percebe-se, em Eça, portanto, como evidenciado por Garcez da Silva (1986, p. 11), “uma inclinação profunda para as artes plásticas e uma particular afeição pela pintura” desde a década de 1860.

Neste artigo, focalizaremos nossa análise não apenas nas pinturas que são mencionadas como decoração da sala de estar da casa de Luísa e Jorge, *Medeia furiosa*, de Eugène Delacroix, e *A jovem mártir*, de Paul Delaroche, mas ainda no romance *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, e na ópera *La traviata*, de Giuseppe Verdi, também citados na obra queirosiana, buscando compreender as suas relações com o enredo da narrativa. Para isso, recorreremos à definição de Claus Clüver (2006, p. 15) de intermedialidade, mobilizando o “repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual”, que é, por sua vez, composto “de elementos textuais de diversas mídias”, que colaboram para a construção de sentido no enredo. A partir dos Estudos Interartes, ou seja, da “comparação da Literatura com algo que, embora seja de outra ordem [...], possa ser submetido, juntamente com esta, a um conceito geral que costumamos chamar de ‘arte’” (Clüver, 2006, p. 11), pretendemos analisar as relações entre o texto literário e a “inclusão direta ou indireta de mais de uma mídia com diversas possibilidades de comunicação e representação e de vários sistemas sónicos” (Clüver, 2006, p. 14).

Voltando ao início de *O primo Basílio*, naquele cenário de “rumor dormitante”, somos apresentados ao jovem casal Jorge e Luísa. Logo sabemos que Jorge está se preparando para uma jornada ao Alentejo por questões de trabalho e que a situação não é apreciada por eles, visto que serão temporariamente separados pela distância. É-nos dado saber, por meio de uma notícia no jornal lido por Luísa, que Basílio, seu primo, está retornando a Portugal. Nesse primeiro momento, a protagonista não demonstra interesse genuíno pela notícia, ao que o narrador comenta: “Olhou os anúncios, bebeu um gole de chá, levantou-se, foi abrir uma das portadas da janela” (Queirós, 2020, p. 27). É só após finalizar a leitura do romance *A dama das camélias* e de cantar ternamente a ária final da ópera *La traviata*, que Luísa lembra “de repente” da notícia de jornal que anunciava a chegada do primo. São esses elementos intermediáticos que desencadeiam, na trama do romance, uma série de lembranças romantizadas do passado de Luísa com Basílio:

Um sorriso vagaroso dilatou-lhe os beicinhos vermelhos e cheios. Fora o seu primeiro namoro, o primo Basílio! Tinha ela então dezoito anos! Ninguém o sabia, nem Jorge, nem Sebastião... [...]. Devia estar mudado o primo Basílio. Lembrava-se bem dele [...]. Tinham muita liberdade, ela e o primo Basílio (Queirós, 2020, p. 31-32).

La traviata foi composta pelo italiano Giuseppe Verdi com base na peça de teatro *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, adaptada em 1852 pelo próprio escritor francês a partir de seu romance originalmente publicado em 1848. Dividida em três atos, a ópera de Verdi estreou em 1853, em Veneza, e foi representada em Portugal pela primeira vez em 1855, tendo sido, ao longo da segunda metade do século XIX, assim como o romance de Dumas Filho, um enorme sucesso na Europa. “*La traviata*” significa “a mulher caída” ou “aquela que se desvia”, remetendo à cortesã Violetta Valéry, cuja história de amor com Alfredo Germont é frustrada pela fragilidade da saúde de Violetta e pelo falso moralismo da sociedade, que a admira por sua beleza e, ao mesmo tempo, rejeita-a por sua má reputação.

A mobilização dos elementos intermediáticos provoca no leitor a construção de possíveis caminhos, sentidos e associações. É apenas após terminar de ler o romance *A dama das camélias* e de cantar a ária final de *La traviata* que Luísa começa a rememorar a sua antiga relação com o primo. A menção a essas obras adquire sentido se pensarmos nos significados que tanto o romance quanto a ópera conferem ao texto de Eça. O final de *A dama das camélias* é envolto por uma atmosfera dramática, já que a protagonista Marguerite, após perder tudo o que tem – posses, companhias e o verdadeiro amor de Armand –, morre. O enredo de Dumas Filho apresenta ao leitor a vida tumultuada de uma mulher cortesã em Paris, o que a difere totalmente de Luísa, que tem a vida prosaica de uma dona de casa lisboeta. As fortes impressões causadas pela vida da personagem de Dumas Filho fazem Luísa terminar a leitura “com duas lágrimas a tremer-lhe nas pálpebras” (Queirós, 2020, p. 31). Com relação à ópera de Verdi, o romance queiroziano menciona a sua ária final, que é cantada por Luísa: “Addio, del passato...”. A protagonista do enredo da ópera, Violetta, também é uma cortesã, que, como Marguerite, encontra o seu verdadeiro amor, Alfredo. Por um pedido do pai de Alfredo, que não queria que uma cortesã maculasse a imagem de sua família, Violetta rompe com o seu amado, o que piora, consideravelmente, a doença da qual já sofria. O trecho cantado pela protagonista de Eça remete à cena em que Violetta vende

tudo o que tem, e, ao perceber-se gravemente doente e sem recursos, lamenta e se despede das doces lembranças vividas em seu passado.

Após a menção a essas duas obras literárias, o romance queirosoiano traz um *flashback*, no qual Luísa rememora o seu namoro com Basílio na juventude, sentindo-se saudosa da relação que tiveram. A nota de que “ninguém o sabia, nem Jorge, nem Sebastião...” (Queirós, 2020, p. 31) confere um toque emocionante à lembrança de Luísa, como se a sua primeira relação amorosa tivesse sido tão transgressora ao ponto de necessitar ser ocultada – sendo que não foi –, mostrando que a personagem ambiciona vivenciar uma história de amor proibido, tal como a de suas heroínas Marguerite e Violetta. Algumas páginas adiante, infere-se que *La traviata* fazia Luísa lembrar-se de Basílio porque, na época em que ela “viveu triste”, depois de o primo ter rompido o namoro, a personagem costumava cantar o final dessa ópera.

O imaginário de Luísa é constituído pela idealização, principalmente, das relações amorosas, formada a partir do que lia nos romances românticos. Para ela, “os homens ideais apareciam-lhe de gravata branca, nas ombreiras da sala de baile, com um magnetismo no olhar, devorados de paixão, tendo palavras sublimes” (Queirós, 2020, p. 30), o oposto da descrição de Jorge, que “da sua mãe herdara a placidez, o gênio manso. [...] nunca fora sentimental: os seus condiscípulos, que liam Alfred de Musset suspirando e desejavam ter amado Margarida Gautier, chamavam-lhe *proseirão, burguês*” (Queirós, 2020, p. 25, grifo no original). Nas palavras do narrador, a figura de Jorge, em um primeiro momento, não agradou a Luísa, mas, com o passar do tempo, “sem o amar, sentia ao pé dele como uma fraqueza, uma dependência e uma quebreira, uma vontade de adormecer encostada em seu ombro, e de ficar assim muitos anos, confortável, sem receio de nada” (Queirós, 2020, p. 34).

É interessante verificar o contraste entre Jorge e os seus colegas de faculdade, que, ao contrário do futuro marido de Luísa, seguiam a moda romântica e consumiam a literatura francesa. *A dama das camélias* já era um sucesso em Portugal na época em que Jorge era estudante, e continuava sendo no presente da narrativa, quando Luísa lê avidamente o romance de Alexandre Dumas Filho: ao mencionar que o livro estava “um pouco enxovalhado” (Queirós, 2020, p. 29), o narrador mostra que ele tinha sido lido e relido algumas vezes pela protagonista. Segundo o narrador, o amor vivido pela personagem de *A dama das camélias*, Marguerite Gautier,

dava-lhe [a Luísa] uma melancolia enevoadada: via-a alta e magra, com o seu longo xale de caxemira, os olhos negros cheios da avidez da paixão [...] e todo aquele destino se agitava, como numa música triste, com ceias, noites *delirantes*, *aflições de dinheiro*, e dias de *melancolia no fundo dum cupê*, quando nas avenidas do Bois, *sob um céu pardo e elegante, silenciosamente caem as primeiras neves* (Queirós, 2020, p. 30, grifo nosso).

A transposição da vivência abrasadora de Marguerite no livro de Dumas Filho – e também de Violetta na ópera de Verdi – é desejada por Luísa. O leitor pode notar o nível de idealização da personagem de Eça, que vive um casamento “confortável” com um homem “plácido” e sem agitações nem grandes emoções, enquanto sonha com o arrebatamento de um amor proibido. Além disso, a diferença climática entre o “grande calor” do verão de Lisboa, cujo sol fátisca nas vidraças e escalda a pedra na varanda (Queirós, 2020, p. 23), e a idealização das “primeiras neves” que “caem silenciosamente” “sob um céu pardo e elegante” do inverno parisiense mostra como Luísa gostaria de estar vivendo numa outra realidade.

Veremos, então, que as idealizações de Luísa irão, de certa forma, concretizar-se em sua vida: ela terá tardes delirantes em sua relação extraconjugal com Basílio; passará por aflições de dinheiro após ser ameaçada por Juliana, sua criada, que descobre a aventura amorosa; e transitará no fundo de um cupê para viver seus episódios amorosos no *Paraíso*, local que Basílio arranja para se encontrarem. A inserção de outras mídias no enredo do romance não demonstra apenas a dimensão cultural do repertório do autor ao mencioná-las, mas oferece-nos um subsídio a mais para pensar em outras possibilidades de comunicação associadas à narrativa. Percebemos que Luísa vive seu amor proibido, como observado nas histórias das personagens de Dumas Filho e de Giuseppe Verdi, e, ao final, paga, também como elas, com a própria vida.

Os luxos propagados no romance francês e na ópera italiana são aspirados pela lisboeta, que intenciona viver as aventuras de suas heroínas. O episódio em que Basílio menciona a necessidade de terem um local para se encontrarem manifesta, mais uma vez, o imaginário romântico de Luísa:

Aquela precipitação amorosa em arranjar o ninho – provando uma paixão impaciente, toda ocupada dela – produziu-lhe uma dilatação doce do orgulho; ao mesmo tempo que aquele Paraíso secreto, *como num romance*, lhe dava a esperança de felicidades excepcionais (Queirós, 2020, p. 201, grifo nosso).

Desse modo, Luísa idealiza as suas experiências com base no repertório de mundo que lhe é oferecido pelas mídias que consome. Ao pensar em um local para os encontros amorosos com o primo e na própria ideia de ter um amante, idealiza o cenário a partir de outra obra literária:

la, enfim, ter ela própria aquela aventura *que lera tantas vezes nos romances amorosos!* Era uma forma nova do amor que ia experimentar, sensações excepcionais! Havia tudo – a casinha misteriosa, o segredo ilegítimo, todas as palpitações do perigo! Porque *o aparato impressionava-a mais que o sentimento;* e a casa em si interessava-a, atraía-a mais que o sentimento. [...] Lembrava-lhe um romance de Paul Féval em que o herói, poeta e duque, forra de cetins e tapeçarias o interior de uma choça; encontra ali a sua amante; os que passam, vendo aquele casebre arruinado, dão um pensamento compassivo à miséria que decerto o habita – enquanto dentro, muito secretamente, as flores se esfolham nos vasos de Sèvres e os pés nus pisam gobelinos veneráveis! Conhecia o gosto de Basílio, – e o *Paraíso* decerto era como no romance de Paul Féval (Queirós, 2020, p. 206, grifo nosso).

Não obstante, as expectativas de Luísa, construídas pela leitura de um romance de Paul Féval, são frustradas pelas condições insalubres do lugar escolhido pelo primo. Desse modo, a decepção dela é, nas palavras do narrador, comparada a “um iate que aparelhou nobremente para uma viagem romanesca [e que] vai encalhar, ao partir, nos lodaçais do rio baixo” (Queirós, 2020, p. 209), reforçando, uma vez mais, a influência que os romances desempenhavam na vida da protagonista.

Partiremos, agora, para a análise da presença das duas gravuras que aparecem na sala de estar da casa de Luísa: *Medeia furiosa*, de Eugène Delacroix, e *A jovem mártir*, de Paul Delaroche. Para Garcez da Silva (1986, p. 75), os quadros descritos em *O primo Basílio* são “próprios de um ambiente pequeno-burguês, ligeiramente romântico, onde aquelas gravuras de Delacroix e Delaroche punham uma nota subitamente dramática”. A partir das considerações de Eça no artigo “Da pintura em Portugal”, que mencionamos anteriormente, o crítico afirma que a tela de Delacroix, “um dos mais altos expoentes da pintura romântica”, seria, para o escritor,

um dos melhores exemplos da “pintura da alma” – não produto de um sentimentalismo que despertasse a lágrima e fizesse tremeluzir à flor de uma sentimentalidade vulgar, mas a obra de profunda ressonância, repetindo um tema grandioso, que também havia inspirado o gênio dramático de Eurípedes (Silva, 1986, p. 75).

Quanto à tela de Delaroche, Garcez da Silva (1986, p. 75) pontua o fato de ser uma “obra inspirada por um dramatismo diferente”, conjecturando quanto “seria curioso julgar como reagiriam perante cada uma dessas gravuras as personagens reunidas aos domingos na casa de Jorge”. Nesse sentido, a menção desses quadros no romance não é gratuita, pois eles acentuam a dramaticidade da cena na qual são descritos e, de certa forma, antecipam o destino final de Luísa.

Logo no início da diegese, antes mesmo da viagem de Jorge, contrariando a solicitação do marido, Luísa recebe a visita de Leopoldina, uma amiga dela que Jorge não aprovava. Leopoldina vive na mesma situação de Luísa: é uma mulher burguesa e casada; porém, escancaradamente, tem relações extraconjugais e não se prende aos dogmas sociais, vistos como “boas maneiras”: “era muito indiscreta, falava muito de si, das suas sensações, da sua alcova, das suas contas” (Queirós, 2020, p. 37). Aos olhos da vizinhança, Leopoldina levava uma vida depravada: fumava, bebia, era infiel ao marido (tinha muitos amantes), não queria ser mãe e possuía ares de independência, uma vida à qual a “boa esposa” deveria renunciar em nome das aparências. Luísa, por sua vez, também julga a amiga – “às vezes na sua consciência achava Leopoldina ‘indecente’” (Queirós, 2020, p. 38) –, mas não deixa de admirá-la por ter aquele senso de liberdade que ela mesma não sabia definir, já que Leopoldina “quase lhe parecia uma heroína, olhava-a com espanto como se consideram os que chegam de alguma viagem maravilhosa e difícil, de episódios excitantes” (Queirós, 2020, p. 38).

Devemos nos lembrar de que, com exceção dos encontros com Leopoldina, a vida de Luísa basicamente girava em torno do marido. Apenas doze dias depois da viagem de Jorge, “aborrecia-se tanto! De manhã ainda tinha os arranjos, a costura, a toilette, algum romance... Mas de tarde! A hora em que Jorge costumava voltar do ministério, a solidão parecia alargar-se em torno dela” (Queirós, 2020, p. 69). Francisco Dantas (1999, p. 92) explica que, “sem dúvida alguma, pode-se declarar que o modelo que o homem burguês criou faz da mulher um ser que necessita obrigatoriamente de uma muleta, de um eterno mentor, de uma autoridade viril: o marido”. De acordo com o crítico, “Luísa comparece como se não tivesse foro íntimo, já que apenas lhe interessa avaliar o que Jorge sente por ela, o que faz por ela, o prazer que lhe proporciona” (Dantas, 1999, p. 93).

Assim sendo, Luísa não tem as suas próprias posições bem estabelecidas; ela se apropria daquilo que lhe ensinaram, e quando, bem

superficialmente, tenta esboçar um pensamento próprio, não é capaz de mantê-lo, pois não foi criada para pensar. Quando começa a ser seduzida pelo primo, “achava-se desgraçada, sem saber o que queria, com vontades confusas de estar com Jorge, de consultar Leopoldina, de fugir para longe, ao acaso [...]. Que a não secassem, Santo Deus!” (Queirós, 2020, p. 133). Como sustentado por Daiane Cristina Pereira (2019, p. 100), “na busca de ser observada, de ser amada, atendendo aos ideais de feminilidade, as mulheres irão procurar o amor como uma forma de ser protagonistas de suas vidas”, e é isso que conduzirá Luísa à relação extraconjugal com Basílio: “os próprios discursos que levam as mulheres a buscar a si mesmas num lugar diferente daquele que as aflige” (Pereira, 2019, p. 101).

Voltando à cena em que Leopoldina chega à casa de Luísa, as amigas vão para a sala de estar, cuja descrição nos interessa:

Como a sala estava escura [Luísa] foi entreabrir um pouco as portadas da janela. Os estofos das cadeiras e as bambinelas eram de repes verde-escuro; o papel e o tapete com desenhos de ramagens tinham o mesmo tom, e naquela decoração sombria destacavam muito – as molduras douradas e pesadas de duas gravuras (a Medeia de Delacroix e a Mártir de Delaroche) (Queiroz, 2020, p. 37).

A descrição minuciosa dos ambientes, característica comum aos escritores do Realismo, auxilia-nos na análise da questão feminina na obra. Como explica Tatiana Prevedello (2011, p. 153), em *O primo Basílio*, “inúmeros recursos intertextuais advindos da tradição literária e artística são evocados com o propósito de intensificar as ações das personagens e sugerir, antecipadamente, as circunstâncias mais dramáticas e decisivas que se desenvolverão no enredo”.

No meio daquela “decoração sombria”, o narrador destaca as molduras “douradas e pesadas” de duas pinturas: *Medeia furiosa* (1862), de Eugène Delacroix; e *A jovem mártir* (1854-1855), de Paul Delaroche. Por um lado, a cor dourada das molduras chama a atenção para os quadros, ao mesmo tempo que o fato de elas serem “pesadas” contribui para acentuar o aspecto sombrio da sala, que corresponde simbolicamente à opressão que as mulheres sofriam no espaço doméstico, no qual eram confinadas e submetidas ao poder masculino. Por outro lado, a presença das cópias de duas pinturas francesas na sala de estar da casa de Luísa mostra como Portugal era dependente da cultura francesa, considerada “chique” para a

burguesia lisboeta. Além disso, como veremos a seguir, os temas dos quadros também não são por acaso, pois dialogam com a situação da protagonista.

Eugène Delacroix, em *Medeia furiosa*, retrata a figura da mitologia grega Medeia prestes a matar os seus filhos. O quadro é inspirado na tragédia clássica de Eurípides, na qual, segundo Wilson Ribeiro Jr. (2010), “Medeia, a personagem principal, luta com todas as forças e todas as armas contra as adversidades que a acometem”. Nessa peça, Creonte, rei de Corinto, convence Jasão a abandonar Medeia para se casar com a sua filha; com isso, a feiticeira decide se vingar do marido, matando Creonte e depois os seus próprios filhos, fugindo, por fim, em um carro alado cedido pelo deus Hélios, seu avô.



Figura 1: DELACROIX, Eugène. *Medeia furiosa*. 1862.

Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059373>. Acesso em: 21 jan. 2025.

A entrada de Luísa e Leopoldina na sala escura, marcada por essas pinturas, logo no início da diegese, portanto, não é insignificante. A recepção de Leopoldina em sua casa constitui, no romance, a primeira violação que Luísa faz não apenas das ordens do marido, mas também do decoro esperado numa sociedade, que, hipocritamente, repudiava uma mulher que todos sabiam que “tinha muitos amantes” (Queirós, 2020, p. 36), indigna, assim, de frequentar os lares das “boas famílias”. Por outro lado, Leopoldina chega à casa de Luísa justamente no momento em que a protagonista estava relembando o seu namoro com o primo, imaginando “o que teria sucedido se tivesse casado com o primo Basílio [...]. Perdia-se em suposições de outros destinos, que se desenrolavam, como panos de teatro” (Queirós, 2020, p. 35). Com isso, a recepção de Leopoldina, uma mulher infiel ao marido, parece prenunciar o destino de Luísa, que terá um relacionamento adúltero com Basílio.

LESSASSOSSEGO

p. 153), a imagem da mártir cristã traz “as mãos amarradas em sinal de resignação às vicissitudes de suas crenças”. Por um lado, as mãos amarradas da jovem retratada são um símbolo da falta de liberdade religiosa nesse período do Império Romano e, no romance de Eça, dialogam com a falta de liberdade de Luísa, presa à rigidez das convenções morais da sociedade burguesa. Por outro lado, Luísa, assim como a esposa de Delaroche, não é uma mártir, mas uma mulher comum, que morreu muito jovem, para o desespero de seu marido: “[Jorge] olhava-a ansiosamente. Ela não se movia. Ergueu então os braços ao ar numa desesperação alucinada. – Sabes que creio em ti, meu Deus. Salva-a!” (Queirós, 2020, p. 450). A aflição de Jorge remete ao desespero das figuras retratadas na pintura ao fundo, que encontram o cadáver da moça flutuando no rio.

As duas telas retratam figuras femininas que, de alguma forma, desafiaram a ordem social vigente. Medeia, esposa repudiada e traída rebelar-se e se vinga do mundo que a cerca. A jovem mártir tem a sua liberdade religiosa atada pelas cordas do Império Romano, e morre por suas crenças. Como defende Prevedello (2011, p. 153), a figura feminina nas duas pinturas “se enquadra nos desígnios do infortúnio e da morte”. É como se essas gravuras prenunciassem o destino da protagonista de Eça. Esses quadros parecem avisar ao leitor que, em caso de contradição da mulher à ordem social vigente, o resultado frequentemente é trágico. Como explicam Irene Vaquinhas e Maria Alice Pinto Guimarães (2011, p. 207),

Por detrás da atitude submissa e abnegada [das mulheres], ocultam-se rígidos princípios morais, exigindo o controle dos comportamentos e das posturas corporais. Renunciar, sacrificar-se, ser comedida, prudente e discreta, ocupar-se de “tudo sem ter o ar de prestar a menor atenção”, “ceder nas pequenas coisas”, andar sem ruído são algumas das prescrições recomendadas às esposas, a maioria apreendida na “meninice”, através de um subtil processo de interiorização que valoriza o auto-ocultamento feminino.

O romance queirosiano em análise, ao “pintar” a sociedade portuguesa, denuncia a condição das mulheres burguesas no século XIX, que tinham a sua liberdade restrita à esfera doméstica e as suas vidas limitadas à submissão do matrimônio, sem o direito de fazer as suas próprias escolhas e de ter parte ativa nas decisões que impactavam as suas próprias vidas. De acordo com Daiane Pereira (2019, p. 129), a sociedade

“produzia essas bonecas de cera incapazes de decidir seus destinos, impedidas de fazê-lo por uma série de normas e hábitos que as submetiam à violência simbólica masculina”.

Assim sendo, por meio da análise das relações entre a Literatura e as outras mídias presentes em *O primo Basílio*, procuramos jogar luz sobre a questão feminina no século XIX, mostrando a importância do estudo atento da inserção das outras artes no texto literário, visto que auxiliam no processo de construção de sentidos das obras.²

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, José Roberto de. “Mulheres em *O primo Basílio*: fronteiras e limitações do feminino na sociedade portuguesa oitocentista”. In: SANTOS, Giuliano Lellis Ito; PAVANELO, Luciene Marie; GARMES, Hélder (org.). *Novas leituras queirosianas: O primo Basílio e outras produções*. Porto Alegre: Editora Fi, 2019, p. 219-245.
- CAMPOS, Daniela Queiroz. “A ninfa que paira sobre o Tibre: imagens de Louise Vernet”. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v. 26, n. 45, p. 1-17, jan.-jun. 2021.
- CLÜVER, Claus. “Inter textus / inter artes / inter media”. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, p. 10-41, jul.-dez. 2006.
- DANTAS, Francisco. *A mulher no romance de Eça de Queiroz*. São Cristóvão: UFS; Fundação Oviêdo Teixeira, 1999.
- LIMA, Isabel Pires de. “Pintar com palavras – Eça, a pintura e a ‘idolatria da forma’”. In: LOURENÇO, António Apolinário; SANTANA, Maria Helena; SIMÕES, Maria João (org.). *O século do romance: realismo e naturalismo na ficção oitocentista*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa; Universidade de Coimbra, 2013.
- PEREIRA, Daiane Cristina. *A mulher e o discurso masculino nos romances de Eça de Queirós*. 2019. 218 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- PREVEDELLO, Tatiana. “Inversões do *Paraíso*: Os guias dantescos em *O primo Basílio* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*”. *Estação Literária*, Londrina, v. 7, p. 151-161, set. 2011.

² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Carlos, 2010. Disponível em:

SILVA, Garcez da. *A pintura na obra de Eça de Queiroz*. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.

VAQUINHAS, Irene; GUIMARÃES, Maria Alice Pinto. “Economia doméstica e governo do lar. Os saberes domésticos e as funções da dona de casa”. In: MATTOSO, José (dir.). *História da vida privada em Portugal: a época contemporânea*. Lisboa: Círculo de Leitores; Temas e Debates, 2011, p. 194-220.

Aprovado em 2 de maio de 2025

Licença: 

Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto. Bacharel e Licenciada em Letras pela Universidade de São Paulo, Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo, Doutora e com pesquisa de pós-doutoramento em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Líder do Grupo de Pesquisa Camilo Castelo Branco e membro do Grupo Eça.

id: <https://orcid.org/0000-0001-5027-7532>

Mestranda em Letras na Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto. Licenciada em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto. Bolsista da CAPES. Membro do Grupo Eça.

 <https://orcid.org/0009-0008-3879-1211>

O INCESTO COMO TRAGÉDIA: A CONSTRUÇÃO DA *HÝBRIS* EM *A TRAGÉDIA DA RUA DAS FLORES*, DE EÇA DE QUEIRÓS

INCEST AS TRAGEDY: THE CONSTRUCTION OF HYBRIS IN A TRAGÉDIA DA RUA DAS FLORES, BY EÇA DE QUEIRÓS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v17i33p148-172>

Luciana Ferreira Leal ^I

RESUMO

O artigo analisa a construção trágica do motivo do incesto em *A Tragédia da Rua das Flores*, de Eça de Queirós, explorando a forma como o autor desenvolve a narrativa em torno da *hýbris* e da fatalidade, elementos centrais na tragédia clássica. O objetivo do estudo é demonstrar como a obra, embora inacabada e publicada postumamente, apresenta características que a aproximam do modelo trágico, destacando a relação entre os protagonistas Victor e Genoveva. O referencial teórico fundamenta-se na teoria aristotélica da tragédia, com destaque para os conceitos de *hýbris*, *hamartíia* e catarse, além das antinomias radicais de Goethe. A análise também considera a correspondência de Eça de Queirós, na qual o autor expressa suas intenções e receios quanto ao tema do incesto. A metodologia consiste em uma abordagem qualitativa e interpretativa da obra, associando-a ao contexto da literatura realista e à tradição da tragédia, examinando trechos selecionados que evidenciam a construção do conflito trágico e as emoções

ABSTRACT

This paper analyzes the tragic construction of the incest motif in Eça de Queirós' A Tragédia da Rua das Flores, exploring how the author develops the narrative around hubris and fatality, central elements in classical tragedy. The aim of the study is to demonstrate how the work, although unfinished and published posthumously, has characteristics that bring it closer to the tragic model, highlighting the relationship between the protagonists Victor and Genoveva. The theoretical framework is based on the Aristotelian theory of tragedy, with emphasis on the concepts of hubris, hamartia and catharsis, as well as Goethe's radical antinomies. The analysis also considers Eça de Queirós' correspondence, in which the author expresses his intentions and fears on the subject of incest. The methodology consists of a qualitative and interpretative approach to the work, associating it with the context of realist literature and the tradition of tragedy, examining selected passages that highlight the construction of the tragic conflict

¹ Universidade Estadual do Paraná, Paranavaí, Paraná, Brasil.

despertadas nos leitores. Como subsídio teórico e contextual, o texto inclui a explanação sobre o trágico grego e moderno, que contribui para esclarecer os vínculos entre a tragédia clássica e sua ressignificação na modernidade. Os resultados indicam que *A Tragédia da Rua das Flores* se insere na tradição trágica por meio da idealização amorosa, do destino inexorável e da punição fatal, culminando no suicídio de Genoveva e na ignorância de Victor quanto à verdade. A análise evidencia que Eça emprega um realismo severo, sem chocar o leitor, ao tratar do incesto com sofisticação narrativa, concluindo que a obra, mesmo inconclusa, apresenta uma complexidade dramática que a diferencia dentro do conjunto queirosiano.

PALAVRAS-CHAVE

Tragédia; Incesto; Eça de Queirós; Realismo; Fatalidade.

and the emotions aroused in readers. As theoretical and contextual support, the text includes an explanation of Greek and modern tragedy, which helps to clarify the links between classical tragedy and its modern re-signification. The results indicate that A Tragédia da Rua das Flores is part of the tragic tradition through the idealization of love, inexorable fate and fatal punishment, culminating in Genoveva's suicide and Victor's ignorance of the truth. The analysis shows that Eça employs a harsh realism, without shocking the reader, dealing with incest with narrative sophistication, concluding that the work, even though inconclusive, presents a dramatic complexity that sets it apart within the Queiroisian set.

KEYWORDS

Tragedy; Incest; Eça de Queirós; Realism; Fatality.

A GÊNESE DE UMA TRAGÉDIA REALISTA: EÇA DE QUEIRÓS E A CONCEPÇÃO DE UM DRAMA OUSADO

A *Tragédia da Rua das Flores* é frequentemente mencionada na correspondência de Eça de Queirós com o editor Ernesto Chardron como a obra inaugural da série *Cenas da vida portuguesa*, uma coletânea inspirada no modelo balzaquiano da *Comédia Humana*. Durante os anos em que se dedica a esse projeto, Eça concebe diversas narrativas, algumas das quais permanecem inacabadas devido a prioridades mais urgentes. Em uma carta escrita de Newcastle, em 5 de outubro de 1877, ele registra:

uma das novelas está quase pronta, é só copiá-la: chama-se O Desastre da Travessa do Caldas ou talvez, não sei ainda, O caso atroz de Genoveva. Trata-se de um incesto involuntário. Alguns amigos a quem comuniquei a idéia e parte da execução ficaram impressionados, ainda que um pouco escandalizados. – Não quer dizer que seja imoral. É cruel (Queirós, 1983, v. 1, p. 123).

Essa observação revela a audácia temática do autor e também sua preocupação com o alcance da obra, que se insere no realismo crítico característico de sua produção literária. Na missiva, Eça evidencia que o

estágio de composição da obra está avançado e que ela se encontra quase concluída. Afirma que a narrativa aborda o tema do incesto, inserido em sua observação e análise das múltiplas facetas da sociedade portuguesa da época. No entanto, diversos fatores contribuem para a interrupção da obra em favor de outras, como *A capital!*, que também permanece inacabada devido à prioridade concedida à escrita de *Os Maias* (1888). Assim, *A tragédia da Rua das Flores* permanece como um documento de trabalho, um esboço inicial que nunca foi submetido a nova leitura, exame ou revisão pelo autor.

Em carta a Ramalho Ortigão, escrita em Newcastle, em 3 de novembro de 1877, Eça declara ter concluído *O primo Basílio* (1878) e revela detalhes sobre o novo livro em que trabalha:

isto é: a concluir quase. Desse há de Você gostar, e não-há de dormir. Ah não, dormir é que você não há de: insultar-me, desesperar-se, revoltar-se, arrepelar-se, chamar-me crápula, isso sim. Mas dormir! Estou-lhes a preparar uma! Esfrego daqui as mãos, com um jubilozinho perverso. Espero que seja publicado logo depois do Primo Basílio (Queirós, 1983, v. 1, p. 123).

Trata-se do romance que só seria publicado em 1980, apesar de estar pronto cem anos antes. A partir dos excertos citados, percebe-se que o título da obra ainda não estava definido: em outro momento, Eça se refere a ela como *O desastre da Rua das Flores*. Em 21 de novembro de 1877, chega a qualificá-la como superior a tudo o que já havia escrito. No entanto, em 1878, no plano das *Cenas da vida portuguesa*, não há mais menção à obra, sugerindo que tenha sido deixada definitivamente de lado.

É possível que o título da obra tenha passado por outra alteração, transformando-se em *Os amores de um lindo moço*. Em carta a Ramalho Ortigão, datada de 28 de novembro de 1878, Eça menciona ter um romance destinado a inaugurar as *Cenas da vida portuguesa*, mas que, devido à sua extensão, opta por substituí-lo por *A Capital*. O autor reconhece a gravidade do tema central – o incesto – mas ressalta que sua abordagem é cautelosa e não chocante:

Eu tenho justamente um romance que estava à espera da vez; escrevi-o para ser a primeira parte das “Cenas”, mas além de ser mais volumoso do que o plano das “Cenas” comporta (atinge a obesidade do “Primo Basílio”) não me servia artisticamente como introdução às cenas. Foi por isso que o substituí pela “Capital”, que é mais um trabalho de generalidades. O assunto é grave – incesto, mas tratado

com tanta reserva, que não choca. “Os amores de um lindo moço”, título pretensiosamente medíocre. Poderei pour la circonstance, chamar-lhe: “O Brasileiro”; o herói é-o... (Queirós, 1983, v. 1, p. 174).

O título da obra póstuma que deveria inaugurar as *Cenas da vida portuguesa* não se fixa em nenhuma das designações mencionadas por Eça. *Genoveva*, *O desastre da Rua das Flores*, *Os amores de um lindo moço*, *Desastre da Travessa do Caldas* e *O caso atroz de Genoveva* aparecem em suas correspondências, sugerindo um processo de experimentação nominal. A gradação dramática evidente nesses títulos – de desastre a caso atroz e, finalmente, tragédia – reflete a intensificação do caráter fatalista da narrativa, evidenciando a percepção do autor sobre o conflito central como um infortúnio irreversível.

Segundo A. Campos Matos (2002b), após a morte de Eça de Queirós, sua esposa, Emília de Castro, apresentou duas razões para que o esboço da obra *A Tragédia da Rua das Flores* não fosse publicado. A primeira dizia respeito à sua falta de conclusão, e a segunda, à reprovação e censura da temática abordada. Seu filho, Alberto, expressou formalmente essa condenação em uma carta a António Lello, na qual também manifestava seu empenho em convencer gradativamente a mãe da necessidade da publicação da obra.

Em 1925, José Maria, outro filho de Eça, manifestou a intenção de editar os manuscritos inéditos deixados pelo pai. Na ocasião, a editora Lello anunciou a publicação dessas obras, incluindo *A Tragédia da Rua das Flores*, chegando a divulgar um resumo da obra:

Este formidável romance, do qual impropriamente se disse ser a primeira forma d'Os Maias é, sem contestação possível, a obra mais intensa que jamais saiu da pena de Eça de Queirós ... A Tragédia da Rua das Flores não é como Os Maias, a apreciação crítica de uma sociedade, mas, pelo contrário, o estudo psicológico duma paixão mórbida, das suas causas remotas e das suas conseqüências trágicas (apud Matos, 2002a, p. 141).

Entre 1925 e 1928, José Maria publicou seis obras inéditas de seu pai; no entanto, *A Tragédia da Rua das Flores* não estava entre elas. Com seu falecimento em 1928, coube a seu irmão Alberto dar continuidade ao projeto de publicação dos manuscritos paternos, mas este também faleceu antes que a obra viesse a público.

A filha de Eça, Maria Eça de Queirós, compartilhava da mesma opinião de sua mãe. Segundo ela, essa era a única obra do pai que não lia com prazer, pois o tema era melindroso, o realismo excessivamente severo e o estado do manuscrito, do ponto de vista formal, rudimentar. Contudo, reconhecia, em conversa com Ernesto Guerra da Cal, que os diálogos eram bem elaborados e que as descrições apresentavam grande brilho.

Consoante A. Campos Matos (2002b), Maria Eça de Queirós prometeu a Alberto Machado da Rosa, renomado estudioso queiroso, que organizaria a edição da obra caso decidisse por sua publicação. No entanto, faleceu antes de concretizar o projeto.

O manuscrito de Eça passou, então, para seu neto, Manuel de Castro, filho de Maria Eça de Queirós. Buscando dar continuidade ao trabalho, Manuel procurou a viúva de Machado da Rosa, falecido em 1974, com a intenção de saber se este havia indicado alguém para substituí-lo. Machado da Rosa sugerira o professor João Medina.

Em 1979, com a entrada das obras de Eça de Queirós em domínio público, seus manuscritos foram depositados na Biblioteca Nacional. Assim, no ano seguinte, quase simultaneamente, surgiram duas edições do livro *A Tragédia da Rua das Flores*, obra inédita, praticamente em estado de primeira composição e pouco revisada por Eça de Queirós. A primeira edição, organizada pela editora Moraes, em Lisboa, foi publicada em fevereiro de 1980, com o texto ordenado por João Medina e Campos Matos. Poucas semanas depois, surgiu a segunda edição, publicada também em Lisboa, pela editora Livros do Brasil, com o texto organizado por Mascarenhas Barreto.

As publicações deram início a um intenso debate entre os organizadores, que se estendeu por várias semanas nos jornais de Lisboa. Encerrada a polêmica, novas edições do romance foram lançadas. A terceira edição, publicada pela editora Branco e Negro, em Lisboa, não mencionava o organizador do texto. A quarta edição surgiu algumas semanas depois, também na capital portuguesa, publicada por Edições Fernando Pereira, sob a responsabilidade de José Valle Figueiredo. Segundo Ivo Castro (1980/81), essas edições misturavam elementos dos textos das duas primeiras publicações.

Muitas outras edições surgiram ao longo dos anos. A sexta, por exemplo, organizada por Eduardo Borges Nunes e publicada em 1981, pode ser considerada interpretativa, pois, diante de lacunas, ambiguidades

ou até mesmo incorreções presentes no manuscrito, o editor oferece alternativas deliberadas. Como todas as demais edições, essa também apresenta lacunas; no entanto, seu principal diferencial é que a leitura é feita diretamente a partir do manuscrito original, sem levar em conta a versão datilografada por José Maria, filho do escritor.

Apesar das limitações das primeiras edições – afinal, um manuscrito repleto de desafios requer um tratamento editorial mais cuidadoso –, é inegável a importância das edições da Moraes e da Livros do Brasil. Elas não apenas trouxeram a público questões fundamentais para a Crítica Textual, mas também criaram um contexto favorável para o surgimento de novas edições mais refinadas.

Na elaboração dessas edições, os organizadores dispõem tanto do manuscrito de Eça quanto da versão datilografada de José Maria, que, segundo relatos, contém lacunas, omissões e equívocos de leitura. A fidelidade ao texto original fica, assim, comprometida, considerando-se o modo peculiar como Eça escrevia. Sabe-se que o autor português redigia com nitidez apenas o lexema das palavras, sem adotar um critério gráfico uniforme para as maiúsculas. Além disso, nem sempre cortava os “tt”, o que gerava confusão com “ll”, e as duplicações de letras, características do século XIX, dificultavam ainda mais a compreensão. O estilo de escrita, aliado à caligrafia frequentemente ilegível de Eça de Queirós, deu origem aos principais desafios na interpretação do autógrafo.

Embora a crítica sobre a obra ainda seja escassa, considera-se que a edição da Moraes é mais criteriosa do que a da Livros do Brasil, pois foi elaborada com maior precaução, cautela e tempo hábil, resultando em um texto de maior qualidade.

Para a análise deste estudo, a edição escolhida foi a de Beatriz Berrini, renomada especialista em Eça de Queirós e organizadora da *Obra completa de Eça de Queirós*, publicada em 1997. A *Tragédia da Rua das Flores* encontra-se no volume 2, da página 1115 a 1365. Para essa edição, Berrini baseou-se tanto no manuscrito da Biblioteca Nacional quanto nas edições do romance já existentes no mercado.

O surgimento de todas as edições e versões de *A Tragédia da Rua das Flores* é de fundamental importância, pois, a partir de suas aproximações, é possível extrair aquilo que efetivamente compõe o texto de Eça de Queirós. É evidente que não há uma edição definitiva da obra, principalmente devido às diferentes possibilidades de leitura de algumas

palavras no manuscrito. Do mesmo modo, nenhuma edição jamais atingirá uma versão absolutamente fidedigna, uma vez que o próprio escritor português não chegou a alcançá-la, tendo abandonado, por algum motivo, o projeto ao qual fez tantas referências.

Embora *A Tragédia da Rua das Flores* apresente diversas imprecisões características de uma obra em elaboração, sua narrativa é bem estruturada e conduzida, centrando-se na relação amorosa entre Victor e Genoveva. A descoberta trágica de um laço de sangue entre os dois conduz Genoveva ao suicídio, pondo fim ao romance desventurado. A obra carrega o encanto das criações inacabadas, resgatadas do esquecimento e do “túmulo caligráfico” em que permaneceu por quase cem anos.

Apesar de ter sido relegada pelo próprio Eça de Queirós, essa obra póstuma é de grande valor para a compreensão do escritor. Nela, torna-se evidente um Eça pleno de vivacidade realista, com diálogos de intensa energia e brilho.

A narrativa de *A Tragédia da Rua das Flores* tem início no Teatro da Trindade, onde é encenada a opereta *Barba-Azul*, de Offenbach. É nesse local que Genoveva e Victor se veem pela primeira vez. Genoveva distingue-se em um camarote, tanto pela sofisticação de suas vestes quanto pelo louro dos cabelos. Para aqueles que a observam, sua aparência sugere uma origem estrangeira, evocando a imagem de uma princesa ou duquesa. Quando se descobre que é portuguesa, ainda assim mantém um certo ar de mistério e distinção. Ao longo do romance, em pequenas proporções, são reveladas a natureza e o passado de Victor, de Genoveva e das demais personagens envolvidas.

A trama apresenta dois irmãos apaixonados pela mesma mulher: Joaquina da Ega, ou Joaquina de Melros, nascida na Guarda. Aos 14 anos, Joaquina envolve-se com um dos irmãos, Timóteo da Ega, mas acaba se casando com o outro, Pedro da Ega – que mais tarde adota o nome Pedro Corvelo. Dessa união nasce Victor, que é abandonado pela mãe com apenas dois meses de idade, quando ela foge para o Norte da Espanha com um amante espanhol. A desonra leva a família a mudar de sobrenome. Pedro da Ega entrega o filho aos cuidados de uma ama e parte para a França e, posteriormente, para a África, onde morre de febres quando Victor tem quatro anos. O menino cresce sob os cuidados da tia Dorotéia, depois passa a viver com um amigo idoso da família, viúvo, e, por fim, é

criado por seu tio Timóteo, irmão do pai, que perde uma perna em combate na África e torna-se seu tutor e responsável.

Timóteo, ex-juiz na Índia, agora aposentado e residente em Lisboa, dedica-se com zelo à educação e sustento do sobrinho. Temperamental e impulsivo, ele nutre grande afeto por Victor. Está convencido de que a mãe do rapaz faleceu, pois recebeu uma carta destinada a seu irmão notificando o falecimento dela.

O passado de Genoveva – Joaquina da Ega – é revelado em um *flashback* desencadeado por uma desavença em um encontro fortuito com Timóteo, que visita um amigo na Rua de São Bento. Genoveva reside no mesmo prédio desse amigo e é sustentada pelo rico, porém ingênuo, Dâmaso Mavião, amigo de Victor. No *flashback*, descobre-se que, em Paris, Genoveva viveu como cortesã e teve diversos amantes. Durante anos, manteve um relacionamento com o senador M. de Molineux e, além dele, teve um amante mais jovem, um secretário do Ministério dos Estrangeiros, que morreu na Batalha de St. Privat.

Sabe-se também que Genoveva passou por dificuldades financeiras até encontrar o senador. Após a queda do bonapartismo e a perda dos dois amantes, retorna a Portugal, afirmando ser natural da Madeira e adotando o sobrenome Gomes – herdado de seu último amante, um brasileiro rico que a levou a conhecer a Europa e com quem planejava viver no Brasil. Contudo, opta por permanecer em Lisboa, onde conquista Dâmaso Mavião, que paga suas dívidas e a mantém financeiramente.

O único objetivo de Genoveva com o novo amante é obter o máximo de dinheiro possível em troca de favores sexuais e da possibilidade de ser exibida como sua conquista. Com sua situação financeira estabilizada, ela se prepara para retornar a Paris com um dote e ao lado do jovem por quem realmente se apaixona. No desenrolar da narrativa, apresentada retrospectivamente, não há revelação direta sobre o vínculo de sangue entre Victor e Genoveva, embora diversos presságios apontem para essa descoberta trágica, que ocorrerá mais adiante.

Victor entra em contato com Genoveva após um desagradável episódio entre ela e seu tio Timóteo no pátio do prédio. O incidente ocorre quando Timóteo, ao sair da casa de um amigo, presencia a rudeza de Genoveva para com uma criança perdida da mãe. Indignado, ele a repreende com palavras severas: *“é preciso ter o coração bem duro, para dar com o pé numa criança”* (Queirós, 1997, v. 2, p. 1137, grifo no original).

Ofendida, Genoveva exige que Dâmaso Mavião intervenha para reparar a afronta. Covarde, o amante pede a um amigo que interceda em seu lugar, e este, por sua vez, entrega a Genoveva um cartão que, implicitamente, sugere um pedido de desculpas.

Desde o momento em que vira Victor no Teatro da Trindade, Genoveva sentira-se encantada por ele. Desejando se aproximar, organiza uma festa com esse propósito, financiada, naturalmente, por Dâmaso.

Victor apaixona-se por Genoveva, a mulher mais velha que chega a Lisboa, e até cogita casar-se com ela. Suspeitando do relacionamento, Timóteo tenta dissuadir o sobrinho, mas, diante de sua resistência, decide procurar Genoveva pessoalmente, convencido de que seu único interesse é a herança que Victor receberá.

Durante o encontro, enquanto discutem o passado da amante do sobrinho, os dois se reconhecem e, horrorizados, descobrem a verdade: Genoveva é, na realidade, a mãe de Victor, e ambos mantêm, sem o saber, um relacionamento incestuoso. Diante da trágica revelação, Genoveva, tomada pelo desespero, atira-se da janela do terceiro andar da Rua das Flores, pondo fim à própria vida.

Victor, devastado pela perda, adoece com febre cerebral e sofre intensamente com a morte da amada. No entanto, nunca chega a saber que Genoveva era, na verdade, sua mãe. Tempos depois, casa-se com Joana, uma jovem analfabeta abandonada pelo amante, o pintor Camilo Serrão.

DO TRÁGICO GREGO AO MODERNO: UM PERCURSO CONCEITUAL E EXISTENCIAL

O conceito de trágico, em sua origem, está estreitamente vinculado à tragédia grega clássica, sobretudo nas obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Nesse contexto, o trágico se manifesta como resultado da tensão entre o indivíduo e forças transcendentais – destino, deuses e ordem cósmica – revelando-se em personagens marcadas pela nobreza, obstinação e fatalismo. Como afirma Aristóteles (1973), a tragédia é composta por ações notáveis que conduzem a um desfecho infeliz, cujos elementos essenciais são a verossimilhança, a impetuosidade e o sofrimento. O herói trágico grego, mesmo diante do erro (*hamartía*), não questiona a ordem imposta pelos deuses, mas submete-se a ela, sendo o coro quem expressa a mágoa e a indignação. Maria Helena Ribeiro Vallêra (1979–1980) observa que a magnitude do herói trágico está diretamente

associada à origem de seus próprios erros, reforçando a ideia da inevitabilidade como elemento central da tragédia clássica.

Na concepção de Goethe (*apud* Lesky, 1996), o núcleo do trágico reside numa contradição inconciliável, tese corroborada por Lesky, que entende o trágico como o resultado de forças opostas e irreconciliáveis, cuja tensão conduz à catástrofe. Maria Isabel Rocheta (1987) amplia esse entendimento ao associar o trágico ao embate entre os sentimentos das personagens e as normas sociais e religiosas. Já Manuel Antunes (1960) afirma que a tragédia é o gênero mais filosófico da literatura, pois sua essência emerge da vida concreta, não de ideias preexistentes: trata-se de um modo de compreender o mundo.

Na modernidade, com o advento do racionalismo e a ruptura com a ordem teológica, o trágico se desloca da esfera do sagrado para o campo da subjetividade e da experiência social. Nietzsche (1996) propõe que o trágico ressurgiu, não como forma (tragédia), mas como modo existencial que responde ao vazio deixado pela “morte dos deuses”. Para o filósofo, o trágico moderno está enraizado na dor, na ausência de sentido e na consciência do absurdo, sendo alimentado pelas contradições internas da modernidade. Jean-Marie Domenach (1968) reforça essa leitura ao afirmar que o trágico moderno se configura na impossibilidade de reconciliação entre os anseios do sujeito e a realidade imposta, fazendo com que o conflito não mais se dê entre homem e divindade, mas entre o indivíduo e as estruturas sociais (como o capital), ou ainda entre o indivíduo e si mesmo.

No trágico moderno, a figura heroica se transforma: o herói deixa de ser o nobre guiado pelo destino divino e passa a ser o homem comum solitário e consciente de sua vulnerabilidade. Mishima (1994) destaca que o trágico moderno atinge inclusive os sujeitos mais marginalizados, revelando que a dor, o embate e a ruína são experiências universais, e não mais exclusivas das elites trágicas. Lukács (2000), ao refletir sobre o herói do romance moderno, salienta que este se encontra à mercê da própria fraqueza e de um mundo desprovido de totalidade – ou seja, um universo em que o herói não mais encontra respaldo na estabilidade épica do passado, mas vive em tensão constante com a realidade fragmentada do capitalismo.

A oposição entre indivíduo e sistema (social, econômico ou simbólico) se apresenta, assim, como a nova forma do trágico, conforme observa Otávio Cabral (2000): a ação trágica não nasce do caráter, mas do conflito entre o ser humano e o mundo. Essa ação, marcada pelo choque

entre desejo de liberdade e a dureza das estruturas, gera o sentimento trágico da modernidade. Brayner (1978) complementa ao afirmar que a personagem trágica moderna emerge dos embates cotidianos, construindo sua identidade em meio à instabilidade social e emocional. Gassner (1965), por sua vez, observa que a tragédia moderna retrata os males de seu tempo, mostrando que o trágico se sustenta no abismo entre o homem e o mundo que o forma.

Em suma, se na Grécia o trágico implicava aceitação da fatalidade imposta pelos deuses, na modernidade ele se configura pela impotência do indivíduo frente à máquina social – um mundo sem transcendência, mas não menos opressor. A contradição inconciliável, conforme Bornheim (1975), continua a ser o fundamento do trágico: agora não mais entre homem e cosmos, mas entre o eu e o mundo social fragmentado. Assim, o trágico moderno exprime o impasse humano diante de forças que, embora não mais divinas, são igualmente determinantes – o capital, o sistema, a solidão, a existência. O herói moderno caminha consciente rumo à sua queda, mas a grandeza de sua luta continua sendo o que o define como trágico.

Essa concepção moderna do trágico, fundamentada na contradição inconciliável entre o indivíduo e as forças sociais que o oprimem, encontra expressão emblemática na obra *A Tragédia da Rua das Flores*, de Eça de Queirós. Nesse romance, o trágico não reside mais na oposição entre o homem e os deuses, como na tragédia clássica, mas na fragmentação identitária, no engano, na ignorância do sujeito sobre sua origem e no choque entre desejo e realidade. Victor, personagem central, é um herói trágico moderno: órfão de mãe, criado em meio a silêncios e omissões familiares, vê-se enredado numa paixão devastadora por uma mulher que, ao final, revela-se sua própria mãe.

O romance apresenta, assim, os elementos típicos da modernidade trágica descrita por Domenach (1968) e Nietzsche (1996): o sujeito é lançado à própria sorte, sem respaldo metafísico, conduzido não por um destino imutável, mas por uma teia de equívocos e relações sociais marcadas por hipocrisia, aparência e decadência moral. A tragédia se consuma tanto na morte de Genoveva, quanto na ruína subjetiva de Victor, que permanece ignorante da verdade e emocionalmente desfeito. Como em Lukács (2000), o herói moderno é solitário, deslocado, à mercê das contingências de uma sociedade que obscurece os vínculos humanos mais essenciais.

Em Eça, o trágico moderno ganha contornos íntimos e psicológicos, revelando-se no interior do sujeito – lugar onde, segundo Isabel Cristina Rodrigues (2002), o conflito trágico da modernidade verdadeiramente se inscreve. Assim, *A Tragédia da Rua das Flores* insere-se plenamente no debate sobre a permanência e a transformação do trágico na modernidade, não mais como forma clássica, mas como modo existencial e estrutural da condição humana.

HÝBRIS E HAMARTÍA: O DESTINO TRÁGICO DAS PERSONAGENS

Não é preciso dizer que o leitor se depara, em *A Tragédia da Rua das Flores*, com personagens marcadas pela *hýbris*, própria do herói trágico. Victor pensa de forma distinta do estabelecido e vigente, guiando-se por valores opostos aos dominantes. Genoveva, por sua vez, tem plena confiança em si mesma e em sua capacidade de raciocínio. No entanto, ambos não se limitam a um pensamento divergente – eles agem impulsionados por suas subjetividades e valores específicos. Essa ação, a *hamartía*, será o elemento que os conduzirá ao fracasso.

O fascínio que Gênoveva exerce sobre Victor é imenso. Se o encantamento se restringisse apenas a uma aventura amorosa, a *hamartía* não se concretizaria. No entanto, a atração de Victor vai além da simples paixão: ele se deslumbra com o que Genoveva representa, vendo nela uma beleza esplêndida, um ideal de grandeza e refinamento que o fascina.

Ao vê-la pela primeira vez, ele se impressiona com suas formas harmoniosas e perfeitas. Para Victor, Genoveva é a mais bela, a mais atraente, a mais desejável. No Teatro da Trindade, durante a apresentação de *Barba Azul*, ele sente uma forte atração e um orgulho inexplicável ao receber seu olhar: “Mas na pausa, antes da segunda estrofe: – os olhos de Mme. de Molineux vieram pousar-se nele: e de repente, sem motivo, sentiu um orgulho, uma felicidade de viver, uma plenitude de sensação – teve quase vontade de chorar” (Queirós, 1997, v. 2, p. 1178).

A partir desse momento, inicia-se a configuração da *hýbris*, a desmedida das personagens. Um amor intenso e arrebatador nasce entre Victor e Genoveva. Ele, dependente dela, a idealiza como pertencente a um universo superior e encantado. Ela, por sua vez, resplandece aos olhos dele como um ser sublime e inatingível.

Em Sintra, onde Genoveva e Dâmaso passam dias agradáveis – para ele, prazerosos; para ela, apenas interessantes – acontece o primeiro

beijo entre Genoveva e Victor. Ele, incapaz de suportar a distância, vai visitá-la. Genoveva, tomada pela emoção, suspira entre soluços, deixa pender a cabeça sobre o ombro de Victor, embriagada pela felicidade, e deseja morrer.

A *hýbris* de Genoveva manifesta-se em sua entrega arrebatada e desvairada a um jovem de 23 anos, sem ao menos considerar a possibilidade de que ele possa ser o filho que abandonou ainda bebê para fugir com o amante espanhol. Um amor intenso, irresistível e fatal apodera-se dela:

Havia dias que vivia numa excitação permanente: a sua situação era cheia de dificuldades, de embaraços; adorava Victor: uma paixão frenética, servil, fanática, apossara-se dela. Tinha 38 anos, – e via-se amar loucamente um rapaz de 23 anos! Aquela paixão não se assemelhava a nada do que sentira: até, reconhecia-o agora, não tivera senão caprichos, toquades, manias, ilusões, desejos dos sentidos, fogachos do temperamento, e de repente, quase velha, um amor completo, irresistível, fanático, apoderava-se dela: amava-o com todos os entusiasmos da alma e todas as fibras do corpo (Queirós, 1997, v. 2, p. 1227).

O destino trágico de Victor e Genoveva desenha-se inexorável, conduzindo-os a um desfecho marcado pela fatalidade da *hýbris*.

À medida que se desenrolam a ousadia e o atrevimento de Genoveva, desenvolve-se também sua *hýbris* – o desejo veemente por um amor completo, nunca antes experimentado, tão absoluto que acaba por despertar a fúria dos deuses.

Ao retornar de Sintra, Victor acredita que aquele será o dia definitivo de sua vida, pois julga ter alcançado a felicidade perfeita. No entanto, engana-se. Seu amor por Genoveva é tão intenso que, enquanto ela mantiver um caso com Dâmaso, não se entregará a Victor, pois deseja pertencer-lhe exclusivamente. Contudo, como ainda não obteve tudo o que pretende do amante, não pode abrir mão dele completamente.

A relação entre Genoveva e Victor é marcada pela *hýbris*, pela ausência de ordem, harmonia e equilíbrio. Victor, mesmo humilhado e infeliz, aceita esperar por Genoveva, mas, certa noite, suspeita que ela esteja com outro amante e não suporta a ideia. Um ódio avassalador o domina; deseja vingar-se dela, decidido a romper o relacionamento. Por um breve momento, sente alívio diante dessa resolução:

Às vezes, passeando no quarto, em chinelos, vinha-lhe como a alegria de ter findado aquela paixão: uma serenidade satisfeita enchia-lhe a alma, como [se] todos os elementos da sua vida encontrassem um equilíbrio súbito: onde o levaria semelhante paixão? (Queirós, 1997, v. 2, p. 1286).

Com o apoio do tio, Victor decide viajar para Paris, mas seus planos são interrompidos. Genoveva esclarece o mal-entendido, sente-se injustiçada pela desconfiança do amado, pois sacrifica-se por ele e o ama intensamente. Victor, então, volta a se sentir feliz. No dia seguinte, no aniversário de Genoveva, ela estará finalmente livre para ser sua. Tomado por essa alegria, ele vê no céu o rastro luminoso da aparição de um anjo e, num ímpeto de euforia, canta *A Marselhesa*. O poder evocativo do hino revolucionário se associa ao seu estado de espírito, impulsionando-o a um gesto de generosidade: dá tudo o que tem a uma mendiga que se aproxima, tomado pela felicidade que o faz sentir-se “suspenso pela dilatação da sua alma, ligeira, sutilizada” (Queirós, 1997, v. 2, p. 1293).

Genoveva, amante de Dâmaso Mavião, explora-o financeiramente para quitar suas dívidas parisienses e garantir um dote para casar-se com Victor. Dâmaso, filho de um agiota rico, é descrito como um homem grotesco: baixo, gordo, de “rosto balofo”, cabelo “muito lustroso” e bigode impecavelmente arranjado (Queirós, 1997, v. 2, p. 1117). Sem educação, sem maneiras, sem caráter e sem dignidade, ele se deixa manipular por Genoveva, que encena para ele “a comédia refinada do amor físico”, finge-se loucamente apaixonada e, em dois meses, consegue extorquir uma quantia suficiente para pagar suas dívidas e preparar-se para uma nova vida ao lado de Victor. Ela ama o jovem, mas não quer abrir mão do conforto.

Dâmaso também é vítima da *hýbris*, pois acredita ingenuamente que Genoveva o escolheu por amor. Sua *hamartía* ocorre quando é abandonado – Genoveva decide viver com Victor, e Dâmaso, tomado por ódio, deseja difamá-la. No entanto, não tem coragem de expor sua própria tolice, pois isso revelaria a todos que ele pagava para tê-la. Sentindo-se enganado e humilhado, recorre à desculpa de estar embriagado para escapar de um duelo com Victor.

Victor, por sua vez, não consegue disfarçar o amor intenso que sente por Genoveva. Sua busca incessante por prazer revela um desejo inconsciente de suprir a ausência materna – uma carência que nunca foi preenchida. Essa privação o torna sôfrego, insaciável. Apaixonado por

Genoveva, busca satisfação sexual também com Aninhas e Joana, esposa de seu amigo, o pintor Serrão.

Genoveva, por outro lado, vê em Victor ternura, carinho e serenidade. Não deseja uma aventura efêmera, mas algo muito maior: um casamento. Segundo Pedro Luzes (2001), Eça sugere, de forma sutil, que Victor procura em Genoveva tanto a mãe quanto a mulher, enquanto Genoveva busca, nele, a continuidade da maternidade interrompida no passado, uma vez que já havia satisfeito plenamente seus desejos carnavais e sensuais.

O cerne da ação trágica, aquilo que determina a transição da felicidade para a infelicidade, é o erro – um erro grave, doloroso, cometido pelo herói. Esse erro, ou *hamartía*, é definido por Aristóteles (1973) como um engano contrário aos cálculos mais desprovidos de malícia. Trata-se de um erro involuntário, um equívoco trágico que, em *A Tragédia da Rua das Flores*, manifesta-se na paixão inconsciente entre mãe e filho, culminando no suicídio de Genoveva. De modo semelhante, em Sófocles, a *hamartía* se evidencia quando Édipo, sem saber, mata seu próprio pai, Laios, após ser ofendido. Não é sem razão que, nas tragédias de Sófocles, o coro repete incessantemente que a origem de todo o mal é a ausência de medida.

Maria do Céu Fialho (1977) propõe que a *hamartía* não deve ser compreendida como culpa, falta, dor ou engano, mas como a inaptidão do indivíduo para alcançar determinado objetivo, sua incapacidade de ajustar-se plenamente às suas finalidades peculiares. No caso de Genoveva, a *hamartía* pode ser vista como uma limitação trágica de seu temperamento, pois nela convergem culpa, dor, engano e desmedida. Dessa forma, a *hamartía* compõe o elemento essencial do trágico e reflete a condição humana.

Antônio Freire (1985) interpreta a *hamartía* aristotélica como uma mescla de erro e culpa. Na tragédia grega, encontra-se ora uma legítima culpabilidade moral, ora um erro derivado da ignorância, da culpa ancestral ou da paixão avassaladora, o que suaviza a responsabilidade moral dos heróis e heroínas. É exatamente essa dinâmica que se observa em Genoveva, personagem de *A Tragédia da Rua das Flores*.

Na tragédia clássica, a ação trágica desencadeia o conflito e a tensão a partir do comportamento desmedido da personagem em relação a um sistema de valores. A *hýbris*, ou desmesura, é a grande impulsionalidade da catástrofe, pois rompe com a ordem estabelecida. O exemplo de Medéia ilustra bem essa ideia: ao abandonar seu pai e sua pátria, ela dá origem à

própria culpa, solidão e arrependimento. Assim, a *hýbris* encontra sua raiz na ruptura com a lealdade familiar.

Heróis trágicos como Édipo, Electra e Agamêmnon carregam consigo o instinto humano que conduz à desmedida, sendo essa a força motriz do processo trágico. O mais significativo, porém, é que essa desmedida – seja ela a paixão incestuosa de Édipo ou qualquer outro erro fatal – desafia a ordem das aparências e desestabiliza o mundo.

Na tragédia grega, o herói trágico cai no infortúnio por conta de seu erro (*hamartía*), pois é movido pela desmedida (*hýbris*). Em *As Bacantes*, de Eurípides, Tirésias e o coro tentam, sem sucesso, persuadir Penteu a venerar Dioniso. Cadmo ainda lhe aponta as vantagens políticas e familiares de reconhecer o deus, mas Penteu, arrogante, ordena a prisão de Dioniso. Essa atitude reflete sua *hýbris* e sua tirania. Seu erro está em não honrar o deus, e, segundo o coro, seu castigo é merecido. Penteu se torna um herói trágico porque ousa desvendar os mistérios do desconhecido e desafiar Dioniso. Da mesma forma, o desrespeito de Penteu ao deus e o incesto de Édipo são falhas que provocam o colapso da ordem das personagens.

Em *A Tragédia da Rua das Flores*, a *hýbris* das personagens é seguida da *hamartía*, um erro sem culpa intencional, mas capaz de produzir o caos. Genoveva, ao descobrir que é amante do próprio filho, comete suicídio de maneira comovente. Victor, após superar sua febre cerebral, vive atormentado por uma saudade infinita. Esses conflitos evidenciam a transformação do protagonista: de alguém dominado pela *hýbris* para alguém arruinado pela ação ditada pela subjetividade, ou seja, pela *hamartía*.

Por fim, observa-se que Genoveva, Victor e Dâmaso, como personagens trágicas, são marcados pela *hýbris* e, inevitavelmente, punidos por ela – tal como ocorre na tragédia grega. A *hamartía* acompanha suas revoltas e conduz à sua derrota.

CONTRADIÇÕES EXISTENCIAIS E O CONFLITO ENTRE IDEAL E REALIDADE

Em *A Tragédia da Rua das Flores*, depara-se com o tema das “antinomias radicais” de Goethe (*apud* Lesky, 1996). Victor é uma personagem permanentemente insatisfeita consigo mesma. Bacharel em Direito pela Universidade de Coimbra, exerce a advocacia no escritório do Dr. Caminha. Aos 23 anos, é um poeta romântico, republicano, profissionalmente revoltado e descontente. Como burguês apático, sente-

se deslocado na vida: “sentia-se na vida como um homem errante, que só vê diante de si portas fechadas” (Queirós, 1997, v. 2, p. 1158).

A individualidade de Victor é construída sobre polaridades irreconciliáveis. Ele evita ir ao escritório, chegando a sentir horror à Rua do Arco da Bandeira, ao Dr. Caminha e à figura tranquila do procurador. Convencido de que não nasceu para “enterrar-se na caverna dos autos” (Queirós, 1997, v. 2, p. 1186), acredita-se destinado às artes, às sensações, aos estados de espírito e à poesia. Deseja escrever um livro para dedicar a Genoveva, mas a aspiração nunca se concretiza.

Sua relação com a profissão é marcada por uma dualidade profunda: despreza a advocacia, que considera vazia e sem relevância, mas, sempre que se indis põe com Genoveva, busca refúgio no trabalho, frequentando o escritório com mais assiduidade. Assim, a aversão ao Direito se atenua quando ele tenta esquecer a amante, mas retorna com força quando se entrega à paixão. Nesses momentos, deseja apenas viver o amor e expressar seus sentimentos por meio da criação literária.

A visão do pintor Camilo Serrão, um artista frustrado, sobre a profissão de Victor é particularmente significativa. Em meio à ideia de pintar o “retrato socialista” de Genoveva, ele exprime sua opinião mordaz sobre os advogados:

– Qual escritório? Deixa lá o escritório! – Os advogados! Quando eu começar com os advogados! Que retrato, o advogado, o palavreador moderno, o verdadeiro herói deste século verboso e astuto! Que tipos: amarelados, sagazes, ambiciosos, secos, vazios, feitos de frases, de convenções, o verdadeiro elemento do Constitucionalismo. Não, hoje manda o escritório... Vai ter com a mulher... (Queirós, 1997, v. 2, p. 1222-1223).

Seu tio, por sua vez, frequentemente lhe cobra dedicação à advocacia, enfatizando a necessidade de profissionalismo e especialização. Curiosamente, apesar de educar o sobrinho de maneira pouco convencional – “que diabo, há pais, há tios que pregam moralidade! São asnos. Eu prego imoralidade. Um rapaz novo, – quer-se vivo, empreendedor, com dois ou três bastardos, e duas meninas no convento por paixão” (Queirós, 1997, v. 2, p. 1162) –, ele revela, ao tratar da profissão, os valores da sociedade capitalista, que prioriza o individualismo, a produtividade e o mercado. Embora seja preconceituoso e cínico, ele repreende Victor por não se comprometer com a carreira.

Victor acaba por abandonar completamente o escritório, considerando-o incompatível com sua sensibilidade. A vida burocrática e ordinária não condiz com o grandioso “mundo da paixão partilhada” (Queirós, 1997, v. 2, p. 1264) em que ele deseja viver. No entanto, quando suspeita da infidelidade de Mme. de Molineux, ele retorna ao escritório após três meses, buscando recomeçar uma vida “digna”. Esse retorno, porém, não reflete um desejo genuíno, mas sim a submissão às expectativas sociais, que definem o que é apropriado e respeitável. Para Victor, a advocacia e o escritório permanecem enfadonhos, fastidiosos, aborrecidos e, sobretudo, cansativos.

Mas daí a pouco um sujeito calvo, com um passinho miúdo, entrou – e tendo pousado sobre uma cadeira, com cuidado, um chapéu de onde transbordava um lenço de seda da Índia, começou a expor um caso, com uma voz pausada, e gestos lentos da mão, formando um O com o polegar e com o indicador: tratava-se duma ação de manutenção, complicada com uma ação de restituição de posse. O sujeito falava docemente, – dizia: o advogado, o amigo Caminha: folheava maços de papéis: de vez em quando, ia buscar o lenço, assoava-se e tornava a colocá-lo, finalmente, no forro do chapéu: parecia gozar com a consulta, dizendo com voluptuosidade os termos jurídicos: – Victor, folheando melancolicamente uns autos, ouvia aquela voz doce como um zumbido contínuo (Queirós, 1997, v. 2, p. 1287).

Victor olhou-o com terror. Não tinha percebido absolutamente nada (?) da idéia do Gorjão. Fez-se repetir o caso. Torcia o bigode com os olhos esgazeados.

– V. S^a não se recorda? – E consultando uma nota: – Código, Capítulo décimo, seção quarta, subseção sétima, divisão quarta. – Deve ser por aí. – V. S^a se recorda?

– Não tenho agora presente...

$$[\dots]$$

Victor não se conteve, ergueu-se, tomou o chapéu, disse que voltava já... (Queirós, 1997, v. 2, p. 1288-1289).

Victor está decidido a nunca mais voltar ao escritório. O tédio e a repulsa que sente superam qualquer esforço necessário para exercer a profissão. “Só ao entrar ali as suas faculdades se entorpeciam” (Queirós, 1997, v. 2, p. 1290). O vocabulário jurídico lhe parece estranho e artificial, mas ele o suporta, pois essa é sua ocupação.

Desolado, Victor odeia a advocacia, não vislumbra perspectivas de carreira e, além disso, é enganado no amor mais puro que já sentiu. O conflito entre os valores do indivíduo e os da sociedade capitalista é plenamente evidenciado ao longo da obra. Ele se arruína pelo sentimento que nutre por Genoveva, comprometendo sua saúde, reputação e profissão – chega mesmo a perder parte de sua lucidez. Como observa Timóteo: “– Meu amigo, eu chamo arruinar – a um homem, abandonar as suas relações, a sua carreira, os seus livros, o seu escritório, as suas ambições, os seus planos – e passar a viver nas saias duma mulher, como um sigisbéu.” (Queirós, 1997, v. 2, p. 1331)

Totalmente dominado pela cortesã, Victor esquece tudo o que constitui a vida de um homem – família, casa, profissão, carreira – para dedicar-se exclusivamente a ela.

Inicialmente, Genoveva acredita que um homem como Victor não pode viver sem estímulo ou emoções em um escritório de advocacia, convencida de que seu único compromisso deveria ser amá-la. No entanto, à medida que a relação se estabiliza, ela passa a ver a profissão como um caminho natural para qualquer homem. A advocacia lhe parece nobre, e ela imagina Victor brilhando no tribunal: “falar numa audiência, defender causas políticas ou crimes de amor” (Queirós, 1997, v. 2, p. 1332). Além disso, considera que a toga lhe cairá bem. Para ela, o maior mérito da carreira jurídica é servir como trampolim para algo mais prestigioso: “Podia ser deputado: seria um orador, e que orgulho para ela, vê-lo, em sessões tumultuosas, falando do alto da tribuna, fulminar um ministério atônito e encolhido!” (Queirós, 1997, v. 2, p. 1332)

Aqui, a tensão entre o individual e o social se torna evidente. A advocacia não é um fim, mas um meio para alcançar um status superior: deputado ou ministro.

Quando a profissão recebe a aprovação de Genoveva, Victor passa a encará-la de forma menos tediosa. Retorna ao escritório do Dr. Caminha, mas logo percebe que o trabalho não lhe oferece nenhuma satisfação. Cansa-se rapidamente dos papéis selados e dos clientes sem encanto.

Além de frustrado como advogado, Victor também fracassa como poeta. Consciente de seu malogro, é marcado pelo romantismo e por uma fraqueza temperamental que o conduz ao inevitável insucesso. Ele se torna o exemplo acabado do homem derrotado pela fatalidade do destino – o

protótipo do *Vencido da vida*. Para ele, a realidade concreta contrasta brutalmente com seus sonhos e ambições.

A estrutura da obra baseia-se na oposição. De um lado, estão os valores sociais, interiorizados inconscientemente pelo indivíduo. Do outro, sua natureza, incapaz de se adequar a esses valores. Essa dicotomia, inevitável, conduz Victor à ruína, que se manifesta de maneira trágica ao final da narrativa. Consciente de seu fracasso tanto na literatura quanto na advocacia, ele se entrega completamente a Genoveva. Com o suicídio da amada, resta-lhe apenas o sofrimento desmedido.

Seu descontentamento consigo mesmo decorre do choque entre os valores sociais que absorveu sem questionamento e sua própria natureza, que não consegue adequar-se a eles. É nesse embate que se manifestam as “antinomias radicais” de Goethe (*apud* Lesky, 1996), conduzindo Victor à autodestruição.

Na obra, Eça de Queirós constrói a problemática da fatalidade do destino – dirigida, segundo Pedro Luzes (2001), pelas experiências do passado e pela memória inconsciente. O romance reflete a falta de harmonia entre as normas sociais e os impulsos individuais, especialmente no que diz respeito à transgressão do incesto. Além disso, a simbologia da *femme fatale* se faz presente na figura de Genoveva, conforme descrita pelo narrador:

Genoveva, com o colo nu, os braços nus – sentada na cama, era duma brancura adorável: a pele bem tratada, habituada às abluções de leite, de água gelada, duma finura de tecido (?), igual à da camélia, absorvida a luz, deixando-a [a] penas resvalar nas redondezas como o brilho duma claridade sobre um marfim muito polido: os seus braços eram fortes, vigorosos, com um ar marmóreo e escultural, tendo no tom uma doçura láctea, e na nobreza: e os dois globos do seu seio, que a camisinha descobria, tinha, num desenvolvimento abundante, a firmeza rija das linhas virginais (Queirós, 1997, v. 2, p. 1140).

Genoveva confessa que aquela paixão surgiu no momento mais delicado de sua vida, pois tem apenas dez anos para fazer fortuna. Mais uma vez, as *antinomias radicais* se fazem presentes. Ama Victor com a máxima intensidade que um amor pode alcançar; contudo, não pode viver apenas de amor. Surge, assim, um conflito essencial entre o homem aparente e o homem interior. O *eu* sente-se plenamente satisfeito com o amor puro, mas a realidade exige mais. É preciso sobreviver no meio social e econômico, estabilizar a condição financeira para garantir um futuro ao

lado do amado. Por isso, recorre ao estratagema de obter somas consideráveis de Dâmaso.

A obra analisada exemplifica a postura de Eça de Queirós diante do choque entre os valores individuais e os do meio, temática recorrente no romance oitocentista. O desencontro, característica marcante do homem queirosiano, evidencia a influência da sociedade na trajetória do indivíduo, conduzindo a desfechos inesperados. Por mais que o sujeito racionalize sua existência, suas ações sempre ocorrem dentro de uma conjuntura fortemente modeladora.

O mundo dos sonhos e desejos é agarrado com a força de quem se recusa a aceitar a naturalidade das coisas, mas essa negação apenas intensifica o sofrimento. O indivíduo se depara constantemente com o caráter trágico da vida. Suas tentativas de superação das limitações – tanto as impostas pelo meio quanto as internas – resultam em frustração e dilaceração. Assim, um mundo informe se expande no interior do sujeito, pulsando de anseios inefáveis. No entanto, incapaz de traduzi-los ou concretizá-los, ele se consome e cai em extrema infecundidade. O *eu* dilacerado não consegue criar de acordo com as exigências impostas pela sociedade. A luta de Victor, nesses termos, o exaure, conduzindo-o à sensação de incapacidade pessoal.

O desencontro presente na obra queirosiana remete a uma dupla causalidade: uma origem natural e uma origem social. Essa dualidade está na gênese dos acontecimentos e das ações humanas. O indivíduo, ao alimentar aspirações sem dispor dos meios para concretizá-las, enfrenta um desencontro inevitável. A impossibilidade de conciliar desejo e realização leva à mutilação simbólica, à atrofia do próprio homem.

A tragédia se sustenta essencialmente na figura do *homem trágico*. Outro elemento fundamental é o sentido da ordem dentro da qual o herói trágico se inscreve, estabelecendo o horizonte existencial do indivíduo. No caso de Victor, essa ordem corresponde aos valores impostos pelas normas sociais. Paralelamente à advocacia, profissão que não exerce com dedicação, ele se lança à poesia romântica, publicando versos em jornais e semanários. No entanto, permanece sem destaque em ambas as áreas. A partir dessa dualidade, compreende-se o conflito que caracteriza a ação trágica: um sofrimento moral profundo, essencial ao sujeito trágico.

No trágico moderno, o destino não é mais uma força externa, mas algo que emerge do próprio caráter do herói. Sua ruína advém do seu

desregramento; a tragédia está inscrita em sua própria essência. Diferentemente da visão clássica, em que o homem se via como vítima do destino, a tragédia moderna pressupõe um mundo desprovido de deuses. O herói agora está só. A queda e o silêncio trágicos de Victor representam seu momento de verdade – o instante em que se defronta com a impossibilidade de realizar o ideal que traz dentro de si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O INCESTO E O DESTINO TRÁGICO NO REALISMO DE EÇA DE QUEIRÓS

A *Tragédia da Rua das Flores* se revela uma obra de grande complexidade, tanto pelo tratamento do tema do incesto quanto pela construção trágica de suas personagens. Mesmo inacabada, a narrativa de Eça de Queirós apresenta elementos que a aproximam do modelo clássico da tragédia, fundamentando-se na *hýbris* e na fatalidade como forças motrizes do desenrolar dos acontecimentos. A trajetória de Victor e Genoveva, marcada pelo destino inexorável, pelo erro trágico (*hamartía*) e pela punição, reforça o caráter irremediável de suas ações e sentimentos, culminando no desfecho fatal de Genoveva e na ignorância irreparável de Victor.

O conceito de *hýbris*, essencial à tragédia, manifesta-se tanto em Victor, que desafia os valores sociais e se entrega a uma paixão desenfreada, quanto em Genoveva, cuja sede por um amor absoluto a conduz à ruína. Ambas as personagens demonstram uma incapacidade de enxergar as consequências de seus atos, o que as aproxima do arquétipo do herói trágico, que sucumbe diante de uma força maior. A fatalidade permeia a narrativa, intensificando o impacto emocional e a profundidade psicológica das personagens.

Além da estrutura trágica, a obra apresenta um realismo rigoroso, característico da produção queirosiana, ao retratar, sem excessos chocantes, a hipocrisia da sociedade e a fragilidade dos indivíduos diante de suas paixões e impulsos. Eça de Queirós, ainda que lidando com um tema controverso, demonstra sofisticação ao explorar os conflitos morais e psicológicos, tornando o incesto um elemento que transcende o escândalo e adquire uma dimensão filosófica e existencial.

A análise da correspondência de Eça sugere que ele tinha plena consciência da ousadia de sua narrativa e das possíveis reações adversas que poderia provocar. O fato de a obra ter permanecido inédita por tanto tempo reforça essa percepção, evidenciando o desconforto que o tema gerava,

inclusive entre os herdeiros do escritor. A resistência à publicação e as múltiplas edições posteriores também mostram um processo de reavaliação crítica, que reconhece, aos poucos, o valor literário e estrutural da obra.

O caráter fragmentário do romance não compromete sua força dramática, mas, ao contrário, amplia sua interpretação. Se, por um lado, a falta de revisão por parte do autor impossibilita uma versão definitiva, por outro, permite que diferentes leituras sejam feitas, enriquecendo sua recepção crítica. *A Tragédia da Rua das Flores* adquire, assim, uma relevância singular dentro do conjunto da obra queirosiana, situando-se entre o realismo e a experimentação narrativa.

O estudo realizado confirma que a obra dialoga diretamente com a tradição da tragédia clássica, mas sem abandonar os preceitos do realismo. Ao integrar os conceitos aristotélicos de tragédia e as antinomias de Goethe, Eça constrói um romance que expõe a fragilidade humana diante de suas próprias ilusões e desejos. O jogo entre ideal e realidade, presente em toda a narrativa, acentua o conflito existencial das personagens e sua inevitável condenação.

Embora Eça de Queirós não tenha finalizado a obra, sua profundidade psicológica e a sofisticação estrutural expressam uma maturidade narrativa que antecipa aspectos presentes em seus grandes romances posteriores. O tratamento da tragédia dentro do contexto realista reafirma a capacidade do autor de reinventar formas narrativas e explorar temas universais sob novas perspectivas.

Por fim, *A Tragédia da Rua das Flores* se insere como um experimento literário de grande relevância, demonstrando a habilidade de Eça em fundir tragédia e realismo de maneira singular. Sua abordagem do incesto, longe de ser apenas um escândalo, transforma-se em uma reflexão sobre o destino, a cegueira humana e os limites da vontade individual diante das forças do acaso e da fatalidade.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Manuel S. J. “Para a definição de tragédia”. In: ANTUNES, Manuel S. J. *Ao encontro da palavra: ensaios de crítica literária*. Lisboa: Moraes Editora, 1960. p. 26-33.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

- BRAYNER, Sônia. “Graciliano Ramos e o romance trágico”. In: BRAYNER, Sônia. (org.). *Graciliano Ramos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- DOMENACH, Jean-Marie. *O retorno do trágico*. Tradução de M. B. Costa. Lisboa: Moraes, 1968.
- CABRAL, Otávio. *O trágico e o épico pelas veredas da modernidade*. Maceió: EDUFAL, 2000.
- CASTRO, Ivo. “‘A tragédia da Rua das Flores’ ou a arte de editar os manuscritos autógrafos”. *Boletim de Filologia*, Lisboa, tomo 26, n. 1–4, p. 310–359, 1980–1981.
- DA CAL, Ernesto Guerra. “A Tragédia da Rua das Flores”. In: DA CAL, Ernesto Guerra. *Lengua y estilo de Eça de Queiroz: apêndice: bibliografia queirociana sistemática y anotada e iconografia artística del hombre y la obra*. Coimbra: Gráf. de Coimbra, 1975a. p. 424-427. (Acta Universitatis Conimbrigenis, tomo 1, n. 1419).
- ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPEDES. *Os persas, Electra, Hécuba*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- ÉSQUILO. *Agamenon*. Trad. Manuel de Oliveira Pulquério. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.
- ÉSQUILO. *Oréstia*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- EURÍPEDES. *Ifigênia em Áules, As bacantes, As fenícias*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- EURÍPEDES. *Medéia, Hipólito, As troianas*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- FIALHO, Maria do Céu G. Z. “Algumas considerações sobre o homem trágico”. *Biblos*, Coimbra, v. 53 (edição comemorativa: Homenagem a Victor Matos e Sá), 1977.
- FREIRE, António. *O teatro grego*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, 1985.
- GASSNER, John. “Novas Perspectivas para a tragédia?” In: GASSNER, John. *Rumos do teatro moderno*, Rio de Janeiro: Lidador, 1965, p. 83-99.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

- 172

FOCALIZAÇÃO OSCILANTE N' *OS MAIAS*: UMA ABORDAGEM A PARTIR DOS ESTUDOS NARRATIVOS ATUAIS

OSCILLATING FOCALIZATION ON OS MAIAS: AN APPROACH FROM CURRENT NARRATIVE STUDIES

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v17i33p173-196>

Lara Trevisan ^I
Raquel Trentin Oliveira ^{II}

RESUMO

Em comemoração aos 180 anos de Eça de Queirós, este trabalho propõe uma análise da oscilação de perspectivas no romance *Os Maias* (1888), tendo como ponto de partida uma obra crítico-teórica que celebra seus 50 anos, a tese *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*, de Carlos Reis. Com base em conceitos dos estudos narrativos atuais, mais especificamente aqueles apontados por Mieke Bal (2021) e Manfred Jahn (1999), busca-se demonstrar a funcionalidade e a complexidade da dinâmica de focalizações presente na obra, bem como a sua contribuição para o aprimoramento da forma estética e da ideologia queirosiana.

PALAVRAS-CHAVE

Narratologia; Focalização; Eça de Queirós; Os *Maias*.

ABSTRACT

In celebration of Eça de Queirós' 180th birthday, this paper proposes an analysis of the oscillation of perspectives in the novel Os Maias (1888) starting from a critical-theoretical work that celebrates its 50th anniversary, the thesis Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós, by Carlos Reis. Based on concepts from current narrative studies, more specifically those pointed out by Mieke Bal (2021) and Manfred Jahn (1999), the aim is to demonstrate the functionality and complexity of the focalization dynamics present in Os Maias, as well as its contribution to the Queiros's improvement of the aesthetic form and ideology.

KEYWORDS

Narratology; Focalization; Eça de Queirós; Os Maias.

¹ Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

^{II} Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

INTRODUÇÃO

Para dar conta de um considerável espectro de assuntos e, sobretudo, para conceber Portugal como principal objeto de reflexão (Prado Coelho, 1976, p. 171), há em *Os Maias* (1888) uma grande oscilação de pontos de vista, modulados sempre por um narrador heterodiegético que arquiteta uma dinâmica de sobreposição, fusão e embutimento de vozes e de perspectivas, que contribuem sobremaneira para o contraponto de visões de mundo representadas e para a expansão ideológica da narrativa. Essa oscilação de perspectivas, visto ser marco fulcral no percurso estético-literário queirosiano, constitui não só aspecto de merecida atenção e estudo, mas também de grande valorização. Para então comemorarmos os 180 anos do autor, nada mais coerente que insistirmos na abordagem dessa característica estética numa das obras de Eça em que ela se mostra mais consistente, *Os Maias*, e, para isso, utilizarmos como ponto de partida uma obra crítico-teórica que também está de aniversário e merece ser celebrada, sobretudo pela contribuição essencial que trouxe para a compreensão dos fundamentos narrativos da obra queirosiana e pela escola que fez entre seus leitores. Referimo-nos ao *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*¹, tese apresentada em 1975 por Carlos Reis, um dos mais importantes pesquisadores da obra de Eça de Queirós, e que completa 50 anos de publicação. Esperamos, a partir das intenções mencionadas, prestarmos uma homenagem que reitere e, com as novas visadas aqui propostas, acentue a importância dessas duas figuras para a literatura portuguesa e os estudos que nela se detêm.

Traçando uma análise completa, mas não exaustiva, das focalizações adotadas n'Os *Maías*, especialmente com base na então recente teoria narratológica de Gérard Genette sobre modo e voz narrativas, Reis

¹ Estudo imprescindível para a compreensão aprofundada da obra queirosiana, a tese de Reis busca trazer o campo da narratologia para os debates acerca da criação literária de Eça, detendo-se, para isso, sobre a análise da técnica narrativa empregada nos mais representativos romances do autor. A partir dessa premissa, o estudioso demonstra como a evolução estética e ideológica do autor desenvolve-se diretamente ligada a aspectos formais do texto literário, como a perspectiva e a modalidade da narração. Além disso, Reis explora o diálogo entre as diferentes estratégias narrativas e as convenções estéticas vigentes no século XIX, objetivando entender como tais recursos discursivos elaboram a crítica social e a ironia características de Eça. Dentre as obras analisadas, encontram-se: *O Primo Basílio*, *O Crime do Padre Amaro*, *Os Maias*, *A Relíquia*, *O Mandarin*, *A Ilustre Casa de Ramires*, *A Cidade e as Serras*.

ênfatisa, em sua tese, o aproveitamento da perspectiva das personagens no romance e afirma que “mantendo-se ainda a tônica da variabilidade de focalização, [...] a verdade é que a subjetividade de Carlos da Maia domina, de maneira quase avassaladora, grande número dos segmentos narrativos” (Reis, 1975, p. 178). Além disso, o estudioso argumenta que, fora a analepse inicial dominada pela focalização do narrador onisciente, as perspectivas internas privilegiadas pela narrativa restringem-se às figuras de Carlos, João da Ega e Vilaça (capítulo III). Embora concordemos com grande parte das conclusões alcançadas por Reis, acreditamos que, a partir de um olhar embasado nos estudos narrativos atuais e/ou na chamada narratologia pós-clássica², o problema da focalização em *Eça de Queirós* se mostre com um grau de versatilidade e complexidade ainda não suficientemente reconhecido, e que, pela sofisticada manipulação a que é submetido, possa revelar novas implicações estéticas e semânticas.

Assim, procuraremos demonstrar, com base em conceitos dos estudos narrativos atuais, como a oscilação de pontos de vista se mostra discursivamente complexa e intensamente funcional, contribuindo sobremaneira para a figuração de focalizadores e objetos focalizados representados no romance, para a sofisticação da forma estética queirosiana e para a amplitude ideológica da obra.

SOBRE A FOCALIZAÇÃO

Em primeiro lugar, é necessário entendermos as premissas teóricas que norteiam a análise empreendida em *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós* para, ampliando algumas delas, estabelecermos nosso ponto de partida. Em sua tese, Reis adota a conhecida conceituação proposta por Gerard Genette (2017), na qual modo e voz são tratados como aspectos distintos do discurso narrativo. Na categoria modo, entendida como a “regulação da informação que procede da escolha (ou não) de um ‘ponto de vista restritivo’” (Genette, 2017, p. 259), a focalização é uma manobra do narrador que decide orientar o seu discurso pelo campo de visão de uma ou mais personagens (nesse caso, é importante compreender qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?), ou

² Conforme Reis (2018), os estudos narrativos, apesar de incluírem os interesses da chamada narratologia pós-clássica, que refina e alarga concepções da narratologia clássica, mantêm uma condição autônoma e abrangente. Para melhor entender as duas noções, sugerimos a leitura do verbete Estudos narrativos, do *Dicionário de Estudos Narrativos*, de Carlos Reis (2018).

manter sua própria visão ampla, onisciente (não focalizada ou zero). Já na categoria voz, Genette aborda tanto a narração, como fenômeno próprio do discurso narrativo, quanto o sujeito responsável pela enunciação, ou seja, aquele que responde pela pergunta “quem narra?”. Assim, de acordo com Genette (1998, p. 50),

no existe personaje focalizador o focalizado: focalizado solo se puede aplicar al proprio relato, y focalizador, si se aplica a alguien, solo puede ser al que focaliza el relato, es decir, el narrador o, si se quiere salir de los protocolos da ficción, el autor, tanto si delega en el narrador su poder de focalizar, o no, como si no lo hace.³

É preciso lembrar que o foco de Genette, em seu estudo da narrativa, está no discurso e nas técnicas regulares do narrador, e não na personagem, na qualidade de sua percepção e no mundo representado na história. Reconhecendo que o ponto de vista interno não se restringe a uma técnica narrativa com implicações meramente sensoriais, mas também contempla a projeção da realidade perspectivada na consciência daquele cuja perspectiva se encontra em situação privilegiada, Reis utiliza, para elencar as modalidades empregadas n’Os *Maías*, duas classificações elaboradas por Genette: a da focalização zero, sinônimo da onisciência do narrador, e a da focalização interna, que reproduz o ponto de vista de uma personagem.

Opondo-se à dicotomia modo/voz de Genette, Mieke Bal (2021) define a focalização como a perspectiva a partir da qual os elementos de uma história são apresentados. Por meio dessa definição, a autora entende que toda narração implica focalização, pois “sempre que eventos são apresentados, eles o são a partir de certa visão” (Bal, 2021, p. 204), e que todo enunciado contempla um sujeito que vê, o focalizador, e um objeto que é visto, o focalizado. Assim, a focalização se manifesta justamente na “relação entre os elementos apresentados e à visão por meio da qual essas relações são apresentadas” (Bal, 2021, p. 205).

Por considerar a focalização como o ato em si de percepção do mundo, Bal determina que o sujeito focalizador pode corresponder tanto a um agente fora da história – um focalizador externo – como a uma personagem atuante na história – um focalizador interno (Bal, 2021, p. 209).

³ Isso afirmava Gérard Genette para refutar a tese de Mieke Bal (2009), segundo a qual todo enunciado narrativo compreende um sujeito focalizador (que pode ser tanto o narrador quanto a personagem) e um objeto focalizado (Oliveira, 2016).

Com isso, a autora refuta a tese de Genette e admite que ambos, narrador e personagem, são capazes de narrar (“falar”) e focalizar (“ver”) e, portanto, expressam uma visão de mundo em seus respectivos níveis (do discurso e da história).

Uma vez que a focalização é dada como um processo relacional, ela acaba por contribuir para a determinação da imagem de cada polo dessa relação. Enquanto o objeto focalizado é caracterizado principalmente pela percepção daquele que o enforma, o sujeito focalizador, ponto de origem da perspectiva representada, ganha contornos individualizantes à medida que focaliza e, invariavelmente, projeta sobre o objeto focalizado a sua subjetividade, qualificando-o. Diz Mieke Bal (2021, p. 205):

a percepção depende de tantos fatores que a busca por objetividade é inútil. Para citar apenas alguns fatores: a posição em relação ao objeto percebido, o ângulo da incidência da luz, a distância, o conhecimento prévio, a atitude psicológica diante do objeto – tudo isso e muito mais afetam a imagem que se faz de algo e que se transmite para os outros.

Compartilhando a articulação entre narração e perspectivação de Bal, Manfred Jahn (1999) desenvolve o conceito de focalização pelo viés dialógico entre teoria narrativa e psicologia cognitiva. Segundo o autor, a relação entre focalizador e objeto focalizado se materializa por meio de vetores indicadores de subjetividade (entendida esta como cerne do processo de focalização), e, por meio deles, pode-se identificar a orientação perceptiva do texto. Jahn aponta, então, como aspectos criteriais:

- (A) affect (fear, pity, joy, revulsion, etc.)
(B) perception, i.e.,
 (i) ordinary/primary/literal perception (vision, audition, touch, smell, taste, bodily sensation)
 (ii) imaginary perception (recollection, imagination, dream, hallucination, etc.)
(C) conceptualization (thought, voice, ideation, style, modality, deixis, etc.) (Jahn, 1999, p. 89-90).

A escala discriminada por Jahn é elucidativa da compreensão alargada que o autor tem do processo de focalização. Não a restringindo a uma tomada ótica, o teórico aponta elementos cruciais para o entendimento da subjetividade projetada por uma perspectivação: a voz, pela qual tanto narradores quanto personagens podem expressar seu

ponto de vista; a ideação, que muito revela da concepção de mundo do sujeito da focalização; a dêixis, indicadora das relações espaciais e temporais estabelecidas entre focalizador e objeto focalizado e, principalmente, das posições ocupadas por eles no universo diegético; e o valor dos afetos e da qualidade da percepção, tão importantes não só para a figuração de personagens como também de narradores, a exemplo dos autodiegéticos que pautam sua narração na memória.

Com base em tais pressupostos conceituais, sublinhamos que, em *Os Maias*, Eça de Queirós tira o máximo proveito desses vetores, mediante o uso do que Bal chama de focalização embutida. Como implicação, tem-se uma multiplicação de níveis de focalizações, sendo o primeiro nível de focalização (F₁) constituído pelo narrador heterodiegético, o focalizador externo, e o segundo nível (F₂) constituído pela focalização da personagem, interna, e muitas vezes essa gradação estende-se e inclui a focalização de outras personagens. Obtém-se, então, uma variação de FPs, embora o narrador permaneça regulando as informações e os pontos de vista apresentados.

Na obra, tal oscilação alcança uma sofisticação discursiva e se destina a funções e efeitos específicos e muito variados, tais como: a figuração complexa das personagens e dos espaços; a diversificação de perspectivas acerca de um acontecimento, lugar ou personagem; a geração de afetos múltiplos e por vezes contraditórios; a projeção de uma cosmovisão abrangente e aberta; e a autorregulação da narrativa, entendida como a sensação de que o universo do romance basta a si mesmo e aparece ao leitor de forma independente de uma voz reguladora.

FOCALIZAÇÃO N' OS MAIAS

Conforme já apontado por Reis, a focalização nos primeiros capítulos d’*Os Maias* é dada como pertencente ao narrador heterodiegético que, assumindo uma atitude de transcendência, descreve o Ramalhete e sua renovação, o passado de Afonso, a paixão de Pedro por Maria Monforte e o retorno de Carlos à Lisboa (Reis, 2006, p. 105). No entanto, quando atentamos para alguns segmentos desses primeiros capítulos, notamos que esse domínio da perspectiva do narrador vai sendo contaminado por vetores de focalização correspondentes às perspectivas das personagens que vão sendo inseridas na história.

Os Maias eram uma antiga família da Beira, sempre pouco numerosa, sem linhas colaterais, sem parentelas – e *agora* reduzida a dois varões, o senhor da casa, Afonso da Maia, um velho *já*, quase um antepassado, mais idoso que o século, e seu neto Carlos que estudava medicina em Coimbra (Queirós, 2017, p. 14, grifos nossos).

A casa, depois de arranjada, ficou vazia enquanto Carlos, já formado, fazia uma longa viagem pela Europa; – e foi só nas vésperas da sua chegada, *nesse* lindo outono de 1875, que Afonso se resolveu enfim a deixar Santa Olávia e *vir* instalar-se no Ramalhete (Queirós, 2017, p. 18, grifos nossos).

As expressões destacadas apontam para um centro dêitico que compartilha da temporalidade e espacialidade do universo diegético representado. Como o narrador não participa da história, depreendemos que a perspectiva adotada não seja somente a sua, mas também a de um sujeito pertencente à diegese e, por isso, capaz de estabelecer relações espaço-temporais com os eventos narrados: Vilaça. A focalização do procurador é, portanto, focalizada pelo narrador, que dela se utiliza para melhor situar o leitor no tempo e no espaço da história, ou poderíamos dizer, para estimular uma relação de aproximação imaginária, psicofísica do leitor com a realidade ficcional (Coplan, 2004). Porém, não só como índice dêitico se materializa a perspectiva de Vilaça. Na sequência da primeira citação, acompanhamos um progressivo aprofundamento do ponto de vista da personagem:

A venda da Tojeira fora realmente aconselhada por Vilaça: mas nunca ele aprovara que Afonso *se desfizesse* de Benfica – só pela razão de aqueles muros terem visto tantos *desgostos domésticos*. Isso, *como dizia Vilaça*, acontecia a todos os muros. O resultado era que os Maias, com o Ramalhete inabitável, não possuíam *agora* uma casa em Lisboa; e se Afonso naquela idade amava o sossego de Santa Olávia, seu neto, *rapaz de gosto e de luxo que passava as férias em Paris e Londres*, não queria, depois de formado, *ir sepultar-se* nos penhascos do Douro. E com efeito, meses antes de ele deixar Coimbra, Afonso *assombrou* Vilaça anunciando-lhe que decidira vir habitar o Ramalhete! O procurador compôs logo um relatório a enumerar os *inconvenientes* do casarão: o maior era necessitar *tantas* obras e *tantas* despesas; depois, *a falta de um jardim devia ser muito sensível a quem saía dos arvoredos de Santa Olávia*; e por fim aludia mesmo a uma lenda, segundo a qual eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete, *“ainda que (acrescentava ele) até me envergonho de mencionar tais frioleiras neste século de Voltaire, Guizot e outros filósofos liberais...”* (Queirós, 2017, p. 15, grifos nossos).

Ao longo do trecho, a perspectiva de Vilaça vai, aos poucos, sendo focalizada pelo narrador, que incorpora em seu discurso não só as percepções do administrador, como também traços de sua linguagem, marcas do seu modo de falar e de pensar. Primeiro, por meio de expressões indicadoras do posicionamento do procurador diante do narrado (sugestão para que “se desfizesse” de Benfica, referência aos eventos ocorridos como “desgostos domésticos”, opinião de que Carlos “se sepultaria” no Douro e de que era um rapaz de gosto e de luxo), o enunciado do narrador vai adquirindo a coloração própria da percepção da personagem que não só vive aquilo que percebe, mas também estabelece uma relação valorativa dos objetos focalizados. Em seguida, o discurso se aproxima da tonalidade expressiva de Vilaça, para quem a notícia da mudança de Afonso desperta afetos expressos pela escolha lexical (assombrar) e pela pontuação empregada (exclamação). Por fim, o discurso em si do procurador passa a ser focalizado pelo narrador, que o reproduz tanto em discurso indireto livre (“a falta de um jardim devia ser muito sensível a quem saía dos arvoredos de Santa Olávia”), quanto em discurso direto (“até me envergonho de mencionar tais frioleiras neste século de Voltaire, Guizot e outros filósofos liberais...”). Dessa forma, o que se observa é um gradual embutimento da focalização de Vilaça pela focalização do narrador, o qual incorpora desde a percepção e o afeto gerados pela personagem até a conceituação por ela expressa linguisticamente. Assim, a história do Ramalhete e dos Maias vai sendo contada pelas perspectivas do narrador e de Vilaça, enquanto o próprio personagem Vilaça vai sendo figurado, na medida em que é objeto focalizado pelo narrador, especialmente na sua qualidade de administrador das propriedades dos Maias, mas também de testemunha íntima e de conhecedor da história da família.

Além de Vilaça, Afonso da Maia também tem sua perspectiva privilegiada no decorrer dos primeiros capítulos do romance. Conjugada com a do procurador, a perspectiva do patriarca da família incide tanto sobre os espaços que o cercam, quanto sobre as personagens com quem trava relações. O modo como focaliza tais elementos contribui significativamente para a caracterização dos objetos focalizados e para a expressão da sua subjetividade:

Havia vinte e cinco anos que ele não via Lisboa; e, ao fim de alguns curtos dias, confessou ao Vilaça que estava *suspirando* outra vez pelas

suas sombras de Santa Olávia. Mas que remédio! Não queria viver muito separado do neto; e Carlos *agora*, com ideias sérias de carreira ativa, devia necessariamente habitar Lisboa... De resto, não desgostava do Ramalhete, apesar de Carlos, com o seu fervor pelo luxo dos climas frios, ter prodigalizado demais as tapeçarias, os pesados reposteiros e os veludos. Agradava-lhe também muito a vizinhança, aquela *doce quietação de subúrbio adormecido ao sol*. E gostava até do seu quintalejo. Não era decerto o jardim de Santa Olávia: mas tinha o *ar simpático*, com seus girassóis perfilados ao pé dos degraus do terraço, o cipreste e o cedro envelhecendo juntos *como dois amigos tristes*, e a Vênus Citereia parecendo *agora*, no seu tom claro de estátua de parque, ter chegado de Versalhes, do fundo do Grande Século... E desde que a água abundava, a cascatazinha era *deliciosa* (Queirós, 2017, p. 18, grifos nossos).

É notório que a focalização de Afonso não se limita a uma mera percepção primária (nos termos de Jahn), mas antes estabelece uma visão subjetiva do espaço, marcada pela afetividade e pelo modo de se expressar. Pela relação que mantém com o ambiente, a narração deixa entrever traços fundamentais da personalidade de Afonso: o apego, o carinho e o cuidado com o neto, que serão desenvolvidos somente no capítulo III; sua sobriedade e paz de espírito; e seu anseio pela quietude e pela calma, advinda da idade e dos acontecimentos que o antecederam. Ao focalizar o comportamento de Carlos, o avô também fornece indícios para a figuração do protagonista: suas ideias de “carreira séria”, seu gosto pelo luxo e por ambientes sofisticados – o que atribui, de certo modo, notas destoantes ao neto –, e o fato de sua vontade geralmente prevalecer sobre a de Afonso, o que se concretiza pela decoração imposta ao Ramalhete. O que disso depreendemos é que, na analepse inicial d’*Os Maias*, a função narrativa e descritiva do narrador vai gradual e sutilmente sendo desempenhada também pelas personagens que ativamente se encontram na diegese.

Com efeito, pode-se afirmar que quase todas as personagens do romance, à parte de alguma caracterização direta que o narrador lhes concede, são figuradas por meio de diferentes perspectivas de outras personagens (processo de heterocaracterização, Cf. Reis, 2018) – ou de si mesmas (autocaracterização, Cf. Reis, 2018). Embora seja esse um dispositivo figuracional já bem analisado para casos como o de Maria Eduarda, caracterizada pela focalização de Carlos, de Dâmaso, de Ega, etc. (Freeland, 1989), também o vemos empregado em figurações cuja intenção, numa primeira visada, não parece ser criar uma imagem oscilante e enigmática da personagem, como parece ser a condição criada para a neta

de Afonso. É o caso, por exemplo, da personagem Maria Monforte. Sendo, primeiramente, focalizada por Pedro, conhecemos antes seu aspecto físico, marcado pelo romantismo exacerbado daquele que por ela se apaixona à primeira vista:

Sob as rosinhas que ornavam o seu chapéu preto, os cabelos louros, de um ouro fulvo, ondeavam de leve sobre a testa curta e clássica: olhos maravilhosos iluminavam-na toda; a friagem fazia-lhe mais pálida a carnção de mármore: e com o seu perfil grave de estátua, o modelado nobre dos ombros e dos braços que o xale cingia – pareceu a Pedro nesse instante alguma coisa de imortal e superior à terra (Queirós, 2017, p. 31, grifos nossos).⁴

Intrigado então com a aparente deusa, Pedro pede informações acerca da amada para Alencar, que inicia um extenso relato sobre o passado da família Monforte. Nesse momento, ficamos a saber sobre o envolvimento do pai de Maria com o tráfico de escravizados e sobre a repercussão que tal notícia tem na sociedade lisboeta:

Em todo o caso quando Lisboa descobriu aquela legenda de sangue e negros, o entusiasmo pela Monforte calhou. Que diabo! Juno tinha sangue assassino, a *beltà* do Ticiano era filha de negreiro! As senhoras, deliciando-se em vilipendiar uma mulher tão loura, tão linda e com tantas joias, chamaram-lhe logo “a negreira”! Quando ela aparecia agora no teatro, d. Maria da Gama afetava esconder a face detrás do leque, porque lhe parecia ver na rapariga (sobretudo quando os usava seus belos rubis) o sangue das facadas que dera o papazinho! E tinham-na caluniado abominavelmente (Queirós, 2017, p. 33-34).

Por meio da focalização de Alencar – comprovada pelo vocabulário e pela tonalidade de discurso típicos da personagem – tem-se acesso não só à imagem que Maria provoca no poeta – “a encarnação de um ideal da Renascença, um modelo de Ticiano...” (Queirós, 2017, p. 32) –, mas também

⁴ Nota-se o paralelo estabelecido entre a descrição de Maria Monforte, perspectivada por Pedro, e a de Maria Eduarda, perspectivada por Carlos: “Um esplêndido preto [...] ofereceu a mão a uma senhora alta, loura, com um meio véu muito apertado e muito escuro que realçava o esplendor da sua carnação ebúrnea. Craft e Carlos afastaram-se, ela passou diante deles, com um passo soberano de deusa, maravilhosamente bem-feita, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de ouro, e um aroma no ar” (Queirós, 2017, p. 169). O olhar inicial despendido pelos amantes antecipa o caráter idealizador e romântico de Carlos, o aproxima da figura paterna por meio da reprodução de uma paixão que também acometeu Pedro e, ao mesmo tempo, pode sugerir um indício do destino da relação amorosa entre os protagonistas.

Todavia, a figuração de Maria Monforte não se completa apenas pela perspectiva alheia. É por meio da sua própria focalização, representada em discurso indireto livre, que nos aproximamos da sua interioridade e dos valores morais que a caracterizam:

Não a afligia a desunião doméstica: mas aquele “não” afrontoso de fidalgo puritano marcara muito publicamente, muito brutalmente, a sua origem suspeita! Odiou o velho: e tinha apressado o casamento, aquela *partida triunfante para Itália*, para lhe mostrar bem que nada valiam genealogias, avós godos, brios de família – diante dos seus braços nus... Agora, porém, que ia voltar a Lisboa, *dar soirées, criar corte*, a reconciliação tornava-se indispensável; aquele pai retirado em Benfica, com o *rígido orgulho de outras idades*, faria lembrar constantemente, mesmo entre os seus espelhos e os seus estofos, o brigue *Nova Linda* carregado de negros... *E queria mostrar-se a Lisboa pelo braço desse sogro tão nobre e tão ornamental, como as suas barbas de vizo-rei* (Queirós, 2017, p. 42, grifos nossos).

O pensamento de Maria, embutido na focalização do narrador sobre ela, é carregado de traços sentimentais que indicam a preocupação da personagem com a imagem pública que ostenta, imagem que é, em parte,

⁵ A crítica do narrador aqui sugerida é ainda reforçada quando, logo adiante na narrativa, as senhoras que tanto caluniaram Maria comparecem ao grande baile promovido por ela para comemorar o aniversário de um ano da filha: “E as senhoras que outrora tinham horror à ‘negreira’, a d. Maria da Gama que escondia a face por detrás do leque, lá vieram todas, amáveis e decotadas, com o beijinho pronto, chamando-lhe ‘querida’, admirando as grinaldas de camélias que emolduravam os espelhos de quatrocentos mil réis, e gozando muito os gelados” (Queirós, 2017, p. 44).

fruto da reprovação de Afonso. Maria atribui o comportamento do patriarca ao seu *status* superior de fidalgo e à valorização da nobre linhagem familiar, enquanto deixa notar que se sente inferior a ele, justamente por não pertencer a tal classe. No entanto, o objeto de reprovação de Maria é, ao mesmo tempo, objeto de desejo, visto que sua intenção é reproduzir o comportamento social característico dos Maias e, com isso, integrar-se a essa camada da sociedade lisboeta. Mais do que figurar a personagem pelo aproveitamento do discurso indireto livre e, conseqüentemente, da expressão subjetiva, o narrador se utiliza da focalização embutida para, fazendo o discurso e o estilo de vida de Afonso serem criticados por Maria, demonstrar a hipocrisia e contradição desta personagem, bem como sugerir suas possíveis ações futuras (no caso, a fuga de Maria com Tancredo), motivadas pelos vetores axiológicos que a definem.

Outro exemplo elucida ainda o modo como as focalizações internas são arquitetadas para, aproximando-se de um objeto por meio de diferentes olhares, convergentes ou divergentes, compor uma imagem oscilante e multifacetada dele. É o que se observa na introdução de Raquel Cohen na narrativa, a qual, assim como todas as demais personagens femininas, é perspectivada primordialmente pelo olhar masculino:

Entre os amigos, no Ramalhete, sobretudo na frisa, *discutia-se* às vezes Raquel, e as opiniões discordavam. Taveira achava-a “deliciosa!” – e dizia-o rilhando o dente: ao marquês não deixara de parecer apetitosa, para uma vez, aquela carnezinha *faisandée* de mulher de trinta anos: Cruges chamava-lhe uma “lambisgoia relambória”. Nos jornais, na seção do *High Life*, ela era “uma das nossas primeiras elegantes”: e toda a Lisboa a conhecia, e a sua luneta de ouro presa por um fio de ouro, e a sua caleche azul com cavalos pretos (Queirós, 2017, p. 141, grifo nosso).

No trecho, temos o que Jahn denomina “focalização ambiente”, na qual dois ou mais focalizadores perspectivam um objeto de diferentes ângulos, sem a demarcação de uma ancoragem espaço-temporal específica e permitindo a composição, como resultado, de um ponto de vista móvel, resumido ou comunitário. Predominantemente objetificada pelas perspectivas que sobre ela incidem, Raquel é apresentada por meio de impressões sumárias, calcadas em expressões verbais cujas marcações espaciais e temporais não são precisas, assumem aspecto iterativo (“achava-a”, “dizia-o”, “chamava-lhe”) e até indefinido (“discutia-se”). Ademais, a vagueza sugerida por tais expressões estende-se ao conteúdo

das considerações acerca da personagem: a ironização da gravidade dada por Taveira, pelo Marquês e por Cruges a essa “discussão” suscita uma interpretação da futilidade dessas personagens, haja vista que dispendem o mesmo grau de seriedade às mulheres e à política. Assim, ao embutir em sua focalização a perspectiva das personagens sobre Raquel, o narrador, mais uma vez, caracteriza também seus focalizadores.

Além disso, a construção dos cenários também está atrelada às perspectivas das personagens. Esse assunto já foi amplamente analisado no livro *Eça de Queirós e o espaço romanesco* (2014), de Raquel Trentin Oliveira, no qual a autora articula a noção de espaço com outros aspectos e categorias da narrativa, como a personagem, a progressão temática, a intriga e, ao que mais nos interessa, a perspectiva. A partir de sua obra, depreendemos que o Ramalhete, o consultório de Carlos, a Vila Balzac, a Toca e tantos outros ambientes públicos e privados são descritos a partir da experiência, do movimento e do olhar das personagens, o que confere um grau de subjetividade a esses quadros espaciais e um potencial intrínseco de figuração dos focalizadores. Nesse sentido, o episódio da viagem à Sintra, no capítulo VIII, é exemplar da focalização espacial:

Parara diante da grade donde se domina o vale. E dali olhava, *enlevadamente*, a rica vastidão de arvoredos cerrados, a que só se veem os cumes arredondados, *vestindo* um declive da serra *como o musgo veste um muro*, e tendo *àquela distância, no brilho da luz, a suavidade macia de um grande musgo escuro*. E nesta espessura verde-negra havia uma fronteira de casa que o interessava, branqueando, *afogada entre a folhagem*, com um *ar de nobre repouso*, debaixo de *sombras seculares...* Um momento teve uma ideia de artista: desejou habitá-la com uma mulher, um piano e um cão terra-nova (Queirós, 2017, p. 247, grifos nossos).

A focalização subjetiva, como a perspectiva de Cruges acerca de Sintra, determina uma sucessão de imagens, de comparações e de sugestões conotativas que integram uma descrição impressionista (Reis; Cunha, 2017, p. 28). O olhar da personagem a um lugar até então desconhecido por ela carrega as marcas do deslumbramento próprio de um artista que se encanta com a natureza exuberante e que se encaixa como focalizador ideal para a elaboração de uma paisagem idílica e romântica. Logo, o aproveitamento da perspectiva de Cruges atua não só para a caracterização espacial e pessoal, mas também como ambientação para os

acontecimentos que se sucederão no enredo, principalmente para a quebra de expectativa em relação ao encontro amoroso entre Carlos e Maria.

Embora haja, na narrativa, predomínio da percepção restrita à situação limitada de certa personagem para a configuração dos espaços, nem sempre tal percepção é explicitamente vinculada a um determinado agente da história. Mesmo nesses casos, os ambientes ganham forma a partir do movimento de corpos específicos e do interesse por espaços que visitam ou conhecem pela primeira vez, como a casa de Ega (Carlos), a Toca (Maria) e a própria caracterização do Ramalhete ao final da história (Carlos e Ega):

Ega sentara-se também no parapeito, ambos se esqueceram num silêncio. Embaixo o jardim, bem areado, limpo e frio na sua nudez de inverno, tinha *a melancolia de um retiro esquecido*, que já ninguém ama: uma ferrugem verde, de umidade, cobria os grossos membros da Vênus Citereia; o cipreste e o cedro envelheciam juntos, *como dois amigos num ermo*; e *mais lento* corria o prantozinho da cascata, *esfiado saudosamente*, gota a gota, na bacia de mármore. Depois ao fundo, encaixilhada *como uma tela marinha nas cantarias dos dois altos prédios*, a curta paisagem do Ramalhete, um pedaço de Tejo e monte, tomava naquele fim de tarde *um tom mais pensativo e triste*: na tira de rio um pacote fechado, preparado para a vaga, ia descendo, desaparecendo logo, *como já devorado pelo mar incerto*; no alto da colina o moinho parara, transido na larga friagem do ar; e nas janelas das casas, à beira da água, um raio de sol morria, lentamente sumindo, esvaído na primeira cinza do crepúsculo, *como um resto de esperança numa face que se anuvia* (Queirós, 2017, p. 744, grifos nossos).

Conforme aponta Oliveira (2022b, p. 84), ainda que a voz narrativa ou a organização sintática sugiram uma relação de independência entre a construção do espaço e a personagem, a descrição é sentida como tributária dos olhos do agente da história: são as suas impressões, lembranças e sensações que projetam a imagem do ambiente focalizado, ainda que embutida na focalização abrangente do narrador. A seleção lexical, a percepção baseada nos cinco sentidos, as expressões de caráter impressionista (“tinha a melancolia de”, “um tom mais pensativo e triste”) e as recorrentes comparações (“como dois amigos num ermo”, “como uma tela marinha”, “como já devorado pelo mar incerto”, “como um resto de esperança numa face que se anuvia”) deixam entrever não só a visão particular que Ega e Carlos têm do Ramalhete, mas também a inclinação

emocional melancólica das personagens ao atravessarem os escombros da história trágica ali vivida.

Outrossim, o modo como o narrador manipula as focalizações internas entrevê uma determinada valoração de certas perspectivas e uma indicação da maneira como algumas visões devem ser tratadas pelo leitor. Afonso da Maia, por exemplo, tem uma representação bastante humanizada, apesar do seu tom sério, e a relação carinhosa que estabelece com Carlos e seus amigos faz com que o leitor se aproxime do velho Maia com simpatia.

Não, não era Meneses, nem Albuquerque; apenas um antepassado bonacheirão que amava os seus livros, o conchego da sua poltrona, o seu uíste ao canto do fogão. Ele mesmo costumava dizer que era simplesmente um egoísta: - mas nunca, como agora na velhice, as generosidades do seu coração tinham sido tão profundas e largas. Parte do seu rendimento ia-se-lhe por entre os dedos, esparsamente, numa caridade enternecida. Cada vez amava mais o que é pobre e o que é fraco. Em Santa Olávia, as crianças corriam para ele, dos portais, sentindo-o acariciador e paciente. Tudo o que vive lhe merecia amor – e era dos que não pisam um formigueiro e se compadecem da sede de uma planta (Queirós, 2017, p. 20).

Iniciando com o discurso indireto livre de Afonso, a passagem ilustra, na primeira parte, a imagem que o Maia tem de si. De pretensões simples e humildes, a personagem chega até a proferir um julgamento negativo sobre si, admitindo um defeito que, mais do que tudo, o humaniza. Na sequência, o narrador retoma o predomínio da focalização e, a partir da perspectiva de Afonso, emite uma valoração da personagem que funciona como um convite ilocucionário para que o leitor simpatize com a figura do patriarca e, conseqüentemente, com o seu ponto de vista. Além disso, o narrador integra à sua focalização de Afonso as perspectivas amorosas e respeitadas de Carlos – “lembrava, como dizia Carlos, um varão esforçado das idades heroicas” (Queirós, 2017, p. 20) – e de Vilaça – “Vilaça costumava dizer que lhe lembrava sempre o que se conta dos patriarcas, quando o vinha encontrar ao canto da chaminé, na sua coçada quinquena de veludilho, sereno, risonho, com um livro na mão, o seu velho gato aos pés” (Queirós, 2017, p. 20) –, o que reforça a imagem afetiva da personagem.

Da mesma maneira, no caso de Maria Eduarda, a lucidez do seu modo de pensar e a coerência com suas ações na intriga sugerem uma perspectiva de maior dignidade e que merece assim o crédito do leitor,

ainda que tenha uma história pregressa conturbada e que seja vilipendiada por testemunhas do seu passado, como o ex-companheiro Castro Gomes.

Tinha um pensar muito reto e muito são – com um fundo de ternura que a inclinava para tudo o que sofre e é fraco. Assim, gostava da República, por lhe parecer o regime em que há mais solicitude pelos humildes. Carlos provava-lhe rindo que ela era socialista.

— Socialista, legitimista, orleanista — dizia ela — qualquer coisa, contanto que não haja gente que tenha fome!

Mas era isso possível? Já Jesus, mesmo, que tinha tão doces ilusões, declarara que pobres sempre os haveria...

— Jesus viveu há muito tempo, Jesus não sabia tudo... Hoje sabe-se mais, os senhores sabem mais... É necessário arranjar-se outra sociedade, e depressa, em que não haja miséria. Em Londres, às vezes, por aquelas grandes neves, há criancinhas pelos portais a tiritar, a gemer de fome... É um horror! E em Paris então! É que se não vê senão o bulevar, mas quanta pobreza, quanta necessidade...

Os seus belos olhos quase se enchiam de lágrimas. E cada uma destas palavras trazia todas as complexas bondades da sua alma – como num sopro podem vir todos os aromas esparsos de um jardim (Queirós, 2017, p. 386-387).

O diálogo acima é elucidativo não só do afeto com que a perspectiva de Maria Eduarda é tratada pelo narrador, mas também da dissonância que a perspectiva de Carlos adquire em relação ao discurso da irmã. O ponto de vista de Maria, enquanto objeto focalizado pelo narrador no primeiro e último parágrafos, expressa a subjetividade da personagem, ao mesmo tempo em que é manipulado de acordo com os juízos do enunciador, o qual não deixa de também projetar sua perspectiva subjetiva sobre ela. Tal projeção se evidencia, para além dos qualificativos, pela aproximação feita entre a focalização de Maria e a de Afonso (conforme a citação antecedente), o que colabora para a imagem de ambos como sujeitos moralmente orientados e ideologicamente coerentes. Mas é ainda por meio de sua própria voz, em discurso direto, que as ideias, pensamentos e emoções de Maria Eduarda aparecem com mais força, impondo-se com autonomia sobre o discurso do narrador e, pelo seu efeito mimético, sobre o discurso de Carlos. O recurso à representação da voz da personagem sem mediação confere, portanto, maior potencialidade à fala enquanto índice de focalização e dispositivo figuracional (de si e do irmão).

Em relação a Carlos, Reis defende, respaldado por longas análises, que há entre a personagem e o narrador uma identificação de tendências

ideológicas e afetivas, e que “a focalização interna de Carlos vigora sobretudo motivada pelo seu significado crítico” (Reis, 1975, p. 201). Assim,

investido da responsabilidade de enfrentar o vasto panorama social em que se insere, Carlos da Maia depara-se-nos como que representando o próprio narrador e substituindo-o na missão de denunciar tudo o que de irrisório, corrupto ou anacrónico existia na Lisboa finissecular (Reis, 1975, p. 248).

Embora a perspectiva crítica de Carlos seja aquela que predomine nos contextos em que personagens (como Dâmaso) ou ambientes (como aquele em que se passa a corrida de cavalos, marcado pela imitação do estrangeiro), mostram-se explicitamente merecedores de condenação, o narrador não se isenta de perspectivá-lo criticamente e assim projetar um excedente de visão que inclui Carlos no seu horizonte de problematização ideológica.

Sendo “definido pelo narrador em termo de acção” (Reis, 1975, p. 168), Carlos da Maia manifesta desde cedo uma dissonância entre suas falas e seu comportamento. Com efeito, podemos afirmar que há uma certa ironia na figuração da personagem, pois embora o narrador se preocupe “sobretudo em relatar a actividade da personagem em questão” (Reis, 1975, p. 169), é pela inação que Carlos se caracteriza:

Carlos *realmente* não tinha tempo de se ocupar do laboratório [...]. Logo pela manhã cedo ia fazer as suas duas horas de armas com o velho Randon; depois via alguns doentes no bairro, onde se espalhara, com um brilho de legenda, a cura da Marcelina – e as garrafas de Bordéus que lhe mandaram Afonso. [...] De resto ocupava-se sempre dos seus cavalos, do seu luxo, do seu bricabraque (Queirós, 2017, p. 140, grifo nosso).

O tom irônico atribuído pelo narrador às ocupações de Carlos faz notar a contradição entre suas ações e suas “resoluções séries de carreira”, seu desejo de “ser útil” (Queirós, 2017, p. 108-109). Do modo equivalente, conforme progride a história, percebemos que tanto Carlos quanto Ega desempenham as deformidades que constantemente acusam na sociedade lisboeta: a ociosidade, o romantismo, a importação de modelos estrangeiros, o falso patriotismo (Oliveira, 2022a, p. 18).

— Não vale a pena, sr. Afonso da Maia. Neste país, no meio desta prodigiosa imbecilidade nacional, o homem de senso e de gosto deve limitar-se a plantar com cuidado os seus legumes. Olhe o Herculano...

— Pois então — acudiu o velho — planta os teus legumes. É um serviço à alimentação pública. *Mas nem isso tu fazes.*

Carlos, muito sério, apoiava o Ega.

— A única coisa a fazer em Portugal — dizia ele — é plantar legumes, enquanto não há uma revolução que faça subir à superfície alguns dos elementos originais, fortes, vivos, que isto ainda encerre lá no fundo. E se se vir então que não encerra nada, demitamo-nos logo voluntariamente da nossa posição de país para quem não temos elementos, passemos a ser uma fértil e estúpida província espanhola, e plantemos mais legumes!

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 de sua inércia*. Terminou por dizer:

— Pois então façam vocês essa revolução. Mas pelo amor de Deus, façam alguma coisa! (Queirós, 2017, p. 403-404, grifos nossos).

Conforme observou Reis em *Introdução à leitura d'Os Maias* (2006, p. 166), “a configuração ideológica de Carlos se limita ao plano das sugestões e não consegue passar aos das realizações”. A inércia que marca o caráter da personagem faz com que o sentido crítico de seus discursos seja relativizado e, como consequência, que a censura que dirige à sociedade se volte a ele mesmo. A perspectiva axiológica que disso decorre permite repensar a motivação em torno da estratégia narrativa adotada por Eça: se Reis entende a escolha pela predominância da focalização interna de Carlos como recurso ao favorecimento da credibilidade da crítica social desenvolvida – visto que esta é desempenhada por uma personagem que ativamente vive a diegese e, portanto, encontra lugar no universo alvo de reflexão –, e à certa isenção do narrador de adotar um discurso pedagógico, expandimos essa justificativa acreditando na ampliação ideológica que ela permite sustentar ao subverter o agente crítico a reprodutor dos comportamentos por ele condenados, o que acrescenta, assim, um novo vetor temático e refina a ironia discursiva da obra.

Como percebemos, a focalização do narrador não é isenta de julgamento ou de ideologia. No entanto, o modo como se aproveita da focalização das personagens pode fazer parecer que é. Tal aparente isenção do narrador corrobora o efeito de autorregulação narrativa, isto é, a sensação de que o universo do romance basta a si mesmo e aparece ao leitor

de forma orgânica. Esse êxito sucede da utilização das focalizações internas, as quais, desempenhando funções narrativas, miméticas e figurativas, parecem reduzir a presença do narrador e, conseqüentemente, aumentar a impressão da história como um sistema autônomo (Mendes, 1974, p. 37)⁶. Tal efeito, provocado em muitas das passagens aqui citadas, pode ainda ser considerado em relação ao seguinte acabamento:

Uma noite, ao sair da Maison d'Or, ele [Alencar] vira a Monforte saltar de um coupé com dois homens de gravata branca; tinham-se logo reconhecido: e um momento ficaram hesitando um defronte do outro debaixo do candieiro do gás, no *trottoir*. Foi ela que, muito decidida rindo, estendeu a mão ao Alencar, pediu-lhe que a visitasse, deu-lhe a *adresse*, o nome por que devia perguntar: madame de l'Estorade. E no seu *boudoir*, na manhã seguinte, a Monforte falou largamente de si: vivera três anos em Viena de Áustria com Tancredo, e com o papá que se lhes fora reunir [...]. Depois tinham estado em Mônaco; e aí, dizia o Alencar, “num drama sombrio de paixão que ela me fez entrever”, o napolitano fora morto em duelo. O papá morrera também nesse ano, deixando apenas da sua fortuna uns magros contos de réis, e a mobília da casa em Viena: o velho arruinara-se com o luxo da filha, com as viagens, com as perdas de Tancredo ao bacará. Passara então um tempo em Londres: e daí viera habitar Paris, com m. de l'Estorade, um jogador, um espadachim, que acabou de a arrasar, e que a abandonou legando-lhe esse nome de l'Estorade, [...]. Enfim, pobre, formosa, doida, excessiva, lançara-se na existência daquelas mulheres de quem, dizia o Alencar, “a pálida Margarida Gautier, a gentil Dama das Camélias, é o tipo sublime, o símbolo poético, a quem muito será perdoado porque muito amaram” (Queirós, 2017, p. 90-91).

As informações sobre a vida de Maria Monforte são apresentadas ao leitor por meio da focalização principal de Alencar, que narra, em uma carta a Vilaça entregue a Afonso, seu encontro com ela. No entanto, o discurso do poeta, como carta que é, é objeto focalizado por Afonso, sujeito que lê e interpreta os eventos narrados e que constitui um focalizador em nível superior ao de Alencar. Assim, o duplo embutimento de focalizações

⁶ Nisso, Eça de Queirós se aproxima da convenção legada por Gustave Flaubert e Henry James, de um narrador neutro, impassível, discreto, que agiria assim em nome da intensidade da ilusão realista, a qual influencia sobremaneira a teoria do romance moderno conforme discutida por Wayne Booth: “se o romancista procura vivacidade dramática, o melhor que tem a fazer é arranjar meio de eliminar por completo o narrador e expor a cena diretamente ao leitor [...]. O narrador de histórias francamente onisciente desapareceu quase por inteiro da ficção moderna” (Linn; Taylor, 1935 *apud* Booth, 1980, p. 58).

[FE→FP₁(Afonso)→FP₂(Alencar)→(Maria Monforte)] distancia o leitor do narrador heterodiegético e faz com que a narrativa pareça não ser coordenada por ele. Somam-se a isso as demais funções da carta: ela permite compreender acontecimentos paralelos que mantêm uma conexão importante com a história principal, representa um estereótipo de linguagem literária romântica e reitera a figuração do poeta. Sendo tais funções geralmente desempenhadas pelo narrador, o deslocamento do agente discursivo resulta na sensação de independência do universo diegético. A carta, no entanto, deixa de fora informações sobre a filha de Maria Monforte e Pedro da Maia, o que levará Vilaça novamente a interpelar Alencar:

Passadas duas semanas, Afonso recebia uma carta do administrador, trazendo-lhe, com a *adresse* da Monforte, uma revelação imprevista. Tinha voltado à casa do Alencar; e o poeta, recordando outros incidentes da sua visita a madame l'Estorade, contara-lhe que no *boudoir* dela havia um adorável retrato de criança, de olhos negros, cabelo de azeviche, e uma palidez de nácar. Esta pintura ferira-o, não só por ser de um grande pintor inglês, mas por ter, pendente sob o caixilho, como um voto funerário, uma linda coroa de flores de cera brancas e roxas. Não havia outro quadro no *boudoir*: e ele perguntara à Monforte se era um retrato ou uma fantasia. Ela respondera que era o retrato da filha que lhe morrera em Londres (Queirós, 2017, p. 94).

Essa sinuosa coordenação de perspectivas por parte do narrador, coadunando a visão de Maria Monforte, de Alencar, de Vilaça, de Afonso sobre o passado da nora e da neta, mantém sua autoridade ileso, disfarçando seu escamoteamento de informações cruciais da história (na verdade, a filha de Maria que morreu não é Maria Eduarda), a serviço do suspense tão necessário ao desfecho trágico d'Os *Maias* e ao seu efeito patético.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Expandindo a noção de focalização, principalmente pelos critérios de subjetividade apontados por Jahn, conseguimos identificar a sofisticação e sutileza com que ocorre o embutimento de perspectivas, materializadas discursivamente por índices dêiticos, pela qualidade da percepção, pelo recurso à voz das personagens e pela coloração e ironia que a linguagem adquire nas passagens internamente focalizadas. Tais indicadores garantem certa autonomia aos seres diegéticos, os quais

passam a desempenhar, por meio do privilégio de suas perspectivas, algumas funções narrativas, como a figuração de personagens e espaços, a progressão da intriga e a veiculação crítica.

Em relação ao aspecto ideológico da obra, observamos que este se encontra discursivamente intrincado na focalização de diversas personagens, ainda que as perspectivas individuais de Carlos e João da Ega, conforme sugere Reis (Reis, 1975, p. 179), sejam predominantes. Com efeito, “a pluralidade de utilizações e diversidade de condições” (Reis, 1975, p. 179) com que as subjetividades são convocadas na narrativa não constitui um fenômeno restrito aos protagonistas, mas aparece também como recurso assumido por um amplo espectro de personagens (principais e secundárias).

Além disso, as novas possibilidades interpretativas provocadas pelas análises levaram-nos a repensar a motivação da escolha da focalização de Carlos como aquela dominante em grande parte dos segmentos narrativos. Embasadas no modo como o narrador arquiteta valorativamente as perspectivas e os afetos a elas associados, acreditamos que a opção pela perspectiva de Carlos não seja motivada, acima de tudo, “pelas características de um temperamento dominado pela sobriedade e pelo bom gosto” da personagem (Reis, 1975, p. 191). Parece-nos, antes, que ela está a serviço de uma crítica englobante, que incide sobre todos (ou quase todos) agentes da história, bem como sobre os vetores axiológicos a eles relacionados. Assim, o significado crítico da obra se amplia e abre espaço para novas investigações e potencialidades temático-ideológicas.

Com as questões levantadas neste trabalho, intentamos ressaltar a sofisticação linguística e narrativa do romance queirosiano, bem como acentuar e expandir as conclusões que o brilhante estudo de Reis nos legou há já 50 anos. Esperamos, com isso, que nossa homenagem tenha feito jus à importância dos dois autores. Vida longa à pesquisa do conjunto literário de Eça de Queirós!

REFERÊNCIAS

- BAL, Mieke. *Narratologia: introdução à teoria da narrativa*. Trad. Florianópolis: Editora da UFSC, 2021.
- BAL, Mieke. *Narratology*. 3. ed. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção* [1961]. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

- COPLAN, Amy. Empathic engagement with narrative fictions. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, [S.l.], v. 62, n. 2, p. 141–152, 2004.
- FREELAND, Alan. *O leitor e a verdade oculta. Ensaio sobre Os Maias*. Trad. José Moura Carvalho. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1989.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Trad. Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- GENETTE, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Trad. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1998.
- AHN, Manfred. More aspects of focalization: refinements and applications. *GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours*, Tours, n. 21, p. 85–110, 1999.
- MENDES, Margarida Vieira. Pontos de vista internos num romance de Eça de Queirós: *Os Maias*. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 21, p. 34–47, set. 1974.
- OLIVEIRA, Raquel Trentin. *Eça de Queirós e o espaço romanesco*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.
- OLIVEIRA, Raquel Trentin. “Perspectivas estruturantes: contribuições da narratologia pós-Clássica para o estudo da focalização narrativa”. *Revista Da Anpoll*, 1(41), 107–117, 2016.
- OLIVEIRA, Raquel Trentin. Dispositivos da dissonância: a figuração de Carlos n’*Os Maias*. In: SANDMANN, Marcelo; NERY, Antonio Augusto; CARDOSO, Patrícia da Silva (org.). *Em torno d’Os Maias*. Curitiba: UFPR, 2022a. p.173-184.
- OLIVEIRA, Raquel Trentin. A configuração espacial realista-naturalista em Eça de Queirós. In: TOLOMEI, Cristiane Navarrete (org.). *Iniciação a Eça de Queirós*. São Paulo: Mentis Abertas, 2022b. p. 69-89.
- PRADO COELHO, Jacinto. Para a compreensão d’*Os Maias* como um todo orgânico. In: PRADO COELHO, Jacinto. *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976. p.167-193.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias: episódios da vida romântica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.
- REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.
- REIS, Carlos. *Introdução à leitura d’Os Maias*. Coimbra: Almedina, 2006.
- REIS, Carlos; CUNHA, Maria do Rosário. *Edição crítica das obras de Eça de Queirós: Os Maias, Episódios da Vida Romântica*. Imprensa Nacional, 2017.

Aprovado em 14 de abril de 2025

Licença:

Bacharelado em Letras - Português/Literaturas pela Universidade Federal de Santa Maria.
Bolsista de Iniciação Científica pelo programa PROBIC-FAPERGS.

id: <https://orcid.org/0009-0007-4623-7416>

Professora associada de Letras da Universidade Federal de Santa Maria Doutora em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria. Realizou pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Coimbra. Coordenadora do Grupo de Estudos da narrativa (hiper)contemporânea (CNPQ) e integrante do Grupo Eça (CNPQ).

id: <https://orcid.org/0000-0003-3366-9811>

UMA LEITURA DE *ALVES & CIA* E SEU LUGAR NA BIBLIOTECA QUEIROSIANA

A READING OF ALVES & CIA AND ITS PLACE IN THE QUEIROSIAN'S OEUVRE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v17i33p196-207>

Verena da Silva ^I

RESUMO

O objetivo deste artigo é fazer uma leitura da novela *Alves & Cia*, de Eça de Queirós, e destacar a relevância dessa obra na galeria queirosiana. Embora não tenha sido publicada em vida, colocando em xeque sua importância na cronologia da obra completa do autor, a novela é pequena em extensão e grande em expressividade. Se comparada às outras obras do autor, sejam elas ficcionais ou jornalísticas, sobre as quais a crítica já se debruçou ostensivamente, *Alves & Cia* ganha destaque pelo frescor e pela veia cômica. Em 2021, Irene Fialho, responsável pela edição crítica do texto, em um artigo publicado na revista *Convergência Lusíada*, fixa uma data de conclusão da novela até então incerta: 1884. Tal datação nos permite conhecer um pouco melhor as conexões da novela com o conjunto da obra queirosiana.

PALAVRAS-CHAVE

Eça de Queirós; *Alves & Cia*; Novela; Burguesia.

ABSTRACT

*In this paper, we will discuss the place that the novella Alves & Cia occupies in Eça de Queiros' works, highlighting its relevance on the author's body of work. Although published posthumously, lending the novella an ambiguous position in the author's oeuvre, the work's briefness hides its expressiveness. Compared to other Queirosian works, either fictional or journalistic, on which critics have already ostensibly focused upon, Alves & Cia stands out for its freshness and comic vein. In 2021, Irene Fialho, responsible for the text's critical edition, in an article published in the *Convergência Lusíada* journal, set a date for the novel's conclusion that had hitherto been uncertain: 1884. This date provides us with a better understanding of the novel's connections with Queiros's work as a whole.*

KEYWORDS

Eça de Queirós; Alves & Cia; Novella; Bourgeoisie.

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

confiadamente que disponho o livrinho nas mãos do público, certo de que a justeza dos seus tipos, o seu intento sabor lisboeta, a graça dos seus diálogos, o equilíbrio da sua composição, a ironia das suas situações, numa palavra, a arte consumada que o manuscrito revela, são a mais segura garantia do seu êxito e a melhor justificação da publicação da publicidade que lhe dou (Queirós, 1994, p. xi-xii).

O papel que a obra cumpre na evolução do escritor, mencionada por Carlos Reis (1994), e “a arte consumada que o manuscrito revela”, no juízo do filho do escritor, devem-se, em grande parte, à sua originalidade, materializada no fato de que a condução burlesca da novela destoa das demais obras do autor. É a primeira vez na obra de Eça que o adultério feminino não é fonte de tragédia, seja pela morte como expiação, seja pelo suicídio ou desgraça de outra natureza. Ao contrário, a infidelidade não só encontra o final feliz como também motiva uma positiva transformação das personagens envolvidas. Além disso há outra inovação: a complicação do adultério recai sobre o homem. É Godofredo quem sofre as penas da dupla traição, mas é também quem perdoa ao invés de castigar as outras duas partes desse triângulo amoroso. Para o leitor, habituado aos desfechos trágicos, que nascem das e recaem sobre as mulheres, sobretudo advindos da educação romântica a que estão submetidas e pelo casamento, sua quase exclusiva forma de manutenção ou ascensão social, *Alves & Cia* desvela o quanto os jogos de aparência têm certa limitação, embora muito do que se deseja e empreende esteja exposto.

Voltando à recente datação da novela, que teve por muito tempo sua gênese incerta, em um artigo intitulado “De França para o Brasil – A literatura Portuguesa a agradecer”, publicado pela revista *Convergência Lusíada*, Irene Fialho (2021) fixa, por meio da leitura das correspondências entre Eça de Queirós e Mariano Pina, uma definitiva data. Mariano Pina, correspondente em Paris da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, escreveu uma série de crônicas encomiásticas a Eça de Queirós e nela alguns elementos de sua vida e obra são contemplados, entre eles, a intenção de publicar um “pequeno romance”, cujo título é *Alves & Cia*.

Segundo o artigo, os primeiros contatos travados entre Eça e Pina datam de 1882, quando Eça vivia em Angers, na França. Corresponderam-se desde então e foi nessa ocasião que Eça soube da publicação da *Gazeta de Notícias* e dá ao colega ideias para as primeiras publicações e se oferece, inclusive, para contribuir com “um pequeno artiguinho” (Queirós *apud* Fialho, 2021, p. 344). Assim, estabelece-se essa relação. Afora os artigos com

Basílio nos faz refletir sobre o porquê da “guinada” de Eça quanto ao tratamento dado ao adultério feminino. Se por um lado Luísa é condenada à morte, vítima de uma febre cerebral, a vida e a paz conjugal de Ludovina são poupadas e isso pode ser visto como uma saída mais razoável e mesmo mais realista, no sentido de sua provável maior ocorrência, com o intento de preservar as relações sociais e comerciais.

2 O LUGAR DE *ALVES & CIA* NA BIBLIOTECA QUEIROSIANA

Após a datação fixada por Irene Fialho (2021), podemos refletir um pouco mais sobre como as relações amorosas e sociais tornam-se cada vez mais complexas na obra de Eça de Queirós. A história de Godofredo Alves, Ludovina e Machado tem final feliz, já que, mesmo após a cena do flagrante, a prudência vence o vexame, preserva o verniz social e conserva a sociedade comercial. Contrariando o que ocorre com Luísa, Amélia ou Maria Eduarda, só para citar algumas personagens femininas, Ludovina volta triunfante ao lar e ao esposo, e este é retratado como muito mais feliz que dantes.

Não há dúvidas de que essa mudança de estratégia por parte do autor é adequada ao contexto da novela. Como se pode perceber, nem tudo é redutível aos moldes sociais estabelecidos para o homem do século XIX. Aqui, temos um comerciante, um homem de negócios, com “sua posição na praça” (Queirós, 1994, p. 51), Godofredo, que não só seguiu seu coração como manteve sua postura capitalista, de comerciante que entende as leis do mercado. Quando nos referimos a Godofredo como comerciante o que pretendemos é definir melhor sua posição dentro do contexto burguês, fugindo de generalizações.

Como se sabe, a burguesia estabeleceu-se como classe intermediária entre a aristocracia e o proletariado e teve como fio condutor o capitalismo. Nas palavras de Hobsbawm (1977, p. 250, grifo no original),

Consistia num corpo de pessoas com poder de influência, independente do poder e influência derivados de nascimento ou *status*. Para pertencer a ela, um homem tinha que ser “alguém”; uma pessoa que contasse como *indivíduo*, por causa da sua riqueza, capacidade de comandar outros homens, ou influenciá-los de alguma forma.

No caso de Portugal, por questões históricas ligadas às invasões napoleônicas e por ocasião da retirada da família real para sua maior colônia, acabou por se demorar mais na constituição de uma classe

burguesa de maior peso. A burguesia ali se estabeleceu paulatinamente, devido ao lento processo de industrialização, somada à resistência da aristocracia e da Igreja Católica e, por conseguinte, a permanência de valores tradicionais.

O que se pretende aqui é chamar a atenção para a importância dos papéis sociais das personagens no desenlace e, principalmente, o desfecho “feliz” da novela e justificá-lo pela conveniência necessária à manutenção da ordem. Como observa Peter Gay (1989) em *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*, o termo “burguesia” abarca um grupo social muito diversificado, que vai de pequenos artesãos, comerciantes, operários até industriais de médio e grande porte. Assim, nas palavras do historiador:

Tanto os patrícios quanto os plutocratas, que trocavam tapinhas nas costas com a aristocracia, e os artesãos mais pobres, que não viviam melhor que os operários, classificando-os em classes específicas próprias ou incorporando-os às classes vizinhas. Outros tentaram escapar à dificuldade por meio da inclusão na classe média de todos aqueles que não fossem nem operários, nem camponeses, nem aristocratas. [...] Aumentando ainda mais toda esta confusão, em meados do século passado os proletários parisienses utilizavam *bourgeoise* para designar respeitáveis e pacatas donas-de-casa das classes trabalhadoras, temidas por seus maridos. Não era menos difícil classificar os proprietários de terras que não tinham títulos nobiliárquicos: estivessem eles engajados em negócios, servindo como magistrados na cidade ou vivendo das rendas de seus investimentos rurais, tinham um envolvimento íntimo e contínuo com os assuntos urbanos, bem como acesso ao poder político (Gay, 1989, p. 25).

Voltando à novela, *Alves & Cia* se constrói sobre a relação comercial entre Godofredo Alves e Machado, por meio de uma sociedade (são proprietários de uma firma de exportação), e uma relação conjugal entre Godofredo e Ludovina, sua esposa. É nessas primeiras linhas que o drama aparece. Godofredo surpreende sua esposa, Lulu, no sofá, em uma relação de intimidade com um homem que enlaça sua esposa pela cintura: é seu amigo e sócio, Machado. Desse momento em diante, a vida de Godofredo torna-se “uma existência abominável” (Queirós, 1994, p. 61). Em nome de sua honra e contra sua vontade, Godofredo Alves expulsa sua esposa de casa. Esta, em meio a lágrimas e pedidos de perdão, vai para a casa de seu pai, o Neto. Machado, após o “flagrante”, sai em disparada sem maiores

explicações. Além da cena, Godofredo ainda encontra e lê um maço de cartas em que Ludovina confessa querer ter um filho do amante. Ainda que as cartas “patéticas” sejam dela e não do amante e após negar, e muito implorar, Godofredo expulsa-a e escreve a seu pai que a venha buscar ou “pô-la-ia de todo modo fora de casa, como uma meretriz, indiferente ao destino que ela tomasse” (Queirós, 1994, p. 55).

Fora de si e cego pela decepção, com ideias tresloucadas que vão de suicídio a duelos à sorte, Godofredo recorre a seus amigos, Carvalho, Medeiros e Nunes Vidal, este também amigo de um amigo de Machado. Reúnem-se ao chamado de Godofredo em sua casa para escutar seus infortúnios de homem traído e discutir a melhor forma de resolver a situação vexatória vivida a pouco. Os dias se passam e Godofredo sofre duplamente. Por um lado, sua esposa, “a boa Lulu”, agora fora de casa, paga pelo que fez. O sócio, Machado, que conhecera pequeno e, em suas palavras, “eram íntimos” (Queirós, 1994, p. 37), desaparece por alguns dias. Após muita conversa, muito pensar e sofrer, Godofredo decide com o apoio dos amigos, ora cínicos, ora sinceros, não morrer e não matar. Nesse momento, mesmo sofrendo com sua dupla perda, há também o medo de tudo vir a público.

Assim, vai aos poucos, encorajado pelos amigos, relativizando o acontecimento até que enfim decide-se, com o coração aliviado, relevar sua decisão. Sua casa, relegada às criadas insubordinadas, sua firma dependente de seu sócio, já que este “representava a finura comercial, a energia, a decisão, as largas ideias, o foro dos negócios” (Queirós, 1994, p. 38) precisam voltar à normalidade. Uma alegria vai invadindo sua alma e, enfim, se o duelo e o escândalo foram evitados, não era necessário também dar fim à sociedade de tantos anos. Quem mais sofreria seria ele mesmo, mas, segundo Maria Lúcia Dal Farra, “Godofredo Alves adota uma estratégia — autopersuasiva capaz de camuflar, para si mesmo, a gravidade do desmoronamento moral em que se soterrou” (Dal Farra, 2002, p. 4). Ao final, percebe o quanto foi sábio ao não fazer escândalos, morrer ou matar e conclui “que coisa prudente é a prudência” (Queirós, 1994, p. 150).

Feita a breve apresentação da novela, podemos tecer algumas aproximações entre as personagens Luísa e Godofredo Alves. Como se sabe, Luísa, personagem de *O primo Basílio*, sofre as agruras da doença e posterior morte em decorrência do adultério e das mentiras que a culpabilizam diante de seu marido e dos olhos da sociedade. Embora o

adultério de Luísa configure um pano de fundo para as duras críticas tecidas pelo autor à instituição familiar, sobretudo em seus primeiros textos, *Alves & Cia* parece ter outra proposta. De viés cômico, a novela pretende, de certa forma olhar a mesma atitude só que dessa vez de um ângulo mais pragmático e irônico. Dessa perspectiva, a manutenção da ordem se encontra em primeiro plano. A vida íntima, essa se pode resolver em família, longe dos olhos que a sentenciam.

Para entender essa perspectiva, importa olhar mais de perto as personagens. Machado, como “cérebro da firma”, era imprescindível a Godofredo Alves. Enquanto Godofredo já contava com seus trinta e sete anos, já era calvo “apesar dos bigodes pretos” (Queirós, 1994, p. 38), Machado é descrito como belo, jovem, bem-educado e, às vezes reticente. Importante analisar aqui é o papel de cada um na firma comercial. Embora coubesse a Alves maiores responsabilidades sobre os negócios, era Machado quem representava a “finura comercial” (Queirós, 1994, p. 37), tinha “faro” (Queirós, 1994, p. 38) conduzia o bom andamento dos negócios que, afinal de contas, eram um negócio de família, já estabelecido há anos. Nesse sentido, ambos têm interesses comerciais comuns e isso fica claro quando o desfecho apresenta a manutenção da sociedade e da amizade.

Sob aspectos diferentes, Godofredo, essa figura quase débil, sente-se desprotegido, tem medo de tornar-se alvo do escárnio social, tem a necessidade iminente de cultivar sua honra. Machado, por outro lado, some-se, esquivando-se dos olhares da sociedade e, sobretudo de seu sócio e amigo, Godofredo Alves. Tanto um como outro, após a decisão de não se enfrentarem em um duelo, tensionam manter a paz, e por que não a sociedade? Peter Gay afirma que “o arrojo e a prudência eram características burguesas de peso igual” (Gay, 1989, p. 33). Assim, percebemos que a própria máxima de Godofredo ao final do texto, “que coisa prudente é a prudência”, comprova a necessidade de manter a ordem e esta está acima de tudo, inclusive dos arranjos conjugais. Todavia, a tautologia dessa máxima revela também o esvaziamento de seu sentido, apontando para sua iniquidade e mantendo no horizonte do leitor o desmoronamento moral em que Godofredo se enterrou, nas palavras de Dal Farra (2002). Assim, a feliz solução pragmática do protagonista mantém, aos olhos do leitor crítico, que percebe a ironia ali presente, o seu travo de hipocrisia e mesmo de desumanidade, na medida que os negócios valem mais que as relações humanas.

Partindo da breve análise de *Alves & cia*, é inevitável a comparação e, por que não, aproximação entre Luísa e Godofredo. Ambos, ainda que de distintas formas, apresentam comportamentos semelhantes em determinados aspectos. Se por um lado Godofredo é fruto de uma educação sentimental, amimado pela mãe, que, segundo o narrador,

Lia muito romance. As grandes ações, as grandes paixões, exaltavam-no. Sentia-se por vezes capaz dum heroísmo, duma tragédia. Mas isto era vago, e movendo-se surdamente, e raramente, naquele fundo do coração onde ele os tinha prisioneiros. Sobretudo as paixões românticas interessavam-no: decerto não pensara nunca em lhes provar o mel ou fel: ele era um homem casto que amava a sua Lulu; mas gostava de as ver no teatro, nos livros (Queirós, 1994, p. 39).

Luísa, por seu turno, passa as tardes preguiçosas lendo seus romances e sonhando com as aventuras vividas pelas personagens. Em sua vida pacata, voltada a preocupações frugais como as roupas que compraria, as meias que vestiria e as coisas da casa.

Lia muitos romances; tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês. Em solteira, aos dezoito anos, entusiasmara-se por Walter Scott e pela Escócia; desejara então viver num daqueles castelos escoceses, que têm sobre as ogivas os brasões do clã, mobiliados com arcas góticas e troféus de armas, forrados de largas tapeçarias, onde estão bordadas legendas heroicas, que o vento do lago agita e faz viver (Queirós, 2014, p. 60).

Dessa forma, cabe ao leitor observar que a diferença entre eles reside apenas na conformidade de Godofredo, que, apesar de ter sentimentos românticos reprimidos, busca manter a harmonia do lar, agradar sua mulher para mantê-la dentro da ordem do casamento, enquanto Luísa busca aventura ao ver-se sem o marido e na companhia do primo. Nessa perspectiva, podemos refletir: teria Eça escolhido colocar um homem, comerciante, típico representante do burguês médio, em uma posição vulnerável, posição essa, até então, apenas relegada às personagens femininas? Ainda que o possível adultério tenha sido cometido por sua esposa e o par tenha sido seu sócio, o autor colocou o homem como centro da crise de valores da família oitocentista. Luísa e Godofredo são, pois, cada um ao seu modo, duas personagens atingidas pelo idealismo sentimental, ainda que seus dramas e suas motivações se façam por caminhos diferentes. Talvez ainda não tenhamos respostas para

essas questões, mas o fato de a obra não ter sido publicada nas páginas da *Gazeta de Notícias* e, tampouco, em volume, deixa a questão suspensa. Embora a crônica de Mariano Pina tenha deixado entrever a simpatia de Eça pela novela, a qual ele chama de “pequeno romance”, até o momento não poderemos saber ao certo a razão de sua não publicação.

Passados os questionamentos acerca da aproximação entre Luísa e Godofredo, podemos agora aproximar Luísa e Ludovina. Ambas, mulheres bem-casadas, bonitas, aparentemente amadas, senhoras de lares estáveis, casadas com maridos exemplares conforme os moldes sociais, tanto uma quanto outra convergem em um mesmo ponto: são adúlteras. Luísa aproxima-se do seu ex-namorado, Ludovina aproxima-se de alguém tão ou mais próximo, o sócio de seu marido e conviva da sua casa. Tais enlances ocorrem devido ao pequeno trânsito social dado a essas mulheres, seja no âmbito social ou mesmo no âmbito subjetivo, já que suas ocupações são cuidar da casa, dar ordem às empregadas e fazer as compras. Tanto Luísa quanto Ludovina têm a mesma gênese, são produtos de um mesmo sistema, em que o casamento por conveniência, a vida sem objetivos ou desafios maiores levam-nas a aventuras amorosas semelhantes.

Todavia, como observamos, a relação que se estabelece em *Alves & Cia* remete a uma perspectiva que se distancia do lugar social da mulher para se aproximar do lugar social do homem e, mais especificamente, do homem burguês e capitalista. Sob essa óptica o que ocorre nessa novela é uma falsa tragédia, conforme sublinha Lélia Duarte: “nada é tão grave quanto cremos, nem tão fútil quanto julgamos” (Duarte, 2002, p. 37). Em *Alves & cia* evidencia-se a relação entre amor conjugal e capital. O cômico, nesse caso, cumpre o papel de denunciar a imbricação entre relações amorosas e a lógica do capital no cotidiano de nossas vidas.

Assim, concluímos que “em uma país de brandos costumes”, como diria uma velha máxima portuguesa, mais vale o ridículo a curto prazo do que o escândalo a longo prazo. Dessa forma, em *Alves & Cia*, Eça expõe mais uma vez suas críticas ao mundo burguês, só que, desta vez, a crítica se faz através do riso, considerado a forma mais salutar de crítica. Em seu artigo *A decadência do riso* (2000 [1892]) o autor recomenda o riso como terapia diante dos vícios da civilização, sobretudo da sociedade finissecular, em que o capitalismo invade todos os espaços sociais inclusive o espaço do casamento. Se em *O primo Basílio*, a pena de Eça pintou com tintas mais fortes a sociedade pequeno burguesa Lisboeta, conferindo-lhe contornos trágicos,

em *Alves & Cia* não poupou em comicidade. Como empresários que são, cabe aos sócios pesar e calcular quais seriam os prejuízos causados à empresa por conta da dissolução do casamento e da sociedade.

Sendo Godofredo um homem dado a dramalhões, mas sobretudo aos negócios, é na comicidade da interseção entre essas duas paixões que se dá a mais importante cena de sua vida. Após muito pensar e discutir, um balanço indica que tudo deve permanecer como estava para o bom funcionamento dos negócios. Ao relativizar o adultério, não há aqui liberalismo ou condenação moral. Há sobretudo a sugestão de que o casamento é uma instituição que sustenta a vida econômica e não o contrário, como se costuma propagar.

REFERÊNCIAS

- DAL FARRA, Maria Lúcia. “A sociedade anônima do Alves”. In: QUEIRÓS, E. de. *Alves & Cia*. São Paulo: Ática, 2002, p. 3-8.
- DUARTE, L. P. “*Alves & Cia*, de Eça de Queirós, e Amor & Cia, de Helvécio Ratton”. In: BERARDINELLI, C. *Figuras e Lusofonia*. Lisboa: Instituto Camões, 2002, p. 102-108.
- GAY, P. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: A educação dos sentidos*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- FIALHO, Irene. Da França para o Brasil - a Literatura Portuguesa a Agradecer. *Convergência Lusíada*, [S. l.], v. 32, n. 46, p. 339–357, 2021.
- HOBBSAWM, E. J. “O mundo burguês”. In: HOBBSAWM, E. J. *A era do Capital (1848-1875)*. Tradução de Luciano Costa Neto. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 241-256.
- REIS, Carlos. “Nota prefacial”. In: QUEIRÓS, E. de. *Alves & Cia*. Edição crítica de Luiz Fagundes Duarte e Irene Fialho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- QUEIRÓS, Eça de. *Alves & Cia*. Edição crítica de Luiz Fagundes Duarte e Irene Fialho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- QUEIRÓS, Eça de. “A decadência do riso”. In: *Notas contemporâneas*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2000, p. 165-166.
- QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

Recebido em 3 de fevereiro de 2025
Aprovado em 14 de abril de 2025

Licença:   

Verena da Silva

Mestranda em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Graduada em Letras (Português/Francês) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus de Araraquara.

Contato: verena221081@gmail.com

id: <https://orcid.org/0009-0001-5300-983X>

RESGATE DA ELEGÂNCIA DÂNDI: FRADIQUE MENDES & FILHOS

RESCUING DANDY ELEGANCE: FRADIQUE MENDES & SONS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v17i33p208-224>

Maria João Simões ¹

RESUMO

A caracterização da figura Fradique Mendes, aparentada com a de Des Esseintes, implica a conjugação de diversos aspetos dispostos pelo seu criador Eça de Queirós, entre os quais sobressaem a apresentação cuidada e elegante, mas também a marca de intelectualidade anticonvencional, deslumbrante e ousada. Neste estudo, pretende-se revisitar as componentes caracteriológicas de Fradique para sopesar as que são mais reutilizadas nas refigurações de Fradique e na sobrevida que lhe é concedida em obras posteriores. Recentemente, as obras de Julian Barnes (2021) e a de Giuseppe Scaraffia (2007), sobre o Conde de Montesquiou e outros dândis, abriram novas interpretações sobre a figura do dândi, ao mesmo tempo que apontam os matizes da sua excêntrica originalidade talhados para perdurar até aos dias de hoje. Esta permanência é hoje visível também em blogues (como, por exemplo, o *blogue “Dandy at Dusk”*), em peças jornalísticas e em documentários de moda. À luz destes contributos, visa-se as características dezanovistas que são mitigadas ou postergadas nos dândis atuais, mas também as componentes que permanecem, ou que se transformam.

PALAVRAS-CHAVE

Dândi; Elegante; Excentricidade; Fradique
Mendes; Eca de Oueirós.

ABSTRACT

The characterization of the Fradique Mendes as a singular figure, similar to that of Des Esseintes, implies the combination of various aspects laid out by his creator Eça de Queirós, among which stand out the careful and elegant presentation, but also the mark of anti-conventional, dazzling and daring intellectuality. The aim of this study is to revisit Fradique's characteristic components in order to assess those that are most often reused in the refigurations of Fradique and in the survival granted to him in later works. Recently, the works of Julian Barnes (2021) and Giuseppe Scaraffia (2007), on the Count de Montesquiou and other dandies, have opened up new interpretations of the figure of the dandy, while at the same time pointing out the nuances of his eccentric originality, which have endured to this day. This permanence is also visible today in blogs (such as the "Dandy at Dusk" blog), journalistic pieces and fashion documentaries. In the light of these contributions, we will look at the characteristics of the dandyism that are mitigated or postponed in today's dandies, but also at the components that remain, or that are transformed.

KEYWORDS

*Dandy; Elegant; Eccentricity; Fradique Mendes;
Eça de Queirós.*

¹ Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

INTROITO

As cartas que supostamente Fradique escreveu aos seus amigos e conhecidos são uma maneira de *fazer aparecer* esta figura como uma personalidade que realmente existiu. A carta tem uma estrutura formal que responde bem a este propósito, pois o leitor reconhece facilmente como nela se engendra uma mensagem entre um destinador e um destinatário inserida num determinado contexto espaciotemporal. Porém, no caso particular das cartas fradiquianas, a datação é tão vaga e fluída que se mantém uma dose de indeterminação capaz de dar continuidade à aura de mistério que rodeia a figura de Fradique “construída” na primeira parte da obra queirosiana *A Correspondência de Fradique Mendes*. O modo como se processa este *fazer aparecer* tem sido um dos principais focos de análise crítica no concernente a esta figura, quer no caso do primeiro Fradique, poeta representante do romantismo satânico, heterónimo coletivo¹ de Antero de Quental, Batalha Reis e Eça de Queirós, quer no caso do Fradique criado por Eça em 1888². Será lícito, então, interrogarmo-nos sobre as características que tornam esta figura apetecível para refigurações e sequelas. Que elementos caracteriológicos se sintetizam em Fradique? Que “átomos de individuação” se mantêm e quais os que se desvanecem e por quê? Na montagem ficcional das “Memórias e Notas”, ou seja, na primeira parte da referida obra queirosiana que antecede as supostas cartas de Fradique, haverá particulares da intriga suscetíveis de instigar reconfigurações? Eis algumas questões norteadoras deste estudo.

10 “APARECER” DE FRADIQUE

Uma aguarela, uma ópera, uma estátua, enquanto obras de arte, são propostas a um apreciador de arte pela força da sua imanência, numa situação que é diferente da criação de uma obra literária onde as personagens e as figuras devem muito aos sentidos transcendentais, conforme estudou e demonstrou Gérard Genette na sua obra *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*. No segundo volume desta obra, subtintulado *La Relation esthétique*, o teórico analisa a complexidade da

¹ Cf. Serrão, 1985, p. 193 ss.; Reis, 1999, p. 137 ss.

² Cf. Simões, 1987, p. 77; Diogo; Silvestre, 1992, p. 114.

relação artística e explica o que designa por *efeito genético*, defendendo que “o que é próprio às obras de arte, é a função estética intencional, ou função artística” (Genette, 1996, p. 8). Assim, a obra de arte é intencionalmente proposta pelo seu criador à atenção do seu público, pelo que a obra de arte se instaura neste movimento que vai de uma intenção a uma atenção. No caso da obra de arte, o atento apreciador e avaliador está munido em maior ou menor grau de todo um conjunto de conhecimentos que lhe permitem apreciar o objeto artística de uma forma ou mais *naïve*, em inocente contemplação, ou como *connaisseur* artilhado de um conjunto de utensílios teóricos capaz de lhe permitir a compreensão máxima da do objeto apreciado. Mas estes extremos são quase inefáveis, pois muito rapidamente se perde a inocência contemplativa sob o peso da cultura adquirida e muito dificilmente uma obra se deixa esgotar totalmente em termos de sentidos e significados. Esta questão é muito importante, no caso da obra literária, para o entendimento das personagens e criaturas ficcionais. Desde criança, o leitor começa a estar familiarizado com os diversos protocolos ficcionais ao entrar nesse jogo de faz de conta que é a literatura em que há uma proposta para acreditar da parte do autor e querer acreditar da parte do leitor. Neste processo de *acreditamento* ou *make believe*, pormenorizadamente explicado por Kendall Walton (1990, p. 69), se insere aquilo que Vincent Jouve chamou *efeito-personagem* — uma expressão que ecoa o célebre conceito “efeito de real”, teorizado por R. Barthes³. No caso da personagem, V. Jouve distingue três subespécies: efeito-pessoal, efeito-pessoa e efeito-pretexto:

En d'autres termes, le lecteur considère le personnage par rapport à l'auteur, le lisant le considère en lui-même, et le lu ne l'appréhende qu'à l'intérieur de scènes. On nommera respectivement ces trois lectures du personnage: l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte. Le personnage sera ainsi à étudier comme élément du sens (fonction narrative et indice herméneutique), illusion de personne (objet de la sympathie ou de l'antipathie du lecteur) et alibi fantasmatique (support d'investissements inconscients) (Jouve, 1992, p. 111).

³ Trata-se da conhecida expressão de Roland Barthes que dá origem ao título do seu artigo “L’effet de réel” publicado em 1968. Aí, R. Barthes mostra como a ficção realista pressupõe a “ilusão referencial” e explica : “La vérité de cette illusion est celle-ci: supprimé de renonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le ‘réel’ y revient à titre de signifié de connotation; [...] c’est la catégorie du ‘réel’ (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué” (Barthes, 1968, p. 88).

Segundo Raphael Baroni, esta abordagem de Vincent Jouve, bem como as perspectivas trazidas “pela estética da recepção, pelos estudos de retórica narratológica e pela narratologia cognitiva, convidam-nos a alargar a investigação” (Baroni, 2021, p. 85) sobre personagens, para além de um entendimento em que eles sejam considerados apenas como “um grupo de predicados” (Baroni, 2021, p. 85), de acordo com a expressão utilizada inicialmente por Jonathan Culler. Estas perspectivas sublinham a imersão emocional do leitor na ficção, explicam melhor o papel da identificação dos leitores com as personagens e o acionamento da “ilusão de pessoa” conseguido pelas personagens. (Baroni, 2021, p. 86).

Que esta “ilusão de pessoa” foi levada mais longe no processo figurativo de Fradique não há dúvida. Na verdade, como se sabe, a orquestração de vozes patente nas “Memórias e Notas” está desenhada para atingir esse efeito⁴, ou seja, o de fazer acreditar Fradique como uma personalidade realmente existente. Trata-se, neste caso, de um processamento figurativo diferente daquele da *categorização*⁵, que Uri Margolin designa por *personalização*:

the reader may be interested in character features other than category membership. In such cases, the formation of mental models proceeds bottom-up and piecemeal slowing processing and heightening awareness. It may also have to tolerate incongruent category features and defer integration and closure (Margolin, 2005, p. 55).

Se, hoje, este efeito, propositadamente gerado para construir Fradique, se desvaneceu bastante (na proporcional medida em que se avolumou a personalidade do seu criador na cultura portuguesa), não era assim ao tempo da sua criação, queixando Eça de Queirós a sua esposa, D. Emília, por Fradique Mendes lhe “roubar” os aplausos que lhe eram devidos: “As senhoras em Lisboa estão encantadas com Fradique. [...] O pior é que se crê geralmente que Fradique existiu, e é ele, não eu que recebe

⁴ Mesmo Américo L. Diogo e Osvaldo Silvestre, que contestam a condição pré-heteronímica de Fradique reivindicada por outros críticos (Cf. nota 1) sucumbem à força deste efeito ao reconhecer que não alcançando a tal “prosa como ainda não há”, “a obra de Fradique é Fradique” (Diogo; Silvestre, 1992, p. 25). Ou seja, é impossível não ver como na obra *A Correspondência de Fradique Mendes*, a figura de Fradique avulta para lá dos limites.

⁵ É importante notar que estas destrições referidas por Uri Margolin dizem respeito, precisamente, às teorias cognitivas sobre a personagem, acentuando o crítico o processo abdutivo ativado para o reconhecimento categorial.

tudo - as botas, o dinheiro, o fato, as malas, os amigos, e só duas coisas nunca conseguiu perder: a honra e a mocidade.

Era um tipo. Morreu há pouco no Norte, na Dinamarca (Queirós, 1986, p. 578).

Poder-se-á, porém, perguntar a que vem agora este Manuel Eduardo e qual a sua importância para a caracterização de Fradique? As relações entre esta figura e a de Fradique já foram minuciosamente analisadas por Joel Serrão⁹, mas o que se pretende aqui reter, por agora, são esses elementos de “individuação”¹⁰ de que fala Amie L. Thomasson (2003, p. 146) quando considera inerentes ao estatuto ontológico da personagem: “the ontological status of fictional characters — their existence and survival conditions. Identity and individuation”¹¹. Partindo destes conceitos de A. Thomasson e da sua reflexão crítica, Jens Eder (*apud* Heidbrink, 2010, p. 99) distingue “a personagem em si mesma, a sua apresentação medial e a representação mental feita pelo recetor”, definindo a personagem em si mesma como um “objeto abstrato”. Já em 1979, Hector-Neri Castañeda (1979, p. 50) defendia que a personagem se distinguia da pessoa real na medida em que os “átomos de individuação” surgiam incompletos na primeira e completos na segunda. Assim, o que está aqui em causa é o facto de a personagem ser composta e apresentada ao leitor através de uma seleção de elementos caracteriológicos com alguma incompletude, mas suficiente *presentificação* da sua figuração.

Se a estas considerações abstratizantes juntarmos as reflexões filosóficas de Martin Seel (2010, p. 63) sobre a importância do *aparecer* na experiência estética, com o seu “potencial da percepção estética”, podemos ver que um dos filões que liga este esboço de figura, ao Fradique Mendes

pescadores daquela costa, saber-lhes as tradições, decorar-lhes as legendas, viver algum tempo nas cabanas, e depois, numa barca de pesca, atravessar, com maresia e vento de travessia, o perigoso Mar do Norte. O pobre rapaz teimou e foi; por infelicidade, Manuel Eduardo era rico” (Queirós, 1986, p. 579).

⁹ Para além de considerar a figura de Manuel Eduardo como antecessor de Fradique, Joel Serrão (1985, p. 115) aponta ainda uma figura anterior, meio confusa e nevoenta meio enigmática, apresentada como “um amigo”, nos folhetins da *Gazeta de Portugal*, depois reunidos sob o título de *Prosas Bárbaras*.

¹⁰ Segue-se aqui a hipótese colocada por J. Serrão de que Batalha Reis terá delineado, por influência de Eça, alguns elementos de “individualização” desta figura embrionária para apresentar Fradique.

¹¹ Como Thomasson sublinha: “o que se acredita sobre a personagem que não seja relativo à sua pertença à ‘espécie’ pode estar sujeito a revisões [“beliefs that do not concern the ontological status of members of the kind will be open to revision”] (Thomasson, 2003, p. 146).

e às suas posteriores refigurações é precisamente este *aparecer* como figura real, que parte da pretensão de o *fazer acreditar* como tal. O jogo acionado com o Fradique de 1869 é semelhante aquele que Fernando Pessoa utiliza para a heteronímia, explicando o poeta, em 1928, que a obra “heterónima é do autor fora da sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres¹² de qualquer personagem de qualquer drama seu” (Pessoa, 1928, p. 10).

A este veio principal respeitante à montagem existencial para “captação estética”¹³ se juntam outras características distintivas: o gosto pela viagem, a excentricidade mais ou menos dândi, a sede de conhecimento e a grande inteligência para o alcançar — características permitidas pela riqueza, já que é apresentado como sendo rico. Estes são elementos de “individação” que se irão manter (em maior ou menor grau) nas diferentes recorrências e recriações figurais.

Repare-se que no caso do Fradique Mendes poeta, algumas destas características são apenas deduzidas pelos leitores, pois apenas se diz na sua primeira apresentação que habita em Paris e conhece e frequenta grandes escritores. Por seu turno, na segunda breve apresentação, assinada por Antero de Quental, o que se ressalta é o seu “espírito muito lato e esclarecido”, “a sua vasta instrução”, “o seu gosto” e os “seus belos dotes” (Serrão, 1985, p. 266-267).

A maior parte destes elementos de “individação”, embrionários em Manuel Eduardo, são desenvolvidos no Fradique queiroiano, de 1888, que é apresentado na sua incansável busca da capacidade transformadora

¹² A questão da “forma” ou do “estilo” destes dizeres marcará, segundo a crítica, a divisória entre heterónimos e semi-heterónimos, pois, como diz Jorge de Sena, embora Pessoa viesse “culmina[r] uma tendência heteronímica que vinha a manifestar-se nas literaturas europeias desde o Romantismo” (Sena, 1984, p. 270) — a qual se acentua com os poetas propensos à vanguarda —, as criações destes autores não chegam ao ponto de terem uma “independência completa, com vidas, estilo e pensamento próprios”, capazes de viver ao lado dos seus criadores (Sena, 1984, p. 271).

¹³ A propósito da “captação estética” do “aparecer”, Martin Seel (2010, p. 82, grifos no original) afirma: “En la captación estética apreciamos la constelación de apariciones de aquello que percibimos en el proceso de su aparecer simultáneo. Se inicia así un juego de apariciones. *Un* juego semejante. *El* juego de la presencia sensible de un objeto no existe, como tampoco existe *el* conocimiento total del entramado de sus apariciones. Ni en un caso ni en el otro es posible hablar de una aprehensión acabada. El conocimiento conceptual puede retener muchos aspectos de la constitución (momentánea o duradera) sensible de un objeto, pero es del todo ininteligible lo que significaría tomar nota de *todos* esos aspectos con determinación proposicional.” E, mais adiante, o filósofo explica: “Con el fin de realizar esta apreciación, la conciencia tiene que ceder, en mayor o en menor medida, en su fijación al conocimiento conceptual” (Seel, 2010, p. 88).

da inteligência ou na sua procura da beleza indelével. Com efeito, segundo o narrador-biógrafo de Fradique, “tudo o que da sua inteligência emanasse queria ele que perpetuamente ficasse atuando sobre as inteligências pela definitiva verdade ou pela incomparável beleza” (Queirós, 2017, p. 185). Se a inteligência do Fradique de 1888 é superior e sustentada nos pilares do seu vasto conhecimento de variegadas culturas, a sua personalidade não deixa de apelar também à característica que Herbert Lachmayer designa por “gosto inteligente” (*Geschmacksintelligenz*¹⁴), que implica um “refinamento da sensibilidade crítica ao nível das realidades estética” (Lachmayer, 2020, § 3).

Posteriormente, estes elementos de “individualização” — o refinamento do gosto e a inteligência requintada — emergem nas figuras dos seus descendentes: em Carlos Fradique Patendorff Mendes da obra *O Único Filho de Fradique Mendes*, de Frederico de Sá Perry Vidal, publicada em 1950, e ainda no Fradique de José Eduardo Agualusa, na obra *Nação Crioula: correspondência secreta de Fradique Mendes*, de 1997, assim como também no encanecido Dr. Cristino Fradique da obra *Os Esquemas de Fradique* de Fernando Venâncio, editada em 1999.

2 PRÉSTIMOS, DESLIZAMENTOS E TRANSPOSIÇÕES

As similaridades e as diferenças entre a obra de Eça de Queirós e os romances do muito jovem Perry Vidal, de José Eduardo Agualusa e Fernando Venâncio já foram alvo de diversas abordagens¹⁵, pelo que, mais do que voltar à análise dessas diferenças, interessa agora retirar algumas ilações no que diz respeito à questão da recorrência e da sobrevida da figura em correlação com as intrigas em que se inserem. Com efeito, se nas refigurações existem recorrências caracteriológicas suficientes para o leitor

¹⁴ Herbert Lachmayer explica conceito de “*Geschmacksintelligenz*” (“intelligent taste” segundo a tradução de Philip Mann) da seguinte forma: “*Geschmacksintelligenz* means cognisance at first sight. If we for example encounter strangers for the very first time – on a social or professional level – then *Geschmacksintelligenz* will allow us to gauge in a split-second whom we are dealing with and what our chance of sovereignty is. [...] Instinct, phantasy and imagination elude the interpretation through rationality and successfully occupy the domain of the ‘merely subjective’. The skill of *Geschmacksintelligenz* is engendered by a balance of conscious/unconscious, rational/irrational and discursive/intuitive. A reflected life means juggling all these nuanced contradictions in perpetuity” (Lachmayer, 2020, § 2).

¹⁵ Cf. Dinis, 2009; Bezerra, 2015; Leal, 2005; Oliveira, 2001.

identificar a repetição, a sua reinserção noutra intriga vai instigar o público a procurar novos sentidos e novas conexões.

Crucial é, na verdade, esta articulação entre personagem e intriga. A este propósito, Raphael Baroni, investigador que se adentrou no estudo do que faz mover as intrigas, afirma: “characters’ attributes are an unstable matrix of virtualities evolving throughout the progression of the narrative” (Baroni, 2021, p. 85). Ou seja, as personagens não atualizam sempre os seus atributos, antes, eles vão emergindo conforme as necessidades requeridas pela narrativa. Segundo este estudioso, as personagens podem ser “defined according to their role in modulating the narrative tension” (Baroni, 2021, p. 87) e, neste caso, é possível identificar três eixos funcionais dominantes:

- 1.- atributos enigmáticos (puzzling attributes);
- 2.- atributos miméticos;
- 3.- autonomia e imprevisibilidade (Baroni, 2021, p. 88).

Estes eixos, de acordo com a investigação de R. Baroni, estão interligados com os três principais elementos geradores da tensão narrativa, a saber: a *curiosidade*, juntamente com o *suspense* e também a *surpresa* (Baroni, 2007, p. 254).

Relativamente ao primeiro aspecto (os atributos irresolvidos) é suposto que as personagens e, com maioria de razão, o protagonista, sejam (amiúde e reiteradamente) capazes de despertar curiosidade através persistência de aspetos enigmáticos e resguardo de intentos últimos. Com efeito, só tendo em conta a ocultação de alguns desígnios e/ou o doseamento (sucessivamente incompleto, por vezes, até ao desenlace) da explicitação dos objetivos das personagens se poderá pensar como é aguçada a curiosidade do leitor.

No concernente aos atributos miméticos¹⁶, estes revelam-se cruciais para levar o leitor a preocupar-se com o destino traçado para as personagens, bem como os escolhos que terão de vencer ou ultrapassar. Obviamente, estas circunstâncias desencadeiam emoções diretamente conectadas com o acionamento do *suspense*.

Todavia, se os leitores ficam emocionalmente muito próximos das personagens, estas continuam a necessitar de manter um certo grau de

¹⁶ Atributos estes dependentes, é claro, do “efeito de real” acima referido.

imprevisibilidade e de liberdade para que possam continuar a surpreender a audiência com as suas decisões inesperadas (Cf. Baroni, 2021, p. 88).

Se atendermos aos três aspectos apontados por este investigador das “engrenagens da intriga”¹⁷, podemos observar que tanto o romance de Perry Vidal como o de Agualusa retomam a figura de Fradique com a sua caracterização de homem culto e requintado, mas ambos fazem uma inflexão ideologicamente orientada para temas e tópicos que pretendem defender: no primeiro caso, as teses conservadoras do integralismo lusitano, no segundo caso, uma visão crítica do colonialismo finissecular. Do ponto de vista ideológico, porém, as duas obras diferem radicalmente e quase se poderiam colocar nos antípodas uma da outra, não fora isso absurdo, dada a diferença temporal em que elas se contextualizam e em que foram escritas. Na sua obra de 1950, Perry Vidal aproveita a figuração de Fradique para expor o ponto de vista de um seródio integralismo lusitano, uma vez que o autor quer reavivar o pensamento tradicionalista e nacionalista de António Sardinha, exposto na sua obra *O Valor da Raça*, de 1915 (Cf. Real, 2011, p. 24-25; 168). Esta orientação origina uma enorme perda do inicial caráter enigmático de Fradique, uma vez que desfaz algumas das ambiguidades e contradições atribuíveis ao diletante e erudito Fradique de 1888. Na verdade, o Fradique Pendotrff Mendes de Perry Vidal já não apresenta as contradições do dândi finissecular superculto e arrojado, mas que não coloca a sua inteligência e cultura invulgares ao serviço de um fim útil. No dândi, a manifestação da sua superioridade incontestada não vai além da sua *performance* existencial, pois não é capaz de deixar uma obra que a si próprio se equipare. Não sem exagero, poder-se-á dizer que o diletante Fradique a si próprio se quer despojado de produções intelectuais à semelhança do modo como o dândi desdenha do que ele considera supérfluo, como diz Giuseppe Scaraffia:

La vocazione del dandy all'essenzialità spoglia i suoi desideri di ogni inutile peso, creando una cerchia eletta d'oggetti. Perennemente naufrago nelle tempeste dell'esistenza, egli sa meglio d'ogni altro raccogliere gli strumenti per sopravvivere. [...] Nel bagaglio del dandy il superfluo sopravvive simbolicamente in pochi oggetti destinati a quella specifica funzione [la toeletta] (Scaraffia, 2007, p. xx).

¹⁷ Trata-se da expressão que dá título à sua obra *Les rouages de l'intrigue*, publicada em 2017.

Fradique Patendorff Mendes, o imaginado filho de Fradique de Perry Vidal, não é, como o aqui refigurado Eça de Queirós pensou antes de se encontrar com ele, um rapaz “estouvado”; pelo contrário, se ainda mantém as características de um belo e elegante português, já não é um excêntrico, mas é sim um gentil homem, calmo e “certinho”, amante do seu país e das suas tradições, respeitador do valor dos brasões¹⁸, um esforçado antropólogo e um profundo conhecedor do folclore português¹⁹. Ou seja, Fradique Patendorff Mendes representa os valores tradicionalistas de António Sardinha, o qual, não por acaso, considerou seu pai, Fradique Mendes, como “mestre da contra-revolução”²⁰.

Para além disso, nesta obra, não é só o “príncipe” Carlos Patendorff Mendes que surge alinhado por estas ideias tradicionalistas, mas também, ainda que retroativamente, o próprio Fradique, pois, se durante algum tempo Fradique Pattendorgg ainda se “Lembrava-se do mistério que encobria o pai, Fradique Mendes, a quem só conhecera pelos retratos, mas a quem entrevia o espírito” (Vidal, 1950, p. 57), depois de abrir o célebre “cofre do Século XV” (que Eça de Queirós também chama de «Vala Comum»), o príncipe pôde garantir a António Sardinha que ele tinha acertado, quando lançou a hipótese de o espólio de Fradique conter um ensaio de “Filosofia da reacção na política e na arte”²¹. Deste modo atribui-se a Fradique, *a posteriori*, um anacrónico posicionamento ideologicamente conservador e mesmo uma atitude de empenhamento não compatível com a tipologia do dândi, caracterizado frequentemente como tendo uma considerável dose de frieza e impassibilidade longínqua de um sério comprometimento político. Ou seja, no caso do romance de Perry Vidal, a dose de mistério que envolvia Fradique fica resolvida, deixando de haver algo enigmático que mantenha a atenção do leitor em suspenso, pois, embora o romance não acabe aqui e continue mostrando Fradique filho como um viajante, sempre interessado e elegante, no final os papéis de

¹⁸ No romance de Perry Vidal, o narrador diz: “Era um monárquico verdadeiro e como tal não queria servir uma república inculta, desacreditada pelas nações e governada nem se sabia por quem. Não queria baixar a cerviz ante tais censores” (Vidal, 1950, p. 51).

¹⁹ Fradique Patendorgf cria o “seu seu museu folclórico” (Vidal, 1950, p. 54).

²⁰ Trata-se do ensaio que António Sardinha escreve para o «In-Memoriám do Eça», o qual é citado por Perry Vidal.

²¹ Fernando Venâncio (1999, p. 96) refere-se a esta hipótese, mas também a todas as outras conjecturas aventadas por diferentes vozes: “uma psicologia das religiões, um romance épico, umas memórias” (Venâncio, 1999, p. 120).

Fradique pai são queimados²² pelo filho, de acordo com os desejos de Vária Lobrinska e do próprio pai — todavia, não antes se ter corroborado a tese de António Sardinha.

Se Perry Vidal imagina um filho de Fradique, Agualusa dá uma pressuposta continuidade a Fradique Mendes. Todavia, a imersão da figura em contextos no Brasil e em diversos países e regiões de África, transforma a figura, que nesta nova metamorfose se desenha como alguém que luta contra os escravistas.

3 MISTÉRIOS E ENIGMAS

Se o Fradique recriado por Agualusa corresponde ao objetivo ideológico da denúncia da escravatura e do tráfico feito com os barcos negreiros, também esta figura se apresenta menos enigmática. Tal não quer dizer que a obra deste escritor não contenha suficientes momentos de tensão narrativa, gerando no leitor a curiosidade sobre o que acontece a Fradique e suscitando o *suspense* nos episódios concernentes às tribulações passadas por Ana Olímpia.

É, então, sobretudo na intriga tecida pelas diversas cartas que reside e subsiste o lado enigmático carregado por Fradique. Um exemplo ilustrativo desta resiliência enigmática, colocada numa espécie de *mise en abîme*, pode ser encontrado no relato da curiosidade de Fradique engastado na narrativa de Ana Olímpia, na qual ela conta que Fradique desembarca em Luanda em “perseguição de um enigma” (Agualusa, 1997, p. 144), que era, nem mais nem menos do que um diário de viagem do aventureiro italiano que se adentrara nos sertões de Benguela e aí morrera de “hoxa” (Agualusa, 1997, p. 144), ou seja, da doença do sono, mas cujos relatos continham alusões a estranhos fenómenos no encalce dos quais Fradique iria partir. A resiliência do elemento obscuro e inexplicado verifica-se sobremaneira na estratégia adoptada por Agualusa de manter a narração queirosiana da morte de Fradique. Com efeito, chegado o momento de referir a morte deste seu Fradique refigurado, precisamente, antes da carta autobiográfica da viúva Ana Olímpia, que é última e serve de remate ao romance, Agualusa opta por manter, *ipsis verbis*, a passagem queirosiana

²² Não é inocente este desaparecimento do suposto ensaio que António Sardinha adivinhara, pois, se as ideias de Perry Vidal são tradicionalistas e conservadoras, elas não se colam inteira e milimetricamente com as da ditadura então vigente.

relativamente à morte de Fradique de forma claramente separada e destacada em *itálico*:

Assim, cheios de ideias, de delicadas ocupações e de obras amáveis, decorreram os derradeiros anos de Fradique Mendes em Paris, até que no Inverno de 1888 a morte o colheu sob aquela forma que ele, como César, sempre apetecera — inopinatam atque repentinam. [...] O dr. Labert declarou que fora uma forma raríssima de pleuris. E acrescentou, com um exato sentimento das felicidades humanas: — «Toujours de la chance, ce Fradique!» (Agualusa, 1997, p. 135).

Ora, será precisamente este aspeto da morte de Fradique que serve de móbil enigmático ao romance de Fernando Venâncio, dotando-o assim de um intenso ritmo suspensivo que é praticamente inexistente no frouxo romance de Perry Vidal e que não tem a mesma força no romance de Agualusa, uma vez que a escolha do género epistolar quebra necessariamente um ritmo acelerado, ao optar por um ritmo fragmentado por pausas que cabe ao leitor preencher.

Diferentemente, no romance de Fernando Venâncio sobressai a opção do carácter detectivesco que assumem as ações do protagonista Martinho Telha, encarregado de “decifrar” o que significam os papéis do espólio deixado por Fradique, pelo seu neto, o Dr. Cristiano Fradique. Ou seja, Fernando Venâncio centra a intriga do seu romance num dos elementos mais enigmáticos da obra queirosiana para em torno dele tecer uma espiral de episódios mais ou menos rocambolescos, mas sempre envoltos em alguma dose de mistério, mantido por sucessivos ressaltos de descobertas e até um roubo. Se este romance habilmente compõe a sua intriga entrelaçando elementos das refigurações e sobrevidas dos outros dois romances que lhes são anteriores, também lhe acrescenta outros descendentes de Fradique, de tal forma que a jovem investigadora Inês Cardin Bressan (2009, p. 6) se sente compelida a traçar um “esquema genealógico de Fradique”, à semelhança do que se faz para as famílias no mundo real — o que não deixa de ser curioso, pois isso, em certa medida, reforça a resiliência do elemento caracteriológico fradiquiano que é a sua pressuposta existência real.

Com certos laivos de romance académico, a obra *Os Esquemas de Fradique* ganha pela presença do humor — por exemplo, na consideração do modo como são utilizados os espólios e as descobertas feitas a partir deles por certo tipo de investigadores — e pela marca satírica que mostra

ao confrontar a figura engrandecida de Fradique com um algo inepto jornalista contemporâneo, incapaz de aproveitar até ao limite do escândalo um “furo” jornalístico. Deste modo, há uma sátira ao mundo de pequenos dramas contemporâneos, de amores e desamores, ascensões e quedas sociais, aos quais não escapam os descendentes de Fradique (nomeadamente a neta de Fradique e Vária). O Dr. Cristiano Fradique quer manter a discrição acerca da família, mas não o consegue: sinais do tempo e do jornalismo hodierno e de uma vontade de subir mesmo que pelo roubo. Expõe-se assim a impossibilidade de ocultação no mundo atual. Finalmente, o Dr. Cristiano Fradique também se apresenta elegante, educado, culto e inteligente, saindo fora do comum, mas é desenhado como uma figura envelhecida, o que se poderá interpretar como não havendo mais lugar atualmente para uma figura da dimensão excepcional de Fradique no banal mundo contemporâneo.

À LAIA DE CODA

A sobrevida de Fradique é profícua e revela-se principalmente em duas vertentes: a sobrevida que lhe sobrevém em termos de descendência e a sobrevida que lhe dá outra reconfiguração.

Poder-se-á, então, falar, neste caso, de uma *sobrevida hereditária e subsequente* e de uma *sobrevida justaposta* — a primeira funcionando por transmissão de características do *adn* fradiquiano aos seus descendentes e a segunda por justaposição de novos átomos de individuação que se juntam aos elementos essenciais do cerne caracteriológico fradiquiano.

Curiosamente, no caso do romance de Agualusa há ainda outra espécie de sobrevida — a sobrevida por *transferência ou transplante genético*, pois a personagem Ana Olímpia acaba por “roubar” algumas das características iniciais de Fradique. Com efeito, Agualusa incrusta nesta sua figura feminina aspetos similares aos de Fradique, tais como a imensa e insaciável curiosidade de saber sempre mais, a emaranhada educação que torna a sua cultura tão eclética e invulgar numa mulher da sua idade e no seu contexto geográfico e epocal, aos quais adiciona essa instigante caracterização advinda da sua origem mista de princesa-escrava, capaz de criar e manter a tensão da intriga e o *suspense* narrativo.

O exemplo de Fradique vem comprovar como só no inter-relacionamento das características das personagens-modelo com os agenciamentos das novas intrigas se podem ir desenhando os novos

componemas de “individuação”, que permitem falar em personagens recorrentes e em sobrevida das personagens.

REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, José Eduardo. *Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1997.
- BARNES, Julian. *O homem do casaco vermelho*, Lisboa: Quetzal Editores, 2021.
- BARONI, Raphael. "How Paradigm Shifts and our Taste for Immersive Stories Have Transformed our Understanding of Plots and Characters". In: REIS, Carlos e GRÜHAGEN, Sara. *Characters and Figures: Conceptual and Critical Approaches*. Coimbra, Edições Almedina, 2021.
- BARONI, Raphael. *Les rouages de l'intrigue*. Genève: Slatkine, 2017.
- BARONI, Raphael. *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*. Paris: Seuil, 2007.
- BARTHES, Roland. L'effet de réel. *Communications*, [S.l.], n. 11, p. 84–89. Dossiê: Recherches sémiologiques: le vraisemblable, 1968.
- BEZERRA, Lígia. Um "quase-africano": Re-significações de Fradique Mendes em *Nação crioula*, de José Eduardo Agualusa. *Ellipsis*, nº 13, pp. 79-84, 2015.
- BRESSAN, Inês Cardin. "A correspondência de Fradique Mendes, de Eça de Queiroz, e Os Esquemas de Fradique de Fernando Venâncio: uma leitura intertextual". *Diálogos e Interação*, v. 2, 2009.
- CASTAÑEDA, Hector-Neri. Fiction and reality: their fundamental connections. An essay on the ontology of total experience. *Poetics*, 8, Nº 1/2, p. 31-62, 1979.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia. *A recepção literária de H. Heine no romantismo português: (de 1844 a 1871)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- DINIS, Eva da Cruz. *Dois olhares sobre a alteridade: o Outro em A Correspondência de Fradique Mendes, de Eça de Queirós, e Nação Crioula, de José Eduardo Agualusa*. 2009. Dissertação (Mestrado em Língua e Cultura Portuguesas) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009.
- DIOGO, Américo; SILVESTRE, Osvaldo. *Les tours du Monde de Fradique Mendes. A roda da História e a volta da manivela*. Câmara Municipal de Sintra: Mem Martins, 1992.
- GENETTE, Gérard. *L'œuvre de l'art. La Relation esthétique*. Vol II. LOCAL: EDITORA. 1996.

- HEIDBRINK, Henriette. "Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey". In: EDER, J.; JANNIDIS, F.; SCHNEIDER, R. (eds.). *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2010.
- JOUVE, Vincent. Pour une analyse de l'effet-personnage. *Forme, difforme, informe*. *Littérature*, nº85, p. 103-111, 1992.
- LEAL, Maria Luísa. "O encanto discreto do Romantismo: distanciamento irónico e questões de poética em Carlos Fradique Mendes". *Anuario de Estudios Filológicos*, v. 28, p. 149-162, 2005.
- LACHMAYER, Herbert. "On the Uses of Intelligent Taste". In: MANN, Philip. *The Dandy at Dusk*. 2020. Disponível em: <https://www.thedandyatdusk.com>. Acesso em: 05 de nov. de 2024.
- MARGOLIN, Uri. "Character". In: HERMAN, David; JAHN; Manfred; RYAN, Marie-Laure. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London/New York: Routledge, 2005.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva. "Um jogo humorístico com a verossimilhança romanesca: O Mistério da Estrada de Sintra". *Colóquio/Letras*, 1987, Nº 97, Maio/Junho, pp. 5-18; Nº 98, Jul./Ag., pp. 38-51.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. Eça: Fradique, Ramires e outros viajantes de papel. *Ipotesi: revista de estudos literários*. Juiz de Fora, MG: v. 5, n. 2, p. 155-164, 2001.
- PESSOA, Fernando. Tábua Bibliográfica. Fernando Pessoa. Presença. *Folha de Arte e Crítica*, n. 17, Dezembro de 1928.
- QUEIRÓS, Eça de. *A Correspondência de Fradique Mendes. Memórias e Notas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.
- QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência*. (Coordenação de Guilherme de Castilho). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- QUEIRÓS, Eça de. "Páginas de Jornalismo". In: *Obras de Eça de Queirós*. Vol. IV. Porto: Lello & Irmão, Editores, 1986.
- REAL, Miguel. *O pensamento português contemporâneo: 1890-2010: o labirinto da razão e a fome de Deus*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2011.
- REIS, Carlos. "Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronímico". In: *Estudos Queirosianos*, Lisboa, Editorial Presença, 1999.
- SEEL, Martin. *Estética del Aparecer*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.
- SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & Cª Heterónima*. 3ª ed., Lisboa: Edições 70, 1984.

SERRÃO, Joel. *O Primeiro Fradique Mendes*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.
SCARAFFIA, Giuseppe. *Dizionario del dandy*, Palermo: Sellerio editore, 2007.

SIMÕES, Maria João. *Correspondências: Eça e Fradique. Análise de estratégias epistolográficas*. 1987. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada Portuguesa e Francesa) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 1987.

THOMASSON, Amie L. Fictional characters and literary practices. *British Journal of Aesthetics*, [S.l.], v. 43, n. 2, p. 138–157, 2003.

VIDAL, Frederico de Sá Perry. *O Único Filho de Fradique Mendes*. Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, Lda, 1950.

WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe: on the foundations of the representational arts*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990.

Recebido em 2 de fevereiro de 2025

Aprovado em 15 de abril de 2025

Licença:

Maria João Simões

Docente de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Doutora em Literatura Portuguesa, Mestra em Literatura Comparada e Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Universidade de Coimbra.

Contato: mjafsimoes@gmail.com

id: <https://orcid.org/0000-0001-6648-9097>

VIAGEM E VIAJANTES NA FICÇÃO QUEIROSIANA

TRAVEL AND TRAVELERS IN QUEIROSIAN FICTION

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v17i33p225-242>

Lucas do Prado Freitas ^I

RESUMO

O artigo analisa a viagem como tema central na obra de Eça de Queirós, em um contexto marcado pelo avanço dos transportes no século XIX e pelas experiências do autor como cônsul, no que se refere às suas atividades diplomáticas. O tema da viagem, enquanto dado realista e biográfico, é recorrente nas narrativas queirosianas, representando a busca por conhecimento, autoconhecimento e relativismo crítico-filosófico. Observa-se que, nas obras iniciais do autor, o deslocamento geográfico é algo ocasional, enquanto, nas narrativas semipóstumas e póstumas, ele assume papel central, funcionando como instrumento de reflexão filosófica, com destaque para a noção de viagem filosófica. Procurou-se, assim, dar ênfase a esses aspectos ponderando as respostas encontradas pelas personagens viajantes para dilemas existenciais e sociais.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura portuguesa; Eça de Queirós;
Viagem; Filosofia da viagem.

ABSTRACT

The paper analyzes travel as a central theme in the works of Eça de Queirós, within a context shaped by the advancement of transportation in the 19th century and the author's experiences as a consul, particularly in relation to his diplomatic activities. The theme of travel, as a realist and biographical element, is a recurring motif in Queirosoian narratives, symbolizing the pursuit of knowledge, self-discovery, and critical-philosophical relativism. It is observed that in the author's early works, geographical displacement appears as an occasional element, whereas in his semi-posthumous and posthumous narratives, it assumes a central role, serving as a tool for philosophical reflection, with particular emphasis on the concept of philosophical travel. The paper aims to highlight these aspects, reflecting on the responses provided by traveling characters to existential and social dilemmas.

KEYWORDS

Portuguese Literature; Eça de Queirós; Travel; Travel Philosophy.

¹ Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil.

Um dos marcos do século XIX foi o desenvolvimento do transporte, sobretudo dos navios a vapor e dos caminhos de ferro, que facilitaram o deslocamento geográfico e alargaram os horizontes de intelectuais da época. As ferrovias tornaram-se o próprio símbolo do progresso industrial, uma representação da força humana no domínio da natureza, disseminado pela Europa a uma velocidade vertiginosa, jamais experienciada antes. Historiadores como Hobsbawm (2019) e intérpretes da modernidade, como Walter Benjamin (2006), Marshal Berman (1986) e David Harvey (2015), entre outros nomes, discutiram sobre o impacto da construção das linhas de ferro na formação de centros industriais como Paris e Inglaterra, buscando captar seus efeitos mentais na população dessas cidades, no que se refere às mudanças na percepção do espaço e do tempo. Se, por um lado, a duração das viagens de trem foi abreviada e os itinerários ampliados, havendo melhorias para os viajantes em termos de conforto, por outro, tornou-se impossível a conexão com a paisagem, sem mencionarmos as neuroses e patologias psíquicas decorrentes dos novos perigos, conforme as análises de Wolfgang Schivelbusch em *The railway journey* (1986).

Eça de Queirós, no desempenho da carreira de cônsul, foi sem dúvida um viajante. De fato, não viajou com a assiduidade de algumas de suas personagens, mas esteve fora de Portugal boa parte da vida. Residiu em Cuba, Inglaterra e França, além de ter conhecido o Egito, a Palestina e a Alta Síria, em viagem ao Oriente Médio, em 1869, para acompanhar a inauguração do Canal de Suez. Pôde, assim, ampliar a sua perspectiva literária e crítica ao entrar em contato com realidades sociais diversas. Dão provas disso sua correspondência e artigos de jornal, nos quais o autor exercita com primazia a observação e o registro de impressões. Grande parte dessas vivências pessoais certamente foi armazenada no famoso “ficheiro de notas” do escritor, servindo posteriormente de matéria-prima para a composição de romances. Não raro encontramos personagens queirosianas situadas em locais por onde o autor passou.

O posto consular de Havana (1872-1874), o primeiro a ser ocupado por Eça, significou um período de experiências impactantes. O escritor não só conheceu a triste realidade dos *coolies* – chineses transportados da colônia portuguesa de Macau para trabalhar na colheita da cana-de-açúcar em condição similar à escravidão –, como, numa licença ministerial de seis meses, viajou pela América do Norte, passando por Pittsburgh, Chicago,

Niágara e Montreal. Numa carta a Ramalho Ortigão, datada de 20 de julho de 1873, podemos ler a sensação que lhe causou Nova York, cidade ainda em estado embrionário de desenvolvimento na época, mas assombrosa para quem estava acostumado ao ritmo português: “Querida Nova Iorque! – Não, odiada Nova Iorque!” (Queiroz, 1967, p. 32).

Segundo o biógrafo A. Campos Matos (2014), devido a essas viagens e às dificuldades de adaptação ao clima tropical, Eça não produziu muito em matéria de ficção nesse período, tendo publicado somente um conto, este intitulado “Singularidades de uma rapariga loira” (1874), no qual o escritor se aplica na arte realista, isto é, na caracterização minuciosa de personagens-tipo inseridas em contextos socioeconômicos bem definidos. O relato do triste caso amoroso de Macário é antecipado por uma curta introdução, na qual acompanhamos um sujeito (futuro narrador da história) em trânsito pelo norte de Portugal. É uma viagem que sucede nos padrões tradicionais, a cavalo, e permite ao viajante uma simbiose com a paisagem, como podemos perceber a seguir.

Vinha de atravessar a serra e os seus aspectos pardos e desertos. Eram oito horas da noite. Os céus estavam pesados e sujos. E, ou fosse um certo adormecimento cerebral produzido pelo rolar monótono da diligência, ou fosse a debilidade nervosa da fadiga, ou a influência da paisagem descarpada e chata, sob o côncavo silêncio nocturno, ou a opressão da eletricidade, que enchia as alturas – o facto é – que eu, que sou naturalmente positivo e realista – tinha vindo tiranizado pela imaginação e pelas quimeras. Existe, no fundo de cada um de nós, é certo – tão friamente educados que sejamos –, um resto de misticismo; e basta às vezes uma paisagem soturna, o velho muro de um cemitério, um ermo ascético, as emolientes brancuras de um lugar – para que esse fundo místico suba, se alargue como um nevoeiro, encha a alma, a sensação e a ideia, e fique assim o mais matemático, ou o mais crítico – tão triste, tão visionário, tão idealista –, como um velho monge poeta (Queirós, 2011, p. 10).

Para além da oposição crítica ao romantismo, perceptível na fala de um sujeito que se diz “positivo e realista”, sobressai, no trecho, a relação de mutualidade entre a paisagem e a personagem viajante: a paisagem a evocar reflexões profundas sobre a natureza humana; a imaginação a conferir novos significados ao espaço que a envolve. Nesse caso, os elementos espaciais não são meramente cenário, são capazes de espelhar a interioridade do ser, revelando seus aspectos mais complexos e multifacetados – em essência,

fenomenológicos, segundo as noções de Gaston Bachelard ([19--]) –, nos quais o idealismo e a visão mística entrelaçam-se com a experiência real do viajante. Os efeitos dessa experiência, em que a razão e a imaginação se confrontam, resultam no reconhecimento da força desta última: o sujeito encontra-se mais suscetível às emoções, aberto ao acolhimento de uma história sentimental, que caracteriza como ridícula e a qual, em última instância, confere um acabamento literário.

A viagem, um dado epocal e, como temos visto, biográfico é tema recorrente na obra de Eça de Queirós, mesmo antes da publicação de romances. Em alguns casos, são apenas trajetos curtos ou itinerários de veraneio; em outros, é um tópico estruturante da narrativa. Paulo Motta Oliveira, no artigo *Eça: Fradique, Ramires e outros viajantes de papel* (2001), no encalço dessas pistas, empenha-se em explorar alguns dos casos de viagem encontrados na produção romanesca queirosiana, indo d'O crime do padre Amaro (1880), o primeiro livro de relevância do escritor, a'Os Maias (1888) e aos semipóstumos, como A cidade e as serras (1901), A correspondência de Fradique Mendes (1900) e A ilustre casa de Ramires (1900), nos quais a viagem adquire uma função relevante: redescobrir Portugal. O crítico, no seu enquadramento, tem como chave de leitura a ideia de que, nas narrativas queirosianas, a saída para os impasses culturais portugueses, especialmente após o vexatório *Ultimato Britânico* de 1890, "só [é] atingida por aqueles que viajam, que se deslocam para fora do seu mundo seguro" (Oliveira, 2001, p. 163). Nossa proposta, aqui, portanto, é somar contribuições às considerações tecidas por Paulo Motta Oliveira, ampliar seu quadro de análise fazendo algumas ponderações sobre as soluções encontradas pelas personagens de Eça.

Para isso, temos como ponto de partida a noção de que o deslocamento geográfico opera no espelhamento subjetivo, permitindo que figuras como Carlos da Maia e Jacinto, ao terem suas vivências no exterior, (re)avaliem seus próprios valores e trajetória, o que resulta em reflexões críticas, dialéticas e agudas sobre a sociedade portuguesa oitocentista. Aquele que experiencia a viagem, ao que se supõe, não retorna ao seu ponto de partida tal como dele saiu. Em suma, envolvendo a alteridade e o estranhamento (“Ser outro constantemente / Não pertencer nem a mim”, como nos versos de Fernando Pessoa, no poema “Viajar! Perder países!”), a viagem oferece ao viajante a chance de se desprender de seus preconceitos e etnocentrismos. Nas palavras de Octavio Ianni (2003, p. 27):

O caminhante devaneia sobre a estrada e a travessia, o que vê e o que não vê, o que aprende e o que imagina que sabe, a aparência e a essência, o ser e o devir. Pode descobrir que na parte ressoa o todo, que o singular carrega o halo do universal. Esse percurso em que se perde e encontra, forma e transforma. E pode até mesmo reencontrar-se, transfigurado em outro de si mesmo.

Seguindo os passos de Motta Oliveira, começamos a nossa análise por *O crime do padre Amaro*, romance de estreia no qual o tema da viagem é parcamente trabalhado. Quase toda a história se passa numa mesma localidade, havendo apenas poucos deslocamentos entre Lisboa e Leiria ou visitas a regiões próximas desse conselho, como à região litorânea, para reestabelecimento, ou, melhor dizendo, para atividades mundanas orquestradas por párocos fora da vista da comunidade religiosa. Além do contraste entre um espaço e outro, as viagens de Amaro dão mostras do seu perfil ambicioso. As suas experiências em Lisboa, mesmo que breves, são reveladoras, portanto, da sua constituição psíquica. Durante a estadia na casa da tia marquesa, o contato com o mundo aristocrático e seus símbolos, provoca em Amaro grande enlevo e reflexões acerca da sua origem e da precariedade da sua posição social. A constatação do abismo entre a sua realidade e a vida fidalga lisbonense não resulta em crítica ao sistema de classes, pelo contrário, revela um desejo de assimilação, mesmo que artificial e oportunista. Amaro prova o gosto efêmero e idealizado da fidalguia, à qual irá se referir em Leiria com presunção, mas teme retornar à vida modesta de poeira e pão seco. Fica, assim, evidente a cede de ascensão e poder social que move a personagem, bem como sua natureza ressentida, dissimulada e marcada pela lógica da aparência.

No romance seguinte a este, em *O primo Basílio* (1878), a viagem aparece no primeiro plano da narrativa. Da eufórica aventura extraconjugal à progressiva destruição da protagonista, a história se desenrola basicamente entre dois atos de viagem. No início, temos a partida de Jorge, que deixa a jovem esposa solitária e entediada (a viajar na leitura de melodramas), vulnerável ao charme de seu primo e ex-*affair*, Basílio de Brito, recém-chegado a Lisboa. Nas últimas páginas da obra, temos o retorno de Basílio à cidade após uma viagem a Paris, quando ele comunica, de forma *blasé*, a um amigo inglês a morte da amante. Em se tratando de Jorge, a viagem serve aos desencadeamentos consequentes da vida burguesa protocolar no século XIX, na qual as ocupações da mulher giravam em torno unicamente das necessidades masculinas. Ao se ver

sozinha, ociosa, desnecessária ao marido, Luísa acaba ocupada pela fantasia e ideias românticas. Quanto a Basílio, sua viagem, primeiro ao Brasil, depois, de retorno à Europa, reflete a pobreza de valores dos novos ricos em Lisboa. Em suma, representa o provincianismo do português que posa de estrangeiro.

N' *A relíquia* (1887), encontramos o protagonista Teodorico Raposo numa peregrinação por terras santas para obter uma relíquia sagrada para a tia devota. Em certo momento da sua jornada, Teodorico experimenta uma visão da Paixão de Cristo, que sucede como um devaneio, uma viagem por um tempo muito antigo e religioso. Porém, essas e outras experiências não bastam para o curar da tendência à dissimulação. Quando retorna a Portugal, vemos que a personagem nada mudou com a jornada à Jerusalém. Com o desvelamento dos seus verdadeiros propósitos, que eram os regalos da carne, tudo que a personagem consegue concluir é que lhe “faltou [o] ‘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” (Queiroz, [19--]a, p. 275).

Já na narrativa fantástica d'*O mandarim* (1880), o funcionário público português Teodoro, após tocar uma campainha mágica e enriquecer à custa da vida do mandarim Ti Chin-Fu, viaja à China em busca de pacificação moral, uma vez que vive assombrado pelo espírito do falecido. Seu percurso envolve o enlace amoroso com Vladimira, esposa de um general russo, e a experiência traumática, quase de morte, no enfrentamento de uma realidade social precária. Sua tentativa de redimir os pecados mediante a viagem, quer dizer, por efeito de uma fuga geográfica, mostra-se ineficaz. A personagem constata, segundo uma visão pessimista, que não pode fugir às consequências das suas escolhas e que a riqueza obtida, ao fim e ao cabo, não lhe trouxe a satisfação esperada, senão tormentos e vazio. Termina sua história por dizer: “o mundo parece-me um imenso deserto onde a minha alma solitária, como um exilado sobre uma ruína, geme, sem descontinuar” (Queiroz, [19--]b, p. 266).

Em *Os Maias*, obra-prima de Eça de Queirós, o tema da viagem adquire grande expressão. A narrativa, antes do tudo, conduz-nos por uma viagem no tempo, na qual acompanhamos três gerações de uma família aristocrática portuguesa cuja trajetória se liga aos processos históricos de transformação do país. No intercurso dos lances que marcam a evolução das personagens, constatamos movimentos geográficos significativos:

exílios, fugas ao exterior, deslocamentos ligeiros pelo território nacional e longas jornadas pelo mundo. De início, podemos falar do sentido de alguns destinos de viagem, enquanto espaços investidos de significados que refletem dilemas existenciais ou mesmo a busca pela superação desses dilemas. Em suma, são espaços que expressam o imaginário simbólico das personagens, seus conflitos e tensões internas, bem como o vislumbre da renovação, ou mesmo de certa realização, a ser propiciada pela viagem.

Pedro da Maia e Maria Monforte, ao se casarem de forma clandestina, viajam em lua de mel à Itália:

numa felicidade de novela, iam descendo a Itália, a pequenas jornadas, de cidade em cidade, nessa via sagrada que vai desde as flores e das messes da planície lombarda até ao mole país de romanza, Nápoles, branca sob o azul. Era lá que tencionavam passar o inverno, nesse ar sempre tépido junto a um mar sempre manso, onde as preguiças de noivado têm uma suavidade mais longa... Mas um dia, em Roma, Maria sentiu o apetite de Paris (Queirós, 2019, p. 85).

Paris aparece aqui como contraponto à Itália, enquanto esta representa a serenidade do amor recém-consumado, aquela traduz o tipo de dinamismo e de socialização que atraem Monforte. A Itália é descrita com uma aura de nostalgia e estabilidade, evocando um espaço de contemplação e descanso; Paris é a própria efervescência da vida social moderna, da moda e das grandes experiências de risco. Tal contraste reflete as tensões internas de Monforte, expondo determinado conflito entre o ideal romântico e as aspirações mundanas que atravessam seu casamento. Monforte sente vontade de Paris não por mero capricho, mas por insatisfação e busca de algo que transcenda os limites da felicidade doméstica que Pedro supõe terem alcançado.

Diante da fuga da esposa com o príncipe italiano Tancredo, figura sedutora e que inspira aventuras, Pedro da Maia idealiza uma viagem longa como forma de se restabelecer, de se curar da desilusão: “Paciência! Necessitava esquecer, partir para uma longa viagem, para a América talvez; e o pai veria, havia de voltar consolado e forte” (Queirós, 2019, p. 99). Como sabemos, tal viagem não se realiza, pois, num rompante de insanidade, a personagem acaba por tirar a própria vida. Seu plano seria uma tentativa de reconstrução simbólica e emocional, a busca de um novo horizonte que lhe permitisse superar a dor do abandono e esquecer (ou ser esquecido) da humilhação. A viagem aparece, aqui, como uma esperança interrompida,

uma saída falhada (metaforicamente, também fuga dos próprios sentimentos). A personagem se mostra incapaz de enfrentar os desenganos da vida e o suicídio expressa, de forma trágica, a impossibilidade do alcance da redenção a ser proporcionada por uma viagem.

No caso de Carlos da Maia, num primeiro momento, o desejo da viagem reflete sobretudo um espírito de independência, a busca pela autodescoberta e pelo enriquecimento pessoal. Seguindo os costumes das classes ricas da época, ao concluir o curso de medicina em Coimbra, o jovem realiza uma ampla viagem pela Europa, para complementar sua formação acadêmica. Depois, em um momento de insatisfação com a vida social lisboeta, imerso numa crise decorrente de complicações sentimentais e da percepção da esterilidade da sua vida, Carlos idealiza uma viagem à Itália, no inverno, acompanhado do Ega, para fins de “higiene intelectual”, pois “precisava acalmar aquela imaginação tumultuosa de nervoso peninsular entre a plácida majestade dos mármore...” (Queirós, 2019, p. 256).

Ao contrário do pai, Carlos se mostra capaz de vislumbrar saídas benéficas para os conflitos que ora se apresentam. Isso se nota no modo como a personagem age frente a outra catástrofe familiar: a descoberta do parentesco com Maria Eduarda, sua irmã. Ao reincidir no incesto e perder o estimado avô, que morre após um período de sofrimento e desgosto, Carlos da Maia parte acompanhado do amigo Eça numa excursão que vai da América do Norte ao Japão.

as primeiras notícias dos “viajantes” vieram, numa carta do Ega para o Vilaça, de New York. Era curta, toda de negócios. Mas ele juntava um *post-scriptum* com o título de *Informações gerais para os amigos*. Contava aí a medonha travessia desde Liverpool, a persistente tristeza de Carlos, e New York coberta de neve sob um sol rutilante. E acrescentava ainda: “Está-se apossando de nós a embriaguez das viagens, decididos a trilhar este estreito Universo até que *cansem as nossas tristezas*. Planeamos ir a Pekin, passar a Grande Muralha, atravessar a Ásia Central, o oásis de Merv, Khiva, e penetrar na Rússia; daí, pela Arménia e pela Síria, descer ao Egipto a retemperar-nos no sagrado Nilo; subir depois a Atenas, lançar sobre a Acrópole uma saudação a Minerva; passar a Nápoles; dar um olhar a Argélia e a Marrocos; e cair enfim ao comprido em Santa Olávia lá para os meados de 79 a descansar os membros fatigados. Não escrevinho mais porque é tarde, e vamos à Ópera ver a Pati no *Barbeiro*. Larga distribuição de abraços a todos os amigos queridos” (Queirós, 2019, p. 671-672, grifos no original).

No retorno dessa enriquecedora viagem, encontram-se novamente em Lisboa, a apreciar a cidade com um olhar crítico atualizado, que os permite revalorizar certos aspectos tradicionais da cultura nacional, como o tão desacreditado romantismo do poeta Alencar, que, nesse ponto, parece “mais bonito, mais poético, com a sua grenha inspirada e toda branca” (Queirós, 2019, p. 675). A viagem desponta, então, como via de aprendizado, fonte de transformação e revitalização, um tema destacado nos livros subsequentes de Eça. Personagens análogas a Carlos da Maia, particularmente Jacinto e Fradique Mendes, vivenciam também jornadas de atualização do seu modo de ver o mundo. Neste enquadramento, não obstante as especificidades do seu universo ficcional, poderíamos mencionar também Gonçalo Ramires, de *A ilustre casa de Ramires*, que tem a viagem ao passado e a expedição à África como fonte de reabilitação da sua identidade e futuro.

Jacinto, de *A cidade e as serras*, cujos passeios pela moderna Paris finisseculares são reiteradamente apontados como situações propícias para a reflexão filosófica (em alusão, talvez, a certa noção de viagem filosófica), têm como principal movimento a viagem à quinta de Tormes. O deslocamento, aqui, sucede sob o mote da urgência em “desentulhar” — palavra empregada pelo narrador — os restos mortais de velhos antepassados jacínticos, estes que “conservavam um nome, uma data, uma história, confundidas num lixo de ruína!” (Queiroz, [19--]e, p. 70). A ação de desentulhar assume, simbolicamente, um papel central na viagem de revitalização de Jacinto: trata-se de livrar-se dos excessos, dos entulhos que restam como ruínas e que obstruem a reforma, material e subjetiva, do protagonista. Assim, a restauração da casa, do antigo solar de Tormes, emerge como metáfora da reconstrução do próprio Jacinto, à medida que permite o resgate de uma força ancestral presente na sua linhagem. O processo envolve a revisão de pré-conceitos sobre um mundo “incivilizado”, isolado do progresso, e o afastamento consciente das “superficialidades” da civilização, sobretudo, dos inúmeros aparatos técnicos que atulham o apartamento 202 e das tendências de pensamento finisseculares, como o pessimismo schopenhaueriano.

A transformação de Jacinto em *A cidade e as serras* não se realiza sem que ele passe por provações, as quais definem seu percurso de viagem como uma verdadeira odisseia. O itinerário até o Douro mostra-se uma jornada árdua: primeiro, o abandono do seu bem paramentado palácio,

depois, uma viagem de trem pelos Pireneus, repleta de desconfortos: “à maneira que a escuridão da tarde crescia, e com ela a borrasca de vento e água, uma inquietação mais aterrada se apoderava do meu Príncipe, assim desgarrado da Civilização, arrastado para a Natureza que já o cercava de brutalidade agreste” (Queiroz, [19--]e, p. 125); a perda das 23 malas embarcadas em Paris, que surge como o ato de deixar para trás os excessos de civilização; e, por fim, a subida pelas serras, feita de forma rudimentar, a cavalo, até a histórica quinta de Tormes, um espaço natural, de simplicidade e estímulos revivificadores. A viagem, marcada por muitas inquietações, retrata o abandono de certos valores e prepara Jacinto para um tipo de renascimento, o qual, devemos sublinhar, dá-se no encontro do equilíbrio entre as duas forças ideológicas estruturantes da obra, isto é, tradição e modernidade.

Ao lado de Jacinto encontra-se Fradique Mendes: mais do que mero personagem de romance, menos que um heterônimo. Viajante por excelência, Fradique é a personificação da curiosidade intelectual que marcou seu tempo. Tem em comunhão com Jacinto o parisiânismo e a tendência à dispersão. Contudo, no que lhe compete, o proto-heterônimo exercita certa filosofia de viagem, a qual não se resume à defesa da perambulação diletante, mas funciona como instrumento de (auto)reflexão e análise crítica. Isso porque Fradique, nas suas amplas andanças pelo mundo, diferentemente do voo de borboleta do diletante comum, que se contenta com o conhecimento superficial das coisas do mundo, “ia como a abelha, de cada planta pacientemente extraindo o seu mel [...] de cada opinião recolhendo essa ‘parcela de verdade’ que cada uma invariavelmente contém” (Queiroz, [19--]c, p. 69).

Desde o início do texto biográfico que introduz *A correspondência de Fradique Mendes*, destaca-se a excentricidade do cosmopolitismo de Fradique, cujos destinos foram diferentes dos pontos turísticos comumente visados pela burguesia oitocentista: “A minha intimidade com Fradique Mendes começou em 1880, em Paris, pela Páscoa, – justamente na semana em que ele regressara da sua viagem à África Austral” (Queiroz, [19--]d, p. 1). Fradique, nas palavras do seu editor, teria viajado largamente: “Com um ímpeto de ave solta, viajara logo por todo o mundo a todos os sopros do vento, desde Chicago a Jerusalém, desde a Islândia até o Sara”, em jornadas, segundo se diz, empreendidas por “solicitação da inteligência ou por ânsia de emoções” (Queiroz, [19--]d, p. 17).

Nesse aspecto, sobretudo no que se refere às “solicitações da inteligência”, Fradique é comparado ao filósofo René Descartes (1596-1650). Nas palavras de Oliveira Martins, em carta ficcional, diz-se que tinha “a mesma paixão das viagens, que levava o filósofo a fechar os livros ‘para estudar o grande livro do Mundo’; a mesma atracção pelo luxo e pelo ruído, que em Descartes se traduzia pelo gosto de frequentar as ‘cortes e os exércitos’”, embora faltasse a Fradique “um fim sério e supremo, que estas qualidades, em si excelentes, concorressem a realizar. E receio que em lugar do *Discurso sobre o Método* venha só a deixar um *vaudeville*” (Queiroz, [19--]d, p. 54).

Jelson Oliveira, no livro *Filosofia da viagem* (2016), aponta Descartes como um dos intelectuais responsáveis pela valorização do potencial filosófico da viagem. Para o filósofo francês, cujo pensamento se funda na dúvida metódica, a viagem foi uma escola, um meio de apreender o mundo de maneira ampla, para além do que era habitualmente transmitido pelos livros ou instituições de ensino. Da viagem por diferentes regiões ao exercício da viagem interior, Descartes defendeu a ideia de que o alcance da verdade e do autoconhecimento adviriam da desconstrução de antigas concepções e falsas certezas, o que não se daria na imobilidade. Viajar, portanto, para o filósofo, era o mesmo que pensar, era acessar “o grande livro do mundo” e colocar em perspectiva de relativização as ideias vigentes.

Com um propósito similar ao do viajante cartesiano, Fradique Mendes, levando ao extremo a desconfiança perante o conjunto de hábitos e ideias que marcaram a sociedade finissecular de oitocentos, sugere ao amigo Carlos Mayer o plano de irer viver entre os hotentotes e os patagônios para se livrarem das “ideias feitas”:

Depois de dois anos de vida selvagem, entre o Hotentote nu movendo-se na plenitude lógica do Instinto, — que restará ao civilizado de todas as suas ideias sobre o Progresso, a Moral, a Religião, a Indústria, a Economia Política, a Sociedade e a Arte? Farrapos. Os pendentes farrapos que lhe restarão das pantalonas e da quinquena que trouxe da Europa, depois de vinte meses de matagal e de brejo. E não possuindo em torno de si Livros e Revistas que lhe renovem uma provisão de *ideias feitas*, nem um benéfico Nunes Algibebe que lhe forneça uma outra andaina de *fato feito* — o Europeu irá insensivelmente regressando a nobreza do estado primitivo, nudez do corpo e originalidade da alma. Quando de lá voltar é um Adão forte e puro, virgem de literatura, com

o crânio limpo de todos os conceitos e todas as noções amontoadas desde Aristóteles, podendo proceder soberbamente a um exame inédito das coisas humanas (Queiroz, [19--]d, p. 64, grifos no original).

Fradique jamais vem a concretizar esse propósito, já que, em essência, sua vida esteve intimamente ligada à cidade de Paris, para onde sempre retorna. Embora demonstre exercitar o método da dúvida e se empenhe em fugir aos lugares-comuns – às vezes com extremo rigor, como retrata sua morte após a recusa em vestir a casaca de um militar –, sua postura tem origem no dandismo. Essa ligação com a pose e a atitude estética do dândi impede Fradique de produzir algo com um fim útil, como derivar uma filosofia original de seu experimentalismo pelo mundo: suas opiniões, por mais arrojadas que possam ser, são voláteis e efêmeras, dissipam-se no ar como fumo.

Contudo, *A correspondência de Fradique Mendes* traz uma noção clara da viagem como instrumento de reflexão e de conhecimento de mundo, isto é, uma concepção de viagem filosófica que, marginalmente presente em obras anteriores, tem aqui grande relevância. A epistolografia fradiquiana é fundada em experiências de viagem e na análise cultural, especialmente no que diz respeito a Portugal. São reflexões e ponderações sobre o conhecimento da realidade empírica que decorrem, inevitavelmente, do exercício da autoanálise e da autopercepção do que é ser português. Isso pode ser visto nas cartas de Fradique à madame de Jouarre, onde o epistológrafo apresenta suas impressões sobre Portugal; a Mr. Bertrand B., em que reflete sobre a construção de uma ferrovia em Jerusalém e o turismo religioso; a Madame S., onde desaconselha o aprendizado de línguas estrangeiras; e a Eduardo Prado, na qual aborda a colonização do Brasil e o caráter do brasileiro. Cada missiva, normalmente encerrada com ironia, manifesta a busca pela compreensão das culturas e, de certa forma, da complexidade de si mesmo.

Fazendo contraponto ao cosmopolitismo de Jacinto e Fradique Mendes, temos as viagens de Zé Fernandes, português interiorano, narrador homodiegético de *A cidade e as serras*. A sua excursão pela capital francesa é caracterizada por ele como fonte de aprendizagens, assim como todas as vivências oportunizadas pela estadia no apartamento ultramoderno de Jacinto, as quais são tomadas como inicializações, embora tenhamos motivos para suspeitar da inocência de Zé Fernandes. A permanência da personagem em Paris inclui encontros com personalidades da alta classe, jantares festivos

luxuosos e, ainda, uma relação amorosa malsucedida: Zé Fernandes se apaixona por uma meretriz chamada Madame Colombe, experiência descrita no início do livro e que, segundo nos parece, marca significativamente a impressão negativa da personagem acerca da cidade francesa.

Zé Fernandes, a imitar a aristocracia ilustrada, empreende também uma romagem pela Europa. Seu relato é interessante pelo caráter realista, precisamente cru, destituído dos elementos idealizadores que cercavam as viagens culturais na época.

la viajar!... Viajei. Trinta e quatro vezes, à pressa, bufando, com todo o sangue na face, desfiz e refiz a mala. Onze vezes passei o dia num vagão, envolto em poeirada e fumo, sufocado, a arquejar, a escorrer de suor, saltando em cada estação para sorver desesperadamente limonadas mornas que me escangalhavam a entranha. Catorze vezes subi derreadamente, atrás dum criado, a escadaria desconhecida dum Hotel; e espalhei o olhar incerto pôr um quarto desconhecido; e estranhei uma cama desconhecida, de onde me erguia, estremunhado, para pedir em línguas desconhecidas um café com leite que me sabia a fava, um banho de tina que me cheirava a lodo. Oito vezes travei bulhas abomináveis na rua com cocheiros que me espoliavam. Perdi uma chapeleira, quinze lenços, três ceroulas, e duas botas, uma branca, outra envernizada, ambas do pé direito. Em mais de trinta mesas-redondas esperei tristonhamente que me chegasse o *boeuf-à-la-mode*, já frio, com molho coalhado – e que o copeiro me trouxesse a garrafa de Bordéus que eu provava e repelia com desditosa carantonha. Percorri, na fresca penumbra dos granitos e dos mármore, com pé respeitoso e abafado, vinte e nove Catedrais. Trilhei molemente, com uma dor surda na nuca, em catorze museus, cento e quarenta salas revestidas até os tetos de Cristos, heróis, santos, ninfas, princesas, batalhas, arquiteturas, verduras, nudezes, sombrias manchas de betume, tristezas das formas imóveis!... E o dia mais doce foi quando em Veneza, onde chovia desabaladamente, encontrei um velho inglês de penca flamejante que habitara o Porto, conhecera o Ricardo, o José Duarte, o Visconde do Bom Sucesso, e as Limas da Boa vista... Gastei seis mil francos. Tinha viajado (Queiroz, [19--]e, p. 101-102).

Nessa descrição, as cidades não aparecem como espaços de desmedido fascínio, mas como cenários de excesso, de superficialidade e de escassez de valor, o que fica inscrito no caráter mecânico das ações do viajante e na enumeração hiperbólica dos seus movimentos, perdas e descontentamentos. Zé Fernandes, assim, relativiza certo entusiasmo com o cosmopolitismo e reforça a sua crítica à civilização ao buscar evidenciar

a alienação produzida pela vida urbana e pelas convenções da modernidade. Como narrador, a visão de Zé Fernandes contrabalança o ideal de progresso técnico incondicional e mesmo a noção de viagem como escola, no que se refere a seu potencial instrutivo. O trecho em que relata o encontro com um velho inglês que morava no Porto revela uma valorização do familiar, a busca por referências conhecidas da cultura natal em detrimento da novidade estrangeira.

De modo diverso do que ocorre com Zé Fernandes, tal nulidade da experiência de viagem se verifica no já mencionado Basílio de Brito, o qual, na galeria das personagens viajantes de Eça, encarna um tipo social muito específico, que tem como característica o provincianismo vulgar próprio do sujeito novo-rico. Trata-se daquele que enriqueceu com a atividade colonial, percorreu de forma displicente os principais pontos turísticos da Europa, pela necessidade de exibir sua ascensão social, e voltou à terra natal com pose de estrangeiro, a afetar um pseudo-parisianismo. Assim, a experiência de viagem, de contato com outras culturas, em vez de trazer enriquecimento pessoal a Basílio, apenas expõe sua limitação intelectual, sua tendência ao macaqueamento acrítico de modelos europeus e a incapacidade de valorizar aspectos da sua própria cultura.

Artur Corvelo, personagem central de *A capital* (1925), ao nosso ver, encena uma similar incapacidade de colher aprendizados transformadores da sua visão de mundo na estada em Lisboa¹. Nesse caso, temos a viagem de um interiorano à capital nacional portuguesa, jornada esta marcada por uma série de desilusões. Ao estilo dos romances de formação, acompanhamos o desenvolvimento de Artur Corvelo, jovem órfão que, ao ser nominado herdeiro de uma volumosa e inesperada herança, resolve buscar ascensão social numa realidade, como se vê, hostil ao seu temperamento sentimental. Reiteradamente enganado, escangalhado ao máximo pelas várias solicitações de gasto com vestuário, pandega e mulher, Corvelo se vê quase sem recursos, sem ter obtido o sucesso esperado com seu livro de poemas. Assim, acaba forçado a retornar a Oliveira de Azeméis, o que se dá também em decorrência do adoecimento da tia Sabina, que o acolhera e com a qual estabelece identificação. Nesse ponto, vemos que Artur, ao passar por diversas provas, pouco ou nada

¹ Vale ressaltarmos que, embora esta seja uma obra póstuma, cuja publicação se deu após uma série de intervenções textuais arbitrárias, as quais afastaram os olhares da crítica queiroisiana, consideramos relevante sua abordagem aqui pela ênfase que confere ao tema da viagem.

muda. Quer dizer, a personagem não apresenta nenhum engrandecimento de caráter. Em suma, conserva aquela original presunção e desdém para com a vida na província. No comboio de volta a Oliveira, Artur carrega um embrulho: “Eram dois pares de luvas pretas e um plastrão negro que comprara nessa tarde, e que o levava para Oliveira, para usar coisas chiques, coisas de Lisboa, no luto da tia Sabina” (Queiroz, [19--]f, p. 373).

Antes de concluirmos nossa análise, para abrangermos a maior parte dos casos de viagem e viajantes na ficção queiroziana, vale mencionarmos também Gonçalo Ramires, de *A ilustre casa de Ramires* (1900), narrativa histórica que dialoga com a noção da viagem enquanto fonte de resposta, nesse caso, não só para a personagem, mas também, na perspectiva da uma das personagens do livro, para Portugal, conforme fica sugerido. O percurso de Gonçalo envolve uma viagem literária e onírica pelo passado familiar, bem como uma viagem predatória à África, orientada pelo objetivo de acumular capital. A reabilitação da heráldica dos Ramires passa pela reescrita de uma novela histórica, um processo criativo que se revela árduo para Gonçalo, que é levado a uma análise pessoal e à ressignificação do seu perfil moral. Ao final, sua viagem a Moçambique nos mostra que, apesar de atos de “imensa bondade” (Queiroz, [19--]c, p. 362), como abrigar o filho do caseiro, suas escolhas reiteram a lógica dos seus antepassados. Mesmo distanciado das barbaridades que outrora cometeram os Ramires, adaptado a um contexto moderno, regido por normas sociais bem definidas, Gonçalo opta por seguir o caminho da exploração colonial. Quer dizer, a saída que Gonçalo encontra para seus impasses – livrar-se das dívidas e reafirmar sua origem fidalga – é perpetuar o colonialismo, reafirmando o seu lugar como executor desse sistema.

A partir do que ficou dito, tendo como premissa que o movimento geográfico opera, para as personagens de Eça, como fonte de espelhamentos subjetivos e autoanálises, vimos que figuras como Carlos da Maia e Jacinto, ao se movimentarem geograficamente, reavaliam seus valores e trajetórias pessoais, além da promoção de reflexões críticas sobre a realidade portuguesa da época. No entanto, se Carlos da Maia e Jacinto, cada um a seu modo, encontram na viagem uma via de superação de crises existenciais, Fradique Mendes se debate na impossibilidade de encontrar uma saída viável para o declínio dos valores na sua época, o que o levará a optar pela desistência em agir. No extremo oposto ao entusiasmo com o

progresso e o cosmopolitismo, Zé Fernandes desqualifica a viagem como aprendizado, embora a seriedade do seu discurso seja duvidosa, pois ele é incapaz de estacionar nas serras. Outras personagens viajantes queirosianas mostram, em seu percurso, que nem sempre a viagem é aquele “sair da ilha” do qual fala José Saramago (1998), podendo servir no reforço, sobretudo, de atitudes de provincianismo e de preconceitos, ao invés de promover o contrário, isto é, uma atualização da visão autocentrada. Com Gonçalo Ramires, a viagem à África, que surge como alternativa para a base fundacional portuguesa, é o reforço do colonialismo, uma saída, não só pessoal, mas simbolicamente nacional, discutível, especialmente na altura em que ela se apresenta.

Na medida do possível, sem a pretensão de esgotar todos os significados do tema em foco, buscamos analisar a maioria dos casos de viagem na obra ficcional de Eça de Queirós, com destaque para os episódios que, em nossa análise, melhor ilustram os efeitos do deslocamento espacial na subjetividade humana e seu potencial transformador. Observamos que, à medida que o tema vai sendo explorado em vários romances, a viagem assume uma importância crescente. Enquanto nas narrativas iniciais o deslocamento geográfico aparece como um evento ocasional, nas obras semipóstumas e póstumas de Eça, ele se torna algo central, consolidando-se como um instrumento de lucubrações, sobressaindo a ideia de viagem filosófica.

REFERÊNCIAS

- 241

**EÇA DE QUEIRÓS/ *GAZETA*
DE NOTÍCIAS/TEXTOS DE
IMPRENSA: DIÁLOGO ENTRE
FICÇÃO E NÃO FICÇÃO**

ECA DE QUEIRÓS/NEWS GAZETTE/PRESS TEXTS: DIALOGUE BETWEEN FICTION AND NONFICTION

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v17i33p242-264>

Rosane Gazolla Alves Feitosa ^I

RESUMO

Nosso objetivo é fazer comentários ao texto de imprensa “Decadência do Riso” publicado no jornal do Rio de Janeiro, *Gazeta de Notícias* (encarte Suplemento Literário) em 08-02-1892. Eça de Queirós colaborou nesse jornal de 1880-1897 com textos de ficção e de não-ficção (chamados de textos de imprensa de acordo com a Edição Crítica das Obras queirosianas). Nas reflexões sobre esse texto, podemos encontrar manifestações de natureza doutrinário-programática (na conceituação de Carlos Reis, 1999), que abrem caminhos para uma interpretação mais aprofundada da obra ficcional, demonstrando o diálogo entre o jornalista e o ficcionista.

PALAVRAS-CHAVE

Eça de Queirós; textos de imprensa;
“Decadência do riso”; *Gazeta de Notícias*.

ABSTRACT

Our goal is to comment on the press text “Laughter Decay” published in the News Gazette (Gazeta de Notícias), Brazilian journal of Rio de Janeiro city (insert part - Literary Supplement) in 08-02-1892. Eça de Queirós collaborated in this newspaper from 1880 to 1897 with fiction and nonfiction texts (according to the Critic Edition of Queirosoian Works). With our reflections on this text, we may find marks of doctrinal-programmatic points (on Carlos Reis conception, 1999), that open paths to a deeper interpretation of the fictional work and also show the dialogue between the journalist and the fictional writer.

KEYWORDS

Eça de Queirós; press texts; "Laughter Decay";
News Gazette.

¹ Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, São Paulo, Brasil.

O TEXTO DOUTRINÁRIO-PROGRAMÁTICO: CONCEITUAÇÃO, SELEÇÃO

As formas jornalísticas de dizer interpretam, organizam, confrontam e dão eficácia aos discursos interessados, conflitantes, dos sujeitos da atualidade (Cf. Chaparro, 2008, p. 107). Todo discurso é interessado, particularmente o discurso do jornalista, que é pautado pelo interesse público e pretende construir um disfarce de objetividade. No entanto, toda linguagem é atravessada por índices de valoração, de crenças e de ideologias; há um recorte do real assumido por um sujeito, um ser histórico, determinado pelas circunstâncias sociais, culturais e políticas do espaço em que vive.

O discurso jornalístico caracteriza-se, cada vez mais pela aptidão de captar, compreender e socializar, pela mediação crítica, os discursos interessados dos agentes produtores de acontecimentos, falas e saberes que desorganizam ou explicam a atualidade. Esses agentes incorporaram à sua competência o domínio da técnica e da lógica jornalística, e com isso produzem e distribuem conteúdos jornalisticamente irrecusáveis (a informação e a explicação dos acontecimentos), por meio dos quais interagem com a sociedade (Chaparro, 2008, p. 112).

Dessa forma, o discurso do jornalista é o tipo que retrata exemplarmente essa inserção histórica do enunciador no seu tempo e no seu espaço. Como diz Brandão (2008, p. 11), o jornalismo é “uma crônica da atualidade”, o que faz de seu discurso “o discurso de sujeitos da atualidade”.

O exame dos gêneros textuais vem crescendo progressivamente em importância entre linguistas e, cada vez mais, tem conquistado espaço também entre analistas do discurso, desde que Bakhtin lançou as bases dos gêneros do discurso em sua *Estética da criação verbal* (2000, p. 277-326), afirmando “que todas as esferas da atividade humana [...] estão sempre relacionadas com a utilização da língua.” (2000, p. 279). Os gêneros textuais são específicos em cada uma das esferas sociais, sendo, portanto, possível falar em gêneros textuais que ocorrem no cotidiano (marcados pelas relações familiares), acadêmicos (que se dão na vida estudantil), jornalísticos (produzidos no âmbito da mídia), entre outros. Apoiado em José Marques de Melo (1994), que divide os textos jornalísticos nas categorias de Informação (“reprodução do real”) e Opinião (“leitura do

A proposta de Chaparro perfeitamente se articula aos textos de imprensa queirosianos da *Gazeta de Notícias*, pois, neles, informação e opinião são indissociáveis e encontramos páginas que não só refletem tal característica, mas também podemos considerar doutrinárias na concepção proposta por Carlos Reis para a produção literária.

Entendemos aqui por textos doutrinários testemunhos de escritores que, quase sempre imersos no fluxo da produção literária a que se referem, procuram estabelecer e propor orientações para essa produção literária e mesmo, nalguns casos, para a do futuro (Reis, 1999, p. 489).

A produção jornalística de Eça de Queirós na *Gazeta de Notícias*, considerados apenas os anos de 1892 a 1897, apresenta algumas matérias, que podem ser consideradas como doutrinário-programáticas, porque:

- 1.1.1 [...] revestem-se de um pendor programático, no sentido de que, freqüentemente, sugerem, de forma expressa ou velada, uma acção a cumprir, não raro por um grupo ou por uma geração [...];
- 1.1.2 apresentam [...] registro ensaístico ou similar [...]; [...] não se propõem a enunciar o discurso da teoria [...];
- 1.2.3 [...] apresentam uma certa experiência literária e cultural mais ou menos sedimentada, provinda da atividade criativa propriamente dita (Reis, 1999, p. 489-90).

Em vista disso, é inquestionável a relevância ou função metaliterária explicitada por esses textos doutrinário-programáticos, na medida em que estão presentes na proposta de elaboração textual.

Estes textos, apresentando aspectos metaliterários, ensejam ponderações a respeito de vários fatores, tais como:

A condição do escritor e a sua responsabilidade (cultural, ética, ideológica, etc);

Os problemas da criação literária, em diversos domínios (técnicos, sociais, psicológicos, etc);

A problematização dos gêneros literários, tanto no que toca a questões de índole técnico-literária, como no que respeita a questões de natureza ideológico-cultural;

A relação do escritor com o seu tempo, designadamente no que toca à inserção em movimentos literários e à sua dinamização (Reis, 1999, p. 490).

Esses textos chamados programáticos não eram considerados “documentos literários”; eram portadores de mensagens novas, agressivas, desnorteantes – signos do choque cultural que se processava entre os séculos XIX e XX e metasignos de toda uma mudança científica que só tempos depois iria ser assimilada (Cf. Teles, 2002, p. 11).

Tais textos vão se proliferar em Portugal, principalmente do Romantismo em diante, não apenas com Almeida Garrett e Alexandre Herculano, mas, em especial, com a chamada “Geração de 70”, constituída por um grupo de intelectuais portugueses – Antero de Quental, Eça de Queirós, Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins – que, na sua maioria, aliou a produção literária com textos de aspecto doutrinário. Como afirma o crítico literário português, António Machado Pires (1981, p. 36), os textos doutrinários tiveram um “papel importante no período de afirmação e vigência do Realismo e do Naturalismo, [uma vez que se sentia] em Portugal a necessidade de implantar uma escola ou, pelo menos, assumir uma atitude e educar uma sensibilidade”.

Muitos desses textos doutrinários são coincidentemente textos de imprensa, de acordo com o plano da Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, designação esta “que não se refere apenas ao local de publicação (jornais e revistas), mas sobretudo a uma certa conformação discursiva” (Reis, 2004, p. 15). Eça cultivou não apenas os discursos próprios da imprensa como a reportagem, crônica, ensaio, mas também “vários outros gêneros discursivos (o romance, o conto, a carta, a biografia), incluindo-se neles gêneros ficcionais e propriamente literários, que viram a luz da publicidade na imprensa” (Reis, 2004, p. 15).

Nossa atenção também se volta ao lugar (jornal/revista), e, de certa forma, ao tempo/contexto de publicação/aparecimento de determinado texto. Para o escritor, o lugar/meio em que publica deve ser levado em conta, porque determinados fatores interferem na sua escrita; a periódica regularidade também gera atitudes enunciativas distintas e específicas:

a natureza do jornal ou da revista e o público que lhe é usual interferem igualmente na escolha do tema, no tom estilístico adoptado e na extensão

do texto; o lugar geográfico dessa publicação pode ser (e normalmente é) determinante, pois que será sempre diferente escrever de Inglaterra para leitores portugueses, como aconteceu com os textos queirosianos mandados para *A Actualidade*, de Paris para um jornal do Rio de Janeiro, como foi o caso da *Gazeta de Notícias*, ou em Lisboa para o leitor lisboeta, como ocorreu com a *Gazeta de Portugal* (Reis; Peixinho, 2004, p. 18).

Para fins de estudo, selecionamos, como doutrinário-programáticos, os textos de imprensa queirosianos enviados para a *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro), no período 1892-1897, indicados a seguir, conforme edição aqui utilizada¹, com data de publicação e página:

1. Decadência do riso (08/02/1892) (p. 37-241)
2. Tema para versos I e II (02, 03 /04/1893) (p. 295-305)
3. Positivismo e Idealismo (16, 17, 19 /07/1893) (p. 347-357)
4. Sem título (“Sr. Brunetière”) (21; 22; 23; 24; 25/04/1894) (p. 451-462)
5. Carnot (20/7, 10, 11, 13/08, 02/09/1894) (p. 483-498)
6. A propósito do *Thermidor* (03; 09; 11/08/1896).
7. Aos estudantes do Brasil (20; 21; 22/02/1897).

Nos textos acima, Eça Queirós faz reflexões e comentários acerca da literatura em geral, acerca da sua própria arte, assumindo um ponto de vista crítico de ordem doutrinário-programática. De certo modo, as referidas reflexões correm paralelas à sua ficção, esclarecendo vetores, sugerindo atitudes, determinando escolhas na vertente ficcional da produção do autor. Assim, monitorada por um bom entendimento de explicitações do seu ideário estético e dos compromissos com as estéticas então vigentes, a recepção dessa parte de sua obra se vê fertilizada.

É o que pretendemos mostrar nos comentários ao texto que se segue: “Decadência do Riso”. A transcrição do texto encontra-se ao final do artigo, em anexo.

¹ Os textos indicados foram retirados da edição: Miné; Cavalcante (2002 - Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós -Textos de imprensa).

Nas figuras do jornal digitalizado, indicaremos como fonte _ “microfilme digitalizado”. Esta digitalização do jornal *Gazeta de Notícias* foi feita pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, está à disposição em microfilmes no CEDAP_ Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa _ da Faculdade de Ciências e Letras _ UNESP, campus Assis. Também está disponível no site da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro *Gazeta de Notícias* (RJ) - 1890 a 1899 - DocReader Web

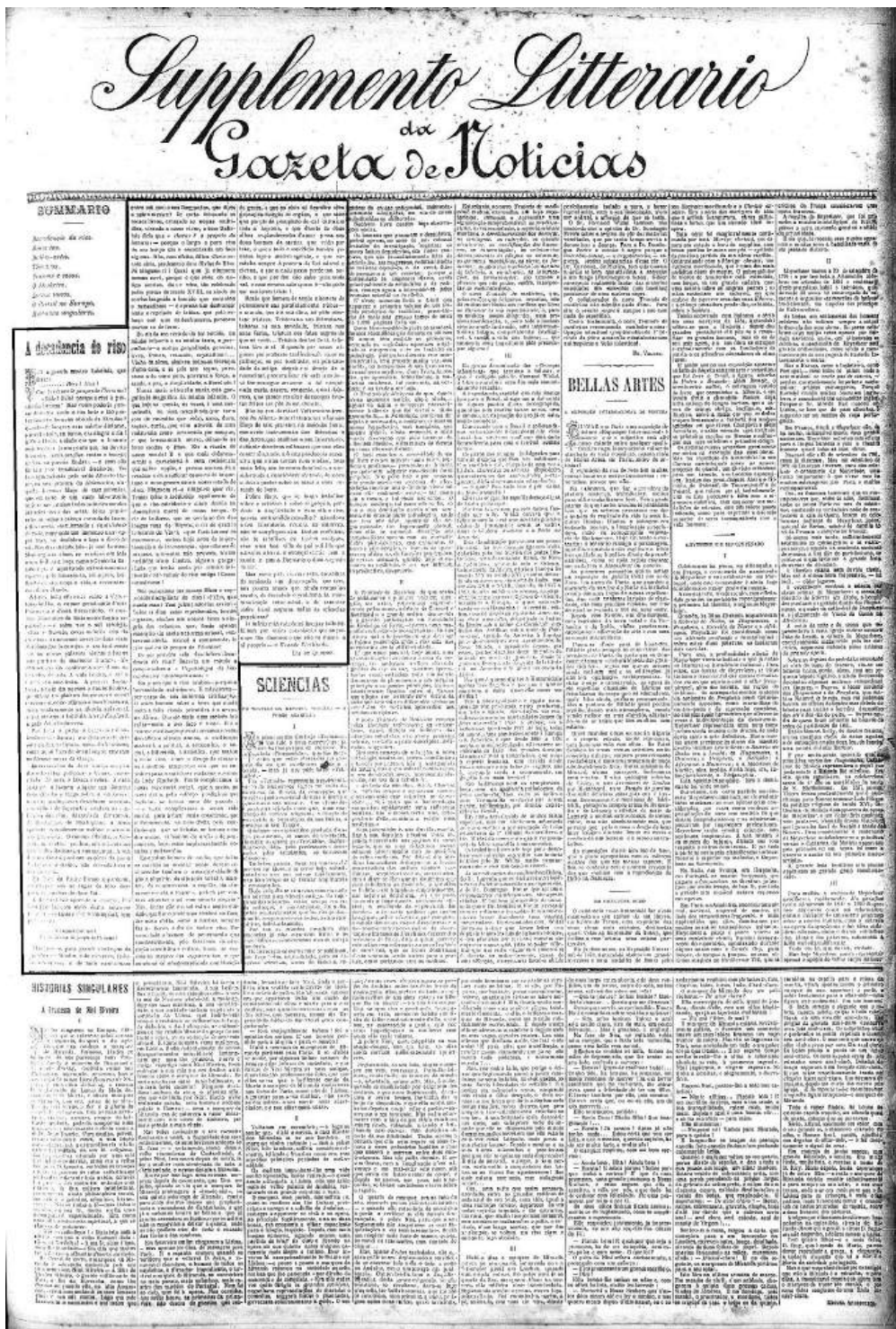


Figura 1: Gazeta de Notícias, 8 de fevereiro de 1892, "A Decadência do riso".

Fonte: Microfilme digitalizado pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, disponível no Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP) da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus Assis. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&Pesq=1892&pagfis=684

O artigo “Decadência do Riso” foi publicado na *Gazeta de Notícias*, mais especificamente em um encarte – Suplemento Literário – criado e dirigido por Eça, de janeiro a junho de 1892. Não tinha nome de seção, ocupava, na página 1, as colunas 1, 2 e 3, ou seja, quase três quartos da página. Foi publicado oito meses antes do conto “Civilização” (16, 17, 18, 21 e 23 de outubro de 1892), que viria a dar origem a *A Cidade e as Serras* (publicada em volume, postumamente, em abril/1901).

Inicia o texto com uma citação de Rabelais: “...Riez! Riez! Car Le rire est le propre de l’homme!” (Queirós, 2002, p. 237) e termina esse trecho com outra citação do mesmo Rabelais. Refere-se a ele como “grande mestre”, “tão forte”, “tão profundamente humano”, “abade de Meudon”. Esse início representa 30% de todo o texto, quase cinquenta linhas. Neste trecho, Eça volta no tempo e faz uma reflexão acerca do século XVI, período em que este destaca os autores Rabelais e Dürer. Eça descreve o século XVI europeu em que se encontram resquícios de Idade Média, período este que é tomado pelo desalento, tédio: “A Meia-Idade, a idade em que o homem mais bocejou [...] findara ou parecia findar: - e com ela findava esse erradicável desalento, tão bem simbolizado pelo velho Albert Dürer, na sua gravura da *Melancolia*” (Queirós, 2002, p. 237), convivendo nos tempos de Rabelais, ou seja, no Renascimento, que é significativo de esperança, vida, reconstrução de um novo mundo: “Nos dias de Rabelais [...] A Terra toda oferecia então o viço, o tenro brilho, o rumor germinante duma Primavera e duma ressurreição” (Queirós, 2002, p. 237).

Tendo Rabelais (riso) e Dürer (melancolia) como palavras-chave nesta parte do texto, Eça nos convida a trazer mais informações sobre esses dois intelectuais do século XVI para assim podermos contextualizar e interpretar as palavras queirosianas.

O próprio Eça nos mostra que no século XVI-XVII europeu, a melancolia era tema das expressões artísticas, da história das artes e das ideias, que envolvem esse mal-estar, considerada por Aristóteles como próprio dos homens de gênio e que, mais tarde, para Marsílio Ficino (1433-1499), será a própria condição da vida espiritual. Podemos corroborar tal informação por meio de algumas obras desse período: *El Melancólico*, comédia de Tirso de Molina (1579-1648); em letras de canções, por exemplo, nas compostas pelo francês Josquin Desprès (1440-1521), entre elas *Plaine de deuil et de melancolye*, [*Cheio de luto e de melancolia*], que fala no *surplus de ma vie* [o excesso de minha vida]; algumas peças de Shakespeare

(1564-1616), que captou bem a tendência da época: *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Para Hamlet, a melancolia é uma resposta ao mundo doente do qual ela própria se origina. A imagem do príncipe melancólico, assim como a do monarca melancólico, não era rara à época. Entre 1500 e 1580, há apenas três referências à melancolia nas peças teatrais inglesas; de 1580 a 1620, o número sobe para duzentos.

Alguns pintores representaram a melancolia em suas produções (em ordem cronológica de produção da obra):

Séculos XV, XVI e XVII:



Figura 2: Hieronymus Bosch (1450-1516) - detalhe do tríptico "O Jardim das Delícias Terrenas", painel do meio (1480).

Fonte: <https://crisnadruz.blogspot.com/2011/09/melancholia-de-durer-lars-von-trier.html>

Figura 3: Lucas Cranach, o Velho (1472-1553) - "Melancolia" (1532).

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cranach_Lucas_d._%C3%84._Die_Melancholie_-_1532.jpg

Figura 4: Hans Sebald Beham (1500-1550) – “Melancolia” (1539).

Fonte: <https://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90028081>



Figuras 5 e 6: Pieter Brueghel, o Velho (1525-1569) - “Os Caçadores na Neve” (1565) e “O país da Cocanha/Cocagne” (1567).

Fontes: <https://crisnadruz.blogspot.com/2011/09/melancholia-de-durer-lars-von-trier.html> e <https://crisnadruz.blogspot.com/2011/09/melancholia-de-durer-lars-von-trier.html>



Figura 7: George de La Tour (1593-1652) - "Madalena e a chama" (1640).

Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Georges_de_La_Tour_-_Magdalen_of_Night_Light_-_WGA12337.jpg

Figura 8: Caravaggio (1573-1610) - "Davi e Golias" (1605).

Fonte: <https://crisnadruz.blogspot.com/2011/09/melancholia-de-durer-lars-von-trier.html>

Figura 9: Domenico Feti (1589-1624) - “A melancolia” (1614).

Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Domenico-Feti/961662/Melancolia-Uma-jovem-triste-mulher-se-dobra-sobre-a-cabe%C3%A7a-de-um-cr%C3%A2nio,-uma-esfera-armilar-atr%C3%A1s-dela.-Pintura-%28Vanity%29-de-Domenico-Feti-%281589-1624%29-Sol.-1,71x1,28-m..html>

Séculox XIX e XX:



Figura 10: John Everett Millais (1829-1896) - "Ophelia" (1851).

Fonte: <https://crisnadruz.blogspot.com/2011/09/melancholia-de-durer-lars-von-trier.html>

Figura 11: Van Gogh (1853-1890) - "Dr. Gachet" (1890).

Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Portrait of Dr. Gachet.jpg>



Figura 12: Edvard Munch (1863-1944) - "Melancolia / Laura" (1899).

Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Edvard-Munch/1090648/Melancolia---Laura.html>

Figura 13: Edward Hopper (1882-1967) - "Quarto de Hotel" (1931).

Fonte:https://www.museothyssen.org/sites/default/files/styles/full_resolution/public/imagen/obras/descarga/1977.110_habitacion-hotel.jpg



Figura 12: Paul Delvaux (1897-1944) – “Sleeping Venus” (1944).

Fonte:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/50/Sleeping_Venus_%28Tate%29_by_Paul_Delvaux.jpg

ALBRECHT DÜRER (1471-1528) - "MELANCOLIA I" (1514) (24,3 x 18,9 cm)

formoso moço de asas potentes, que, em meio de um vasto laboratório onde se acumulam todos os instrumentos das ciências e das artes, deixa pender entre as mãos a cabeça coroada de louro, e fica inerte, considerando a “inutilidade de tudo”, enquanto um imenso morcego por trás, se desdobra e tapa o disco do Sol. Eça de Queirós. “Decadência do riso”. *Gazeta de Notícias*, 08 de fevereiro de 1892 (in Queirós, 2002, p. 237)



Figura 13: Albrecht Dürer (1471-1528) - "Melancolia I" (1514).

Fonte: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90028081>

Moacyr Scliar, em seu livro *Saturno nos Trópicos* (2003, p. 82-85) assim descreveu o quadro de Albrecht Dürer-*Melancolia I*:

A Melancolia, na gravura, é representada como uma mulher de asas [...]. Mas ela não está voando. Está sentada imóvel, na clássica posição dos melancólicos, com o rosto apoiado em uma das mãos[...]. A cabeça lhe pesa, cheia como está de mórbidas fantasias. Os músculos da nuca, que deveriam manter erguida aquela cabeça, de há muito cansaram. No ansioso, esses músculos estão sempre tensos; [...]. Permanece imóvel como se lhe faltasse ânimo para movimentar-se ou [...] a figura encontra-se em intenso transe visionário, bem adequado ao ocultismo da época. [...].

Sua fronte está coroada com plantas aquáticas destinadas a combater a secura que, como vimos, é uma das características dos melancólicos. Junto à Melancolia, um cão _ adormecido. Outra alusão à melancolia: organismo canino, dizia-se então que o organismo do cão é dominado pelo melancólico baço. [...]. Mas há também o aspecto metafórico: no Renascimento, a memória era frequentemente representada sob a forma de um cão negro. Como o cão, a memória é um fiel acompanhante do homem. Memória às vezes sombria, como evidenciado pela própria cor escura do animal, [...]. De acordo com a teoria dos humores, a bile negra, seca e fria, estaria associada à capacidade de lembrar. Na gravura de Dürer, contudo, temos uma memória _ representada pelo cão _ adormecida, desativada; [...] O melancólico lembra, mas o que lembra é triste: ele se desliga do tempo _ dormindo.

Na gravura ainda há uma profusão de objetos usados no cotidiano, em vários ofícios, e na ciência.: uma balança, uma ampulheta, uma sineta, martelo, serrote, pregos. Aparentemente eles não estão ali para serem utilizados; ao contrário, sugerem imobilidade _ a mesma imobilidade que transparece na própria Melancolia e no sono do cão. O tempo está congelado: os dois compartimentos da ampulheta contêm a mesma quantidade de areia. Uma tábua numérica (daquela em que os números somados dão sempre o mesmo resultado, na horizontal ou na vertical), uma alusão à geometria, então muito valorizada como verdadeira fonte de conhecimento _ e não apenas teórico.

Da cintura da figura pendem chaves e ao seu lado, no chão, vemos uma bolsa. “A chave significa poder, a bolsa, riqueza”, anotou o próprio Dürer. [...]. As chaves eram tradicionalmente associadas ao melancólico Saturno.

Já a bolsa remete à uma característica tradicionalmente atribuída aos melancólicos – a avareza. Aliás, a Melancolia se apresenta com o punho fechado [...] e é, até hoje, é um símbolo clássico da avareza.

Walter Benjamin chama a atenção [...] para a pedra. Dura e fria, é um símbolo da melancolia. E da loucura, também. No final da Idade Média havia um procedimento para tratar os loucos: fazia-se uma

incisão no crânio do doente ‘abrindo-lhe’; a cabeça. Depois era-lhe apresentada uma pedra supostamente dali retirada, a pedra ‘causadora da loucura. Daí veio a expressão, comum ainda hoje, “louco de pedra”.

No presente texto, “Decadência do Riso”, Eça mostra os primeiros indícios de desencanto com a vida urbana e uma nova sensibilidade de alcance humanista, tratando do desaparecimento do riso no século XIX, depois do apogeu no século XVI com Rabelais. Eça comenta que o riso entra em declínio nos finais dos Oitocentos, devido à complexidade da civilização industrial; à necessidade constante de adaptação ao implacável mecanismo social; à necessidade de se atingir um lugar socialmente privilegiado, o que gera um absurdo egoísmo em cada homem, egoísmo este causador da perda da “simplicidade e, com ela, do riso”, saúde mental e justiça social.

Este pobre homem de acção, que todas as manhãs ao acordar sente dentro em si acordar também o amargo cuidado do pão a adquirir, da situação social a manter, da concorrência a repelir, ‘íngreme escada a trepar’, poderá porventura afrontar o Sol com singela alegria? (Queirós, 2002, p. 240).

A Civilização tornara o homem melancólico e a solução seria o retorno à natureza, aos *elementos não artificiais, naturais*. Tal reflexão seria aprofundada futuramente:

De que provém esta desoladora decadência do riso? Haveria um estudo a compor sobre a *Psicologia de Mucambuzice Contemporânea*. Eu penso que o riso acabou _ porque a humanidade entristeceu. E entristeceu _ por causa da sua imensa civilização. O único homem sobre a Terra que ainda solta a feliz risada primitiva é o negro, na África. Quanto mais uma sociedade é culta _ mais a sua face é triste. Foi a enorme civilização que nós criamos nestes derradeiros oitenta anos, [...] que matou nosso riso, [...]. Os homens de acção e de pensamento, hoje, estão implacavelmente voltados à melancolia (Queirós, 2002, p. 240).

Antônio José Saraiva comenta que em “A decadência do riso” encontra-se, pela primeira vez, o esquema do conto “Civilização”: “Alguns dos elementos do conto se mostram claramente neste texto: o Moço supercivilizado, a perda do riso, o seu interminável bocejo (tão repetido no conto

e em *A Cidade e as Serras*” (Saraiva, 1946, p. 15). Encontra-se também nesse artigo, a proposta de personagem esboçado para o conto ‘Civilização’ – personagem muito rico e culto, com indicação de possuir todos os objetos e de exteriorizar comportamentos de alguém que será um paradigma de civilização.

a partir de *Os Maias*. O homem social reingressa no segundo plano. Eça abandona o ponto de vista sociológico. É um sintoma significativo o retrocesso a aquele naturalismo bucolista que notámos nas *Prosas Bárbaras*, pois não significa outra coisa *A Cidade e as Serras*. Jacinto está diante “da santa Natureza mãe” que ele anima de uma alma ou de muitas almas, exactamente como o Eça de 1867 (Saraiva, 1946, p. 129).

Abaixo as imagens da publicação do conto *Civilização* no jornal *Gazeta de Notícias* (texto de imprensa de não ficção) no período de 16 a 23 de outubro de 1892.

Pode-se dizer que nesse texto de imprensa encontra-se uma proposta que será desenvolvida nas futuras narrativas dessa última fase literária, também uma proposta de uma das linhas de seu ideário estético da década de 1890, o último Eça, consensualmente assim considerado por quase todos os críticos. Portanto, um texto doutrinário, na medida em que, nessa reflexão humanista, se encontra implícita a tese do conto “Civilização”, a tese central de *A cidade e as serras* e a partida para a África da personagem Gonçalo Ramires (*A Ilustre Casa de Ramires*, publicada, de modo incompleto, em folhetim na *Revista Moderna*², ao longo de 20 números, de nov/1897 (nº 10, p. 325-332) a março/1899, e, postumamente, em volume, em dezembro de 1900).

² *Revista Moderna* (Paris-15/05/1897-30/04/1899 - 24 meses - 30 números), revista quinzenal ilustrada, redator e orientador, Eça de Queirós. Proprietário/administrador, Martinho Carlos de Arruda Botelho (1867-1914-brasileiro, nascido em Rio Claro/estado de SP), filho dos condes do Pinhal, ricos fazendeiros de café de São Paulo. Eça conheceu Martinho Botelho no apartamento (rue de Rivoli, 194) de Eduardo Prado, brasileiro, seu amigo íntimo, um conhecido lugar de reuniões de intelectuais, de gente rica e influente. A revista teve uma vida breve e exuberante, com toda a feição de revista luxuosa, generosamente ilustrada e endereçada a um público culto e sofisticado, apresentando textos sérios mesclados com outros mais leves, de fácil leitura. Impressa na tipografia de Paul Dupont, em Paris, em papel *couché*, com aproximadamente 36 páginas. O preço anual da assinatura era 40 francos na França e 10 mil réis em Portugal. O número avulso custava dois francos na França e 500 réis em Portugal. A gestão deficiente por parte de Martinho Arruda acabou por fechar a revista. “Dava para cada assinante, como presente, um relógio de ouro Pateck Phillip!” (Lyra, 1965, p. 471). Eça recebia uma libra de ouro por cada artigo (Lyra, 1965, p. 472).



Figuras 14 e 15: *Gazeta de Notícias*, 16 e 23 de outubro de 1892, “Civilização”.

Fonte: Microfilme digitalizado pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, disponível no Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP) da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus Assis. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&Pesq=1892&pagfis=6841

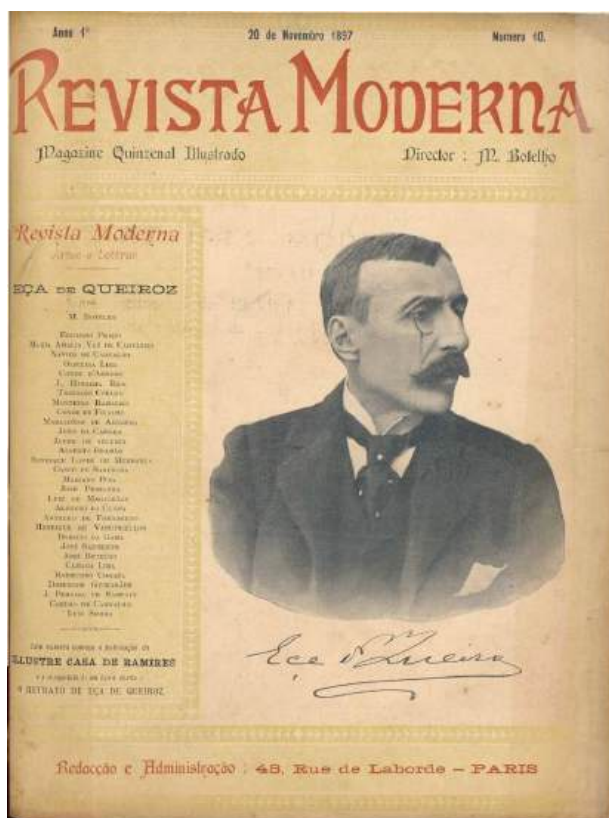


Figura 16: Capa da *Revista Moderna*, ano 1, número 10, de 20 de novembro de 1897, onde foi publicado um dos capítulos de *A ilustre casa de Ramires*.

Fonte: Microfilme digitalizado pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, disponível no Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP) da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus Assis. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&Pesq=1892&pagfis=6841

Há uma unidade ideológica no pensamento de Eça desta última década. A constatação dos resultados a que conduziu a Civilização Ocidental e a crítica pelos excessos, com uma proposta de alternativa humanista baseada na simplicidade e na autenticidade: “humanismo _ enquanto filosofia defensora de uma autenticidade humana com intervenção social ativa no sentido de generalizar o bem entre os povos sem a submissão a uma escola partidária ou filosófica única” (Real, 2006, p. 135):

Pobre moço, que de muito trabalhar sobre o Universo e sobre ti próprio, perdeste a simplicidade e com ela o riso, queres um humilde conselho? Abandona o teu laboratório, reentra na Natureza, não te compliques com tantas máquinas, não te subtilizes em tantas análises, vive uma boa vida de pai provido que amanhã a terra, e reconquistarás com saúde e com a liberdade o dom augusto de rir.

[...]

O infeliz está votado ao bocejar infinito. E tem por única consolação que os jornais lhe chamem e que ele se chame a si próprio _ o Grande Civilizado. (Real, 2006, p. 241)

E imaginando a volta de Rabelais nos fins do século 19, diz o romancista português:

Decerto, folheando os nossos livros, cruzando as nossas multidões, vivendo o nosso viver, o bom Rabelais diria que ‘chorar é próprio do homem – porque o largo e puro riso do seu tempo não o encontraria em face alguma’. Nós, com efeito, filhos deste século, perdemos o dom divino do Riso. Já ninguém ri (Queirós, 2002, p.240).

Depois da leitura desse texto de imprensa, ficam mais esclarecedoras as críticas de Eça à “correria civilizatória” a que ele se refere, e que vêm sempre acompanhadas de uma melancolia que vem sendo exteriorizada pelos artistas desde finais do século XV até os dias de hoje e que, não raro, marca uma busca pela imersão no espiritual. É compreensível, assim, que nas últimas décadas do século XIX, a perspectiva eufórica tenha forçosamente sofrido alterações e, passada a euforia positivista, os ideólogos passem a alertar para as dimensões incontroláveis do desenvolvimento, a fim de buscar um pouco mais a valorização do espírito.

Face às breves considerações acima, cremos que, particularmente, o conto “Civilização”, *A Cidade e as Serras* e seus textos da terceira fase

(1888-1900) estabelecem um diálogo com o presente texto de imprensa e que a interpretação dos mesmos pode ser mais lúcida e adequada.

Sendo assim, “A Decadência do Riso” pode ser considerado um texto doutrinário-programático na medida em que contribui para um entendimento mais fecundo das propostas queirosianas, “revestem-se de um pendor programático, no sentido de que, frequentemente, sugerem, de forma expressa ou velada, uma ação a cumprir, não raro por um grupo ou por uma geração” (Reis, 1999, p. 489-490).

REFERÊNCIAS

- BAKTHIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad a partir do francês por M. Ermantina Galvão G. Pereira. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BRANDÃO, Helena Naganime. Prefácio: gêneros discursivos no jornalismo impresso. In: CHAPARRO, Manuel Carlos. *Sotaques d'aquém e d'além mar: travessias para uma teoria de gêneros jornalísticos*. São Paulo: Summus Editorial, 2008. p. 9-12.
- CHAPARRO, Manuel Carlos. *Sotaques d'aquém e d'além mar: travessias para uma teoria de gêneros jornalísticos*. São Paulo: Summus Editorial, 2008.
- LYRA, Heitor. *O Brasil na vida de Eça de Queiroz*. Lisboa: Livros do Brasil, 1965.
- MINÉ, Elza; CAVALCANTE, Neuma (edição). *Textos de imprensa. IV (da Gazeta de Notícias)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002. (Edição crítica das obras de Eça de Queirós).
- PIRES, António Machado. Teoria e prática do romance naturalista português. In: PIRES, António Machado. *Linguagem, linguagens e ensino*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981. p. 32-55.
- QUEIRÓS, Eça de. *A Decadência do Riso*. In: MINÉ, Elza; CAVALCANTE, Neuma (edição). *Textos de imprensa. IV (da Gazeta de Notícias)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002. (Edição crítica das obras de Eça de Queirós).
- QUEIRÓS, Eça de. Civilização. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1892, ano 18, n. 289, p. 1, colunas 2-3. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&Pesq=1892&pagfis=6791. Acesso em: 03 fev. 2025.
- QUEIRÓS, Eça de. Civilização. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 23 de outubro de 1892, ano 18, n. 289, p. 1, colunas 2-4. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&Pesq=1892&pagfis=6841. Acesso em: 03 fev. 2025.

REAL, Miguel. *O último Eça*. Lisboa: Quidnovi, 2006.

REIS, Carlos; PEIXINHO, Ana Teresa. (edição). *Textos de imprensa. I* (da Gazeta de Portugal). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004. (Edição crítica das obras de Eça de Queirós).

REIS, Carlos. Nota prefacial. In: MINÉ, Elza; CAVALCANTE, Neuma (edição). *Textos de imprensa. IV (da Gazeta de Notícias)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002. (Edição crítica das obras de Eça de Queirós). p. 11-12.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1999.

REVISTA MODERNA. Paris: s/e, n.10, 20 nov. 1897. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/385400>. Acesso em 28 jan. 2025.

SARAIVA, António José. *As idéias de Eça de Queirós*. Lisboa: s/e, 1946.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Contramargem*. Rio de Janeiro: Loyola: PUC, 2002.

SITES

NADRUZ, Ana Cristina. Melancholia - de Dürer a Lars von Trier. Arte entre Artes. Rio de Janeiro, 24 set.2011. Disponível em: <https://crisnadrucz.blogspot.com/2011/09/melancholia-de-durer-lars-von-trier.html>. Acesso em: 27 jan. 2025.

Disponível em: <https://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90028081>. Acesso em: 27 jan. 2025

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Portrait of Dr. Gachet.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Portrait_of_Dr._Gachet.jpg)

<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Edvard-Munch/1090648/Melancolia---Laura.html>

https://www.museothyssen.org/sites/default/files/styles/full_resolution/public/imagen/obras/descarga/1977.110_habitacion-hotel.jpg

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/50/Sleeping_Venus_%28Tate%29 by Paul Delvaux.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/50/Sleeping_Venus_%28Tate%29_by_Paul_Delvaux.jpg)

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Lucas_Cranach,_o_Velho#/media/Ficheiro:Lucas_Cranach d. %C3%84. 063.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lucas_Cranach,_o_Velho#/media/Ficheiro:Lucas_Cranach_d._%C3%84.063.jpg)

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cranach, Lucas d. %C3%84. - Die Melancholie - 1532.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cranach,_Lucas_d._%C3%84.-_Die_Melancholie_-_1532.jpg)

<https://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90028081>
[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Georges de La Tour -
 _Magdalen of Night Light - WGA12337.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Georges_de_La_Tour_-_Magdalen_of_Night_Light_-_WGA12337.jpg)
[https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-
 sofisticadas/Domenico-Feti/961662/Melancolia-Uma-jovem-triste-mulher-
 se-dobra-sobre-a-cabe%C3%A7a-de-um-cr%C3%A2nio,-uma-esfera-
 armilar-atr%C3%A1s-dela.-Pintura-%28Vanity%29-de-Domenico-Feti-
 %281589-1624%29-Sol.-1,71x1,28-m..html](https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Domenico-Feti/961662/Melancolia-Uma-jovem-triste-mulher-se-dobra-sobre-a-cabe%C3%A7a-de-um-cr%C3%A2nio,-uma-esfera-armilar-atr%C3%A1s-dela.-Pintura-%28Vanity%29-de-Domenico-Feti-%281589-1624%29-Sol.-1,71x1,28-m..html)

TRANSCRIÇÃO DO TEXTO:

A DECADÊNCIA DO RISO

Foi o grande mestre Rabelais, que disse:

... Riez! Riez!

Car le rire est le propre de l'homme!

<<Ride! Ride! Porque o riso é próprio do homem!>>

Mas como poderia pensar de outro modo o tão forte e tão profundamente humano abade de Meudon? Quando ele lançava esse salutar ditame, o mundo todo, em torno, era alegre e ria! A Meia-Idade, a idade em que o homem mais bocejou (a um ponto que, na devota Bretanha, havia orações contra o bocejo) findara ou parecia findar: - e com ela findava esse irradicável desalento, tão bem simbolizado pelo velho Albert Dürer, na sua gravura da *Melancolia*, naquele formoso moço de asas potentes, que, em meio de um vasto laboratório onde se acumulam todos os instrumentos das ciências e das artes, deixa pender entre as mãos a cabeça coroada de louro, e fica inerte, considerando a <<inutilidade de tudo>>, enquanto um imenso morcego por trás, se desdobra e tapa o disco do Sol.

Nos dias de Rabelais – já esse formoso moço erguera a face, se revelara em toda sua beleza e força como o Génio da Renascença, e apanhando os instrumentos esparsos pelo laboratório, começava, brilhante de esperança e vida, a reconstrução dum mundo.

A Terra toda oferecia então o viço, o tenro brilho, o rumor germinante duma Primavera e duma Ressurreição. O morcego teocrático da *Melancolia* fugira espavorido – e outra vez o Sol refulgia, calmo e fecundo, como no belo do céu da Helénia. As soturnas torres feudais eram

abandonadas às corujas e aos fantasmas – e os novos palácios abriram à luz os seus pórticos de mármore branco. Às estamenhas da penitência sucediam os brocados de gala. A vida inteira, e até a morte, era uma festa. A própria Inglaterra, o país das névoas e das feiticeiras, *qui même ses plaisirs les prennaient moult tristement*, como afirma o bom Froissard, entra ruidosamente na alegria universal, e a si mesma se intitula *Merry England*, a galhofeira Inglaterra.

Por toda a parte, a Fantasia vai batendo o vôo ligeiro: e o *Orlando* de Ariosto ensina as formas novas do heroísmo, como as ondinas de Jean Goujon ensinam as formas novas da Graça.

As maravilhas da Arte Antiga surgem dos subsolos góticos – e Vénus, ressuscitada de novo, é deusa e rainha. A cada instante o homem adquire um domínio mais directo e largo sobre o Universo: as naus portuguesas descobrem mundos, e os vidros de Copérnico revelam as realidades dos céus. Através de Cervantes, de Montaigne, de Shakespeare, a alma aprende a conhecer-se melhor e sente a sua grandeza. O mesmo Cristo, a Virgem, os santos, perdem sob o luminoso pincel dos Italianos, a sua magreza, a sua dor macilenta, ganham as cores da paz e do bem-estar divino, são consoladores e são amáveis.

Na face do Padre Eterno aparecem, enfim, por sob as rugas do fero
déspota, os sorrisos do doce pai.

A Humanidade aprende a cantar. E o bom Rabelais, em meio desta larga esperança e de tanto esforço triunfal, bem pode dizer:

... Et maintenant riez!
Car le rire est le propre de l'homme!

Mas hoje se, para grande vantagem da paróquia de Meudon, e do Universo, Rabelais ressurgisse, e de novo caminhasse entre nós com o seu *Gargantua*, que diria o nobre mestre? Decerto folheando os nossos livros, cruzando as nossas multidões, vivendo o nosso viver, o bom Rabelais diria que <<chorar é o próprio do homem>> - porque o largo e puro riso do seu tempo não o encontraria em face alguma. Nós, com efeito, filhos deste século sério, perdemos o dom divino do Riso. Já ninguém ri! Quase que já ninguém mesmo sorri, porque o que resta do antigo sorriso, fino e vivo, tão celebrado pelos poetas do século XVIII, ou ainda do sorriso lânguido e húmido que encantou o Romantismo – é apenas um desfranzir lento e

regelado de lábios, que pelo esforço com que se desfranzem, parecem mortos ou de ferro.

Eu ainda me recordo de ter ouvido, na minha infância e na minha terra, a <<gargalhada>> - a antiga gargalhada, genuína, livre, franca, ressoante, cristalina!... Vinha da alma, abalava todas as vidraças duma casa, e só pelo seu toque, puro, como o do ouro puro, provava a força, a saúde, a paz, a simplicidade, a liberdade!

Nunca mais a tornei a ouvir, esta gargalhada magnífica da minha infância. O que hoje se escuta, às vezes, é uma casquinada, ou uma cascalhada (por ter o som de cascalho que rola), seca, dura, áspera, curta, que vem através de uma resistência como arrancada por cócegas, e que bruscamente morre, deixando as faces mudas e frias. Eis a risada do nosso século! E o que mais dolorosamente a caracteriza é essa resistência que se lhe opõe, a pressa ansiosa de a recalcar e de a sufocar como ruído importuno e incogénere com o nosso estado de alma. Ninguém ri – e ninguém quer rir. Temos todos o indefinido sentimento de que o riso estridente e claro destoa na atmosfera moral do nosso tempo. O rir de Lutero, que se ouvia no fim das longas ruas de Worms, o rir do grande Leonardo da Vinci, <<que fazia tremer os mármore>>, seriam hoje actos de impertinência e de irreverência. Que olhares de surpresa e censura não provoca, numa multidão num teatro, alguma gargalhada que tenha ainda por acaso o brilhante e são retinir do riso antigo!

Coisa monstruosa!

Nós ensinamos aos nossos filhos a supressão disciplinar do riso! <<Filho, que risada essa! Tem juízo! não rias assim!>> Todos os dias estas repreensões, ternas e graves, abafam nos nossos lares a alegria das crianças, que, tendo apenas emergido da santa natureza animal, conservam ainda, animal e santamente, *le rire qui est le propre de l'homme!*

De que provém esta desoladora decadência do riso? Haveria um estudo a compor sobre a *Psicologia de Mucambuzice Contemporânea*.

Eu penso que o riso acabou – porque a humanidade entristeceu. E entristeceu – por causa da sua imensa civilização. O único homem sobre a Terra que ainda solta a feliz risada e primitiva é o negro, na África. Quanto mais uma sociedade é culta – mais a sua face é triste. Foi a enorme civilização que nós criámos nestes derradeiros oitenta anos, a civilização material, a política, a económica, a social, a literária, a artística, que matou o nosso riso, como o desejo de reinar e os trabalhos sangrentos em que se

envolveu para o satisfazer mataram o sono de Lady Macbeth. Tanto complicámos a nossa existência social que a Acção, no meio dela, pelo esforço prodigioso que reclama, se tornou uma dor grande: - e tanto complicámos a nossa vida moral, para a fazer mais consciente, que o Pensamento, no meio dela, pela confusão em que se debate, se tornou uma dor maior. Os homens de acção e de pensamento, hoje, estão implacavelmente votados à melancolia.

Esse pobre homem de acção, que todas as manhãs ao acordar sente dentro em si acordar também o amargo cuidado do pão a adquirir, da situação social a manter, da concorrência a repelir, da <<íngreme escada a trepar>>, poderá porventura afrontar o Sol com singela alegria? Não. Entre ele e o Sol está o negro cuidado, que lhe estende uma sombra na face, lhe mata nela, como a sombra sempre faz às flores, a flor de todo o riso. Por outro lado o homem de pensamento que constantemente, pelo fatalismo da educação científica e crítica, busca as <<realidades>> através das <<aparências>>, e que no céu só vê uma complicada combinação de gases, e que na alma só descobre uma grosseira função de órgãos, e que sabe que porção de fosfato de cal entra em toda a lágrima, e que diante de dois olhos resplandecentes de amor pensa nos dois buracos da caveira que estão por trás, e que a todo o sacrifício heróico penetra logo o motivo egoísta, e que caminha sempre à procura da Lei estável e eterna, e que a cada passo perde um sonho, e que por fim não sabe para onde vai, e nem mesmo sabe quem é – não pode ser senão um triste!

Desde que homem de acção e homem de pensamento são paralelamente tristes – o mundo, que é a sua obra, só pode mostrar tristeza. Tristeza na sua literatura, tristeza na sua sociedade, tristeza nas suas festas, tristeza nos fatos negros de que se veste... Tristeza dentro de si, tristeza fora de si. E quando por acaso alguém por profissão tradicional, como os palhaços, ou por contraste, ou pela saudade da antiga alegria e o desejo de a ressuscitar, procura fazer rir este mundo – só lhe consegue arrancar a tal casquinada curta, áspera, rangente, quase dolorosa, que parece resultar de cócegas brutais feitas nos pés de um doente.

Não há que duvidar! Voltaram os tempos de Albert Dürer! Outra vez o famoso moço de asas potentes, no meio dos inumeráveis instrumentos das Ciências e das Artes, que atulham o seu laboratório, e diante das obras colossais que com eles construiu, sente, sob esta produção excessiva que o não tornou nem melhor, nem mais feliz, um imenso

desalento, e considerando a <<inutilidade de tudo>>, de novo deixa pender sobre as mãos a testa coroadada de louro.

Pobre moço, que de muito trabalhar sobre o Universo e sobre ti próprio, perdeste a simplicidade e com ela o riso, queres um humilde conselho? Abandona o teu laboratório, reentra na Natureza, não te compliques com tantas máquinas, não te subtilizes em tantas análises, vive uma boa vida de pai pródigo que amanhã a terra, e reconquistarás com a saúde e com a liberdade o dom augusto de rir.

Mas como pode escutar estes conselhos de sapiência um desgraçado, que tem, nos poucos anos que ainda restam ao século, de descobrir o problema da comunicação interastral e de assentar sobre bases seguras todas as ciências psíquicas?

O infeliz está votado ao bocejar infinito. E tem por única consolação que os jornais lhe chamem e que ele se chame a si próprio – o Grande Civilizado.

Extraído de: MINÉ, Elza; CAVALCANTE, Neuma (edição). *Textos de imprensa. IV (da Gazeta de Notícias)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002. p. 237-241 (Edição crítica das obras de Eça de Queirós).

Recebido em 13 de fevereiro de 2025
Aprovado em 10 de junho de 2025

Licença: 

Rosane Gazolla Alves Feitosa

Professora associada (livre-docente) aposentada na área de Literatura Portuguesa na Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus Assis. Livre-docente em Literaturas de Língua Portuguesa. Doutora em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus Assis. Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Realizou pesquisa de pós-doutoramento em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Membro do Grupo Eça (CNPq/USP).

Contato: rosane.gazolla@unesp.br

 <https://orcid.org/0000-0003-0902-8301>

VÁRIA

**LEMBRO, LOGO EXISTO:
UMA LEITURA DE *FAZES-ME
FALTA*, DE INÊS PEDROSA**

I REMEMBER. SO I AM: A READING ABOUT FAZES-ME FALTA BY INÊS PEDROSA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v17i33p266-285>

Eliade Rose Menezes Ramos de Oliveira ^I
Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes ^{II}

RESUMO

Este trabalho apresenta um recorte acerca da exploração dos jogos da memória no romance *Fazes-me falta* (2010), da autora portuguesa Inês Pedrosa. Parte-se do princípio de que, entre as ações, aparentemente, antagônicas de recordar e olvidar, as personagens empreendem uma verdadeira viagem para dentro de si mesmas, num processo dialógico de busca por autoconhecimento e definição do lugar do outro em suas vidas. Nesse sentido, os laços afetivos do casal protagonista da obra precisam ser reconstruídos e reconfigurados diante da morte de um deles. As vozes alternadas, ora da mulher, ora do homem, grafam essas tentativas discursivas, cuja aposta é a diversidade complementar ao processo de lembrar e esquecer. Para acompanhar este percurso complexo de vozes e desejos, usamos o conceito de *polifonia* de Bakhtin (2008), bem como as definições acerca da memória e do esquecimento de Bergson (1999), Ricoeur (2007) e Le Goff (2003).

PALAVRAS-CHAVE

Memória; Morte; Polifonia; Inês Pedrosa; *Fazes-me falta*.

ABSTRACT

This paper presents an overview of the exploration of memory games in the novel Fazes-me falta (2010), by Portuguese author Inês Pedrosa. It is assumed that, between the apparently antagonistic actions of remembering and forgetting, the characters undertake a true journey into themselves, in a dialogical process of seeking self-knowledge and defining the other's place in their lives. In this sense, the emotional bonds of the protagonist couple of the novel's need to be rebuilt and reconfigured in the face of the death of one of them. The alternating voices, sometimes of the woman, sometimes of the man, spell out these discursive attempts that bet on a complementary diversity to the process of remembering and forgetting. To follow this complex path of voices and desires, we use Bakhtin's concept of polyphony (2008), as well as the definitions of memory and forgetting by Bergson (1999), Ricoeur (2007) and Le Goff (2003).

KEYWORDS

Memory; Death; Polyphony; Inês Pedrosa; Fazes-me falta.

¹ Centro Integrado Assis Chateaubriand, Feira de Santana, Bahia, Brasil.

^{II} Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, Bahia, Brasil.

INTRODUÇÃO

A autora portuguesa Inês Pedrosa nasceu em Coimbra, em 1962; desde a adolescência, demonstrou um interesse profundo pela literatura, tendo publicado seu primeiro texto aos 14 anos, na revista *Crónica Feminina*. Além de jornalista e tradutora, participou de programas midiáticos, como *Um homem, uma mulher*, cujo roteiro é de sua autoria, e foi diretora da fundação Casa Fernando Pessoa, entre os anos de 2008 e 2014. Possui uma vasta produção, com cerca de 26 livros publicados, entre eles, seu primeiro romance, *A instrução dos amantes*, datado de 1992, *A eternidade e o desejo* (2008, finalista do Prémio Portugal Telecom e do Prémio Correntes d'Escritas) e *Os íntimos* (2010, Prémio Máxima de Literatura). Suas obras foram traduzidas em muitos países, como Alemanha, Espanha, Itália e Estados Unidos. O romance *Fazes-me falta* ([2002] 2010), escolhido para este recorte, é seu terceiro livro.

A estratégia usada em *Fazes-me falta* é a exploração dos jogos da memória. Entre os atos aparentemente opostos de lembrar e esquecer, a autora estabelece um processo dinâmico que expõe intimamente as personagens, propondo um lugar de intersecção ou entrelugar dos discursos, em que lembrar constitui um mecanismo de transcendência da realidade, de tentativa de possuir a si mesmo e aquilo vivido, bem como os laços afetivos; enquanto esquecer é uma forma de vencer as dores das perdas e dos limites da condição humana.

O livro se constrói a partir de um espaço dialógico entre os protagonistas anônimos que estão em mundos diferentes: a voz feminina está morta, em uma espécie de entre-lugar denominado pela autora de *noante*, enquanto a voz masculina está viva, imersa na saudade e dor pela perda da amiga. Logo, a ideia de diálogo entre eles é ambígua e ultrapassa a concepção de tempo e espaço comumente utilizadas nos textos narrativos. A voz da personagem feminina, relatando sua própria morte ao amigo, nos remete a *Memórias póstumas de Brás Cubas* ([1881] 1994), de Machado de Assis, no entanto, em Pedrosa, os protagonistas se dirigem um ao outro como se estivessem escrevendo cartas ao infinito, famintos de si mesmos e, ao mesmo tempo, desejando repassar a relação a limpo.

É possível permanecer na memória afetiva dos que amamos? Que espécie de vida experimentamos quando aprisionados na teia mnemônica do outro? Como dominar as forças dinâmicas presentes nos jogos de

esquecer e lembrar? Essas são algumas das questões que saltam na leitura desse romance e permanecem após sua conclusão. Inês Pedrosa não as responde, antes, cria universos possíveis que nos permitem refletir não apenas sobre a morte, mas também sobre a vida. O romance discute a vivência de um *depois da passagem*, realidade que habita o nosso imaginário, sobretudo quando estamos falando de cortes bruscos nas relações afetivas.

VOZES INTERCALADAS, DISCURSOS ABERTOS

As personagens de *Fazes-me falta* estão alicerçadas em concepções autônomas de mundo; elas expõem seus universos íntimos e suscitam no leitor a ideia da diversidade. As várias vozes que permeiam o texto estabelecem muitas possibilidades por meio do espaço dialógico que emana da literatura. Os universos masculino e feminino se contrapõem a partir da distinção entre gostos musicais, crenças, posturas ideológicas, políticas e comportamentais. Tais elementos compõem o sujeito social, situando-o no conjunto de percepções filosóficas que permeiam o texto, induzindo à representatividade do contexto cultural contemporâneo. É uma clara substituição do *penso, logo existo*, pelo *lembro, logo existo*, sendo a memória e seus lapsos constituintes do mapa oferecido ao leitor para acompanhar esse percurso de morte e renascimentos dos sujeitos.

Dividido em 50 capítulos breves, que trazem diferentes reflexões sobre a vida e a morte, memória e esquecimento, amor e amizade, feminino e masculino, *Fazes-me falta* usa um tom intimista, fazendo da morte um mote para um intenso diálogo que se sustenta através da exposição dos elos afetivos. Esses laços amorosos não apenas enfrentam a perda, mas, antes, usam-na como forma de estender os afetos a um campo ou espaço desconhecido, entre vida e morte, denominado por Pedrosa de *noante*.

A polifonia é um conceito trabalhado por Bakhtin (2008, p. 4) em *Problemas da poética de Dostoiévsky*, com o qual o teórico analisa o romance do escritor russo criador de “uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis”. As várias vozes existentes nos textos literários garantem uma maior complexidade, porque apresentam uma independência dialógica na construção das personagens. A multiplicidade de universos que permeia a leitura nos mostra seres livres, que se distanciam da ideia de meros objetos do discurso do autor, assumindo um papel significativo na construção dos discursos. Ao usar a polifonia e a exploração dos jogos da memória em *Fazes-me falta*, Pedrosa confere aos seus personagens um acabamento de seres

autônomos, capazes de tecer a própria história. Suas falas fazem considerações sobre questões existenciais, proporcionando aos sujeitos um encontro consigo mesmos. O discurso polifônico do romance insere também músicas, cenas de filmes, trechos de outros livros e todo um contexto contemporâneo de Portugal, ampliando o tecido literário e criando uma atmosfera multissensorial.

Para Bakhtin, o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e vozes individuais. Isso ocorre graças a seu caráter plurilinguístico, que permite que em seu solo cresçam sujeitos distintos, como se fossem uma orquestração de “todo o seu mundo abjetal, semântico, figurativo e expressivo” (Bakhtin, 2002, p. 74). Dessa forma, os discursos, sejam do narrador, dos personagens ou dos gêneros intercalados, são unidades básicas individuais de composição introduzidas no romance com a ajuda do plurilinguismo.

Ao apostar nos jogos tensos da memória para a construção de seus personagens, Pedrosa mostra como a capacidade de lembrar os mantém conectados, independentemente do espaço e tempo em que cada um deles esteja. Dito de outro modo, cada uma das personagens recorre ao acúmulo das lembranças, no intuito de estabelecer um elo que se perpetuará manifesto em cada imagem e situação vivida, tanto as que habitam o passado, quanto as que auxiliam na construção do presente e, ainda, aquelas que serão indispensáveis para as projeções futuras de cada indivíduo, conforme defende Le Goff (2003). Esse ato de explorar o vivido, desarquivando cenas e emoções adormecidas, para a construção de um diálogo, é também uma estratégia que auxilia o leitor na compreensão da natureza complexa dessas personagens, cujos nomes a autora preferiu ocultar.

O movimento é de apropriação do vivido, a fim de que se retome pontos obscuros da trajetória dos sujeitos, os verdadeiros nós existentes na relação consigo e com o mundo. Para Ricoeur (2007), uma das questões cruciais para se entender os rastros psíquicos é o reconhecimento da imagem ou fragmento como pertencente a uma experiência pessoal. Esse pequeno milagre, que traz o passado para o presente por meio de uma imagem fiel àquela que fora vivida, faz com que o reconhecimento seja a experiência-chave na construção dos conceitos que envolvem o lembrar e o esquecer. A recordação, então, habitará o nosso inconsciente, como um manancial, mesmo que não exista um sentido claro para a sua existência. Bergson (1999, p. 120-121) sinaliza, ainda, para a mistura entre o vivido e o que se percebe acerca dele, ou seja, nossa percepção está amalgamada à lembrança:

as lembranças pessoais, exatamente localizadas, e cuja série desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o último e maior invólucro de nossa memória. Essencialmente fugazes, elas só se materializam por acaso, [...] Mas esse invólucro extremo se comprime e se repete em círculos interiores e concêntricos, os quais, mais restritos, contêm as mesmas lembranças diminuídas, cada vez mais afastadas de sua forma pessoal e original, [...] Chega um momento em que a lembrança assim reduzida se encaixa tão bem na percepção presente que não se saberia dizer onde a percepção acaba, onde a lembrança começa. Nesse momento preciso, a memória em vez de fazer aparecer e desaparecer [...] suas representações, se pauta pelo detalhe do movimento do corpo.

Com essa dinâmica mnemônica, *Fazes-me falta* parece imitar uma espécie de abrir e fechar das cortinas: no palco, ouvimos a intercalação de vozes, ora feminina, ora masculina, enquanto os fragmentos que formam as personagens vão se despidendo, numa dança, sobretudo, poética, uma vez que as palavras em Inês Pedrosa misturam referencialidade e conotação na mesma linha.

Há, ainda, importantes reflexões sobre processos antagônicos, como morte e vida, lembrar e esquecer, amar e odiar, entre outras polaridades com as quais o texto lida. O personagem masculino busca visitar os lugares onde sua amiga viveu, a fim de reter a presença viva da mulher. A personagem feminina, tendo feito a travessia na barca de Caronte¹, recorre às memórias como um último recurso de vivenciar o amor-amizade interrompido, transpondo as barreiras impostas pela morte, como se pudesse se alimentar das reminiscências e, com isso, permanecer. Dentro desse processo, o esquecimento, muitas vezes, atua como um fantasma, assombrando o casal, como a marcar a transitoriedade de tudo que ambos julgavam eterno.

JOGOS DIALOGAIS: HISTÓRIA DE OPOSIÇÕES E COMPLEMENTAÇÕES

Os 50 capítulos de *Fazes-me falta* foram elaborados para alternar ora a voz feminina, ora a voz masculina, que, por sua vez, estão grafadas com fontes de letras diferentes no livro. Ambas trazem o foco narrativo em primeira pessoa e apresentam uma visão de mundo própria. Em comum,

¹ Caronte é o barqueiro de Hades, que carregava as almas dos recém-mortos sobre as águas do rio Estige e o Aqueronte, divisores do mundo dos vivos e do mundo dos mortos (Brandão, 1993, p. 50).

as vozes têm uma busca sincera de autoconhecimento, através da revisão mnemônica de uma relação que foi interrompida pela morte. O romance desenha duas vozes que se posicionam no universo ficcional política, histórica e culturalmente, expondo a formação de consciências plurais que dialogam entre si e preenchem os espaços vazios ou lacunas deixadas ao longo de duas trajetórias de vida:

O que é uma alma, diz-me lá? Lançavas a cabeça para trás e repetias, teatral autêntica: “A alma é um vício.” “Isso não é teu é da Fanny Owen da dona Agustina”, recordava-te eu. Encolhias o ombro e rias-te: “Claro, mas esta frase transformou-me a vida. E aquilo que nos transforma é nosso, meu traste, queira ou não queira” (Pedrosa, 2010, p. 37).

Nota-se que a partir de um diálogo entre o casal — ele, que é ateu, indaga o que é a alma; ela, crente, mas sem religião definida, responde entre risos com uma citação da personagem Fanny Owen, de outra autora portuguesa, Agustina Bessa-Luís —, o romance insere a relação intertextual entre as duas mulheres, numa apropriação que não apenas homenageia a outra escritora, mas incorpora seu discurso a uma tradição de mulheres lusitanas, que se colocam de forma ativa no processo de construção de um discurso próprio ou lugar de fala: “essa frase transformou-me a vida. E aquilo que nos transforma é nosso” (Pedrosa, 2010, p. 37). A conversa não enfoca, portanto, a definição ou conceito de alma — tornada irrelevante num diálogo entre um ateu convicto e uma crente —, em vez disso, abre espaço para uma nova ponta do debate: se o que nos transforma é nosso, somos aquilo que nos emociona? Trata-se de uma síntese óbvia do tradicional *Transforma-se o amador na coisa amada*, de Camões, que punha na pauta a complexa relação entre a ideia platônica — de que a fusão perfeita entre amante e amada resulta na ausência de desejo — e a assertiva aristotélica — que defendia que toda matéria existente busca uma forma de expressão. Esse é apenas um entre tantos trechos de *Fazes-me falta* em que podemos perceber o ronronar das várias vozes que permeiam a narrativa, entre personagens, referências, valores e ideias, que vão construindo esse amplo espaço dialógico.

Os universos masculino e feminino se contrapõem em todos os capítulos, por vezes a partir de embates sutis como esse, noutras vezes, com a rememoração de passagens mais conflituosas, como nas cenas em que o homem questiona a decisão da amiga em se lançar na política, dentre outros momentos tensos. Nesse romance, a personagem feminina assume,

em muitos momentos, a perspectiva de uma feminista que, insatisfeita com as injustiças do mundo, resolve entrar para a política, no intuito de questionar, nos espaços elitizados da sociedade, as vozes das mulheres e crianças violentadas, abandonadas em sua realidade social, invisíveis àqueles que não querem vê-las:

Com que enlevo nos iludimos. Senti-me tão abnegada e pura quando me inscrevi no partido, no dia seguinte a uma violenta derrota eleitoral. “Estou aqui para o que for preciso”, disse eu. Creio que ninguém, a começar por mim, contava que, dez anos depois, quando ganhámos a maioria, eu chegasse a deputada. Tu terás pensado que era o poder ou o estatuto que me entusiasmava nunca foi. Bem nunca foi essencialmente isso. Mas também não era só o amor ao próximo – ou antes, era muito essa variante maior do amor ao próximo que consiste no desamor de nós (Pedrosa, 2010, p. 101).

Preocupada com o cenário político de Portugal, a protagonista abdica de suas relações afetivas e passa a vida investindo em projetos que, em sua concepção ideológica, ajudarão a mudar o mundo. Ela se afasta de todos e, principalmente do amigo, fragilizando os vínculos de amizade que os envolve. A ausência por conta do seu engajamento na política levará o amigo a parar de procurá-la, cansado da indiferença e do excesso de compromissos dela. Ele se afasta, pois, apesar de ela se dizer preocupada com o outro, a batalha política fora colocada acima da amizade:

o meu espírito voraz de insignificâncias deleita-se na rememoração de frases destas, as frases que nunca fui capaz de entender. Frases de ingratidão, creio. Quantas frases destas terei pronunciado, sem saber? Porque a opacidade do mal é interior. Um mundo desconhecido dentro do coração. Nunca vemos o mal que fazemos, só o mal que nos fazem se torna claro. Bem sei que sempre defendeste ser a ingratidão o motor invencível da vida na terra [...] Fui tão ingrata para contigo, sim (Pedrosa, 2010, p. 79).

No trecho acima, vemos a tomada de consciência da mulher quando reavalia suas posições, não apenas políticas, mas, sobretudo, no âmbito dos afetos. Ela pensa de forma abrangente nos seus atos, reconhecendo o elemento maligno neles, conscientizando-se de que, quando assim agia, não tinha clareza total das consequências: “Nunca vemos o mal que fazemos, só o mal que nos fazem se torna claro”. Essa passagem é uma das muitas presentes no livro que apontam para uma

necessidade de aprofundamento de si e do outro, baseadas, sobretudo, no jogo entre esquecimento e memória: quando estava viva e podia mudar tais atitudes, a personagem esquecia-se do outro; quando morta, relembra e reconfigura suas ações. Todavia, o leitor se depara com uma personalidade feminina forte, que, mesmo diante da matéria bruta de nossa experiência — o que fomos, como agimos, por que fizemos isso e não aquilo — prefere assumir os erros e fraquezas, em vez de se desculpar com justificativas vãs: “Fui tão ingrata para contigo, sim”. O leitor é convidado a um desembrulhar doloroso, mas que se quer verdadeiro, da relação homem-mulher, sujeito-objeto, sujeito-sujeito.

Dentro da revisão que a protagonista faz, percebemos momentos de autoconfiança e fortaleza, bem como momentos de fragilidade e insegurança. Apesar de transparecer ser uma mulher forte, contundente no discurso, que luta por seus ideais, ela não teme se mostrar vulnerável, como quando retoma a fragilização que sentiu pela ausência de seus pais, mortos num acidente, quando ela completava 14 anos. A perda dos pais lhe trouxe pela primeira vez a consciência de mortalidade. A ausência paterna configura também a ausência de proteção na vida da menina que se tornava mulher:

Não me conformo à morte da imortalidade, e não ouço a voz quente e cantada do meu pai. O pai com quem pudesse brincar ao mistério feminino, um pai a quem pudesse chocar e enternecer, apresentar rapazes e pedir desculpas. Aos catorze anos disseram-me que eu não tinha pai nem mãe, disseram-me que ninguém pode dizer que tem o amor de que mais precisa. Chamei por eles pelo espaço saturado das noites e nunca lhes ouvi a voz (Pedrosa, 2010, p. 63).

Antes da política, ela trabalhava como professora em uma universidade, local onde conheceu esse amigo-amor com quem mantém uma conexão mesmo após a morte. Ambos nutriam uma paixão pela História. Ao manifestar suas inquietações, a partir do seu conhecimento histórico, a protagonista reflete sobre o papel da Literatura na sociedade. Ela afirma que, diante de um cenário regido pelo medo, pela conveniência e pelo lucro, houve um recuo na produção literária, e essa segue engessada nos modelos moralizantes impostos, sem suscitar interferências no meio social. Dessa forma, alguns escritores se escondem por trás de histórias que não possuem nenhum caráter contestatório, tornando-se, portanto, indivíduos alienados, o que reverbera no âmbito coletivo:

Os escritores recortam estes casos e pensam: vou escrever sobre isto. Palavras como peças de um *puzzle* — no fim entende-se o mundo de novo como na primeira infância, as meninas mortas arrumam-se na estante dos fantasmas e das histórias repetidas. Os escritores barricam-se em histórias para não sofrer. Primeiro sofre-se, escreve-se por vingança. Depois atinge-se o requinte de escrever em vez de sofrer — as personagens que sofram por eles e, se possível, para lucro deles (Pedrosa, 2010, p. 146).

Assim, o romance propicia uma crítica a escritores que, inicialmente, seguem o ímpeto à discordância dos padrões vigentes, mas que, num segundo momento, voltam atrás, utilizando a escrita como peça de uma brincadeira infantil — o quebra-cabeças ou *puzzle*. Essa palavra é utilizada no texto duas vezes, referindo-se à produção literária. Nesta passagem, a autora a utiliza para caracterizar uma produção que atende às necessidades de mercado, desprovida de um caráter contestatório, uma vez que alguns literatos se escondem por trás do seu ofício, não só com o intuito de evitar qualquer tipo de transtorno causado pela exposição de um pensamento que destoa dos padrões socialmente aceitos, como também ao produzir uma literatura que vise apenas o lucro.

Essas passagens mostram que a personagem busca leituras opositivas em relação ao amigo-amor, carregadas de sentido, que a façam refletir, concordar e/ou discordar. Ela procura novas referências para a construção do pensamento, apoiada numa visão da literatura enquanto veículo de transformação social:

As palavras contrastavam-te brutalmente com os lenços de seda italiana. Enganam, consolam, as palavras. Como a seda. Ando à caça de palavras resplandecentes, tropeço nelas dentro e fora de vida, interpreto, magoo-me, interpreto outra vez, sujo-me, borro a pintura da cara que não tenho, das caras que fui desenhando sobre a cara que me faltou – mas ah, os jovens nunca. Nunca soube o que eram “o meu tempo” (Pedrosa, 2010, p. 47).

Outro aspecto que molda a voz feminina em *Fazes-me falta* é sua crença num poder maior e misericordioso, que virá buscá-la para conduzi-la para uma nova dimensão, mas, antes de levá-la, dará a permissão para que ela se aproxime do amigo, mesmo diante das limitações impostas pela morte. “Deus virá buscar-me — ou, mais humildemente, mandará buscar-

me — para conduzir-me a uma outra dimensão” (Pedrosa, 2010, p. 34). Essa crença da personagem em Deus não é isenta de questionamentos, a exemplo de quando ela manifesta suas dúvidas a respeito do caráter justo e benevolente Dele:

E duvido pela primeira vez deste Deus que não tem a caridade de mudar as imagens do passado. Ou pelo menos de me vedar o acesso a elas. [...] Deus virá buscar-me — ou, mais humildemente, mandará buscar-me — para conduzir-me a uma outra dimensão. [...] Deus da minha fé, que procuras o amor das pessoas para te esqueceres delas? (Pedrosa, 2010, p. 34).

Noutro trecho, ela reconhece que o Criador, a quem ela devotou a sua fé, poupou-lhe de vivenciar a dor das meninas mutiladas por uma imposição cultural. Trata-se de uma menção à prática brutal da mutilação genital feminina, que, segundo a ONU², existe em cerca de 30 países africanos e no Oriente Médio. De modo geral, o procedimento é severo, podendo resultar em mortes e em infecções devido à ausência de higiene, anestesia e antibióticos. Além disso, os danos psicológicos são graves e perseguem as sobreviventes pelo resto da vida, a exemplo do depoimento da cineasta egípcia Omnia Ibrahim que se definiu como um cubo de gelo: “não sente nada” (Documentário BBC, 2019). Ao pensar na realidade dolorosa dessas mulheres, a personagem não se revolta, como em outras passagens, antes, volta à crença em Deus, em Sua benignidade e ao entendimento de Seu amor. Esses são momentos antagônicos no romance, pois percebemos que a morte inesperada da protagonista a coloca num espaço de oscilação em relação à sua fé, porém, ela sempre se volta para o Deus de amor:

Deus é misericordioso; põe-me diante de ti, em vez de me despachar a alma para um desses países onde as mãos mutilam as próprias filhas, cortando-lhe o sexo à faca e cosendo-as com espinhos. Ouço continuamente os gritos dessas meninas — acordei com eles a vida inteira. Abria os olhos escutando concretamente esses gritos vindos da Somália ou do Sudão, esses gritos que podiam ser meus? (Pedrosa, 2010, p. 35).

² Dados informativos extraídos do artigo *Mutilação genital feminina: o que é e por que ocorre*, da BBC, publicado em 06/02/2019, no qual também contém um depoimento da cineasta Omnia Ibrahim, testemunhando a tortura de que foi vítima e as consequências até hoje em seu corpo e sexualidade. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-47136842>. Acesso em 20 jun. 2020.

A voz feminina em *Fazes-me falta* marca o vir à tona de uma protagonista inteligente, preocupada com os problemas do mundo, leitora e estudiosa, com vida social e sexual ativa. Apesar de ter convivido com as cobranças de padrões sociais impostos para a mulher, ela possuía consciência do seu lugar no mundo. Na política, encontrou uma forma de sair do silenciamento, abdicando, muitas vezes, da vida afetiva, em prol de questões que considerava mais importantes. Nesse sentido, a narrativa de Inês Pedrosa nos apresenta o universo feminino mediado pela atuação na esfera político-social, a partir de uma figura que assume uma posição de poder diante da sociedade, participando ativamente da vida política de seu país.

Ela se depara, no entanto, no auge da sua carreira, com a realidade da morte: é vítima de uma hemorragia provocada por uma gravidez ectópica. Apesar de seu corpo ter desenvolvido fisicamente uma condição anômala, num plano ideal, ela nos lembra que a possibilidade feminina de reprodução tradicionalmente remonta a um momento de celebração e alegria. Ela falece aos 37 anos, contrariando as expectativas de todos, inclusive a dela própria, que, como sugere a história, há algum tempo já havia decidido por uma vida mais saudável, deixando até de fumar. Cheia de ideais e apaixonada por questões humanas, essa mulher, ao se deparar com a morte, encontra um espaço de confluência de um sentimento que se perpetua através da memória e que a deixa seguir em frente, após tensionar suas vivências, repassando a limpo toda a sua trajetória. Assim, a narrativa aposta na força da memória como mediadora entre os dois mundos, dos vivos e dos mortos, conceito trabalhado por Bergson (1999), que a caracterizava como um ponto de intersecção entre o espírito e a matéria.

Para Bergson, a intersecção entre passado, presente e futuro depende de que o corpo abandone a posição de mediador, permitindo que as imagens do que foi vivido transitam num mesmo plano, abandonando a relação cronológica e passando a ser o centro delas mesmas. A ausência do corpo, como sistema central de regulação, funde tempo e espaço, tornando o rememorar atemporal. É, basicamente, esse o processo da personagem feminina de *Fazes-me falta*: de fragmento em fragmento, de mergulho em mergulho, ela se desprende da noção de tempo cronológico, que permeia o mundo dos vivos, e vai viajando entre imagens e sensações, aglutinando-as em sua consciência, para reaprender a si mesma com elas.

A voz masculina, por sua vez, se define como um contraponto para a abordagem da mulher no constructo literário. O romance se estabelece a

partir de questões antagônicas que se complementam, quer estejamos falando de sujeitos distintos em diálogo, quer estejamos falando do mesmo sujeito, quando em processo de polaridades internalizadas, isto é, tendências contraditórias de si mesmo, a exemplo da cena anteriormente citada, que flagra o antagonismo da fé e da posição política da personagem feminina.

O outro personagem é um homem de meia idade, que decide estudar para vencer o tédio e a apatia que enfrentava após a morte de um amigo, do divórcio e da aposentadoria. Ele trabalhava num banco e lecionava voluntariamente numa prisão. Ateu e padecendo de um certo niilismo, buscou no curso de História o fascínio pelo conhecimento, que pudesse preencher as lacunas trazidas pela velhice. É nesse momento que ele conhece a amiga, o que mostra que o momento de apatia será contraditoriamente o ponto de partida para o surgimento do amor: “E vi-me esvaziado, sem perceber porquê. Com vontade de resmungar sem razão, de sentenciar sem sentido. De experimentar de novo a arrogância aflita da juventude. Inscrevi-me no curso de História para preencher esse buraco” (Pedrosa, 2010, p. 22).

A busca por um sentido levou-o ao encontro de um sentimento que o transformaria e que o traria de volta à vida. O encontro com a professora que acreditava que toda a História da civilização se construiu com o caráter de exclusão das mulheres “Para ti, toda a História da civilização fora construída sobre o objetivo da exclusão das mulheres” (Pedrosa, 2010, p. 22), trouxe de volta a necessidade e o desafio para as novas descobertas:

Este jogo fez-me regressar à cor. Entrei num período rubro, coisa que já não me sucedia desde os alvores da revolução. Comecei a ler livros em catadupa. Colecionava argumentos para te cilindrar. Ao mesmo tempo, divertia-me descobrir toda essa plêiade de mulheres que tu me apresentavas. Apaixonei-me pelas sobranceiras negras — tão parecidas com as tuas — de Frida Kahlo (Pedrosa, 2010, p. 23).

Retornado da guerra na África, o protagonista carrega consigo as cicatrizes e as marcas de uma experiência que lhe deixou a herança de perspectivas diversas a respeito do comportamento humano. Ele mostra que a guerra revela o melhor e o pior do indivíduo, tendo na morte uma importante aliada na construção dos eventos:

A guerra ensinou-me também, ou sobretudo, isso: que o homem (no sentido de humanidade, claro, contigo é sempre necessário abrir este

parêntesis) é o único animal capaz de morrer para salvar um estranho. Assisti a desfiles reais de coragem, generosidade e heroísmo, daqueles que damos a ler às crianças com o leite da infância (Pedrosa, 2010, p. 139).

Vivenciar o conflito lhe trouxe um discernimento em relação à humanidade, pois o sujeito agente do horror é o mesmo que consegue se sacrificar em favor do outro. Nesse sentido, o romance suscita considerações a respeito do que somos e nos revela uma natureza controversa, bem como a necessidade de se ter consciência dessa contradição:

Vi a que ponto brilha a bondade humana, no meio do horror criado pela sua natureza. Vi a merda de que sou feito, nesse momento em que parei para descansar e o meu companheiro de pelotão rebentou na mina que devia ser para mim. Vi também a traição, depois da guerra, exercida a frio, com gestos de rotina (Pedrosa, 2010, p. 185).

Na narrativa, o homem tem um papel fundamental para o espaço dialógico que configura a experimentação da morte pela perspectiva de quem vive a perda de um ente amado. A partir de sua experiência, o romance constrói um espaço discursivo que revela os sentimentos conflituosos do personagem diante da perda. É interessante destacar que eles se redescobrem profundamente ligados a partir da morte dela, pois quando vivos tentaram namorar e desistiram. Embora a vivência do desejo erótico tenha sido descartada pelo casal, que optou por um pacto de castidade, elegendo a amizade franca, não nos passa despercebidos os jogos de sedução entre os amigos: um quer ser admirado e insubstituível para o outro. Trata-se de uma afeição que transcende o clichê do par romântico entre homem e mulher, pois a relação é alicerçada não no desejo erótico, mas naquilo que os gregos chamavam na Antiguidade segundo Sponville (1999), de amor-*Philia*:

A verdade é que não lhes falta nada; é por isso aliás que se sentem tão bem, que estão felizes, é o que há de tão forte no amor que se faz, quando se faz com amor, quando se faz com prazer: eles gozam por si mesmos, um com o outro, um pelo outro. Gozam com seu desejo, gozam com seu amor, mas é um outro desejo, pois não lhes falta nada, mas é um outro amor, pois é feliz (Sponville, 1999 p. 130).

A personagem masculina parece atuar como uma retórica da consciência da amiga morta, uma vez que é a mulher que começa o diálogo,

decidindo os rumos que serão tomados na história. Ambos refletem sobre a mesma situação, cada um posicionando-se a partir da sua perspectiva: “Chegaste a dizer que eu era o eco da tua alma, ou já estou a inventar?” (Pedrosa, 2010, p. 37). Assim, o caráter dialogal do texto acontece na medida em que as vozes se intercalam, criando uma reciprocidade na conexão do discurso.

Descrente de qualquer situação que fuja aos limites da racionalidade, o personagem masculino busca explicação para todos os acontecimentos da vida, inclusive para os quais o sobrenatural seria uma importante ajuda para a tomada de decisão. Há passagens que nos deparamos com um intenso desabafo diante do desenlace brusco da morte:

De modo que sem senso nenhum, invisto a minha raiva nos olhos mansos desse teu amigo que teve um pressentimento e não soube salvar-te. Se ao menos me tivesse telefonado, catano. Eu ia buscar-te — mas não, não teria ido porque eu nunca acreditei em pressentimentos. [...] Não acredito em nada, de fato, a não ser naquilo a que tu chamavas “o bem” e eu, alérgico ao odor de igreja que se desprende dos substantivos abstratos, prefiro chamar de capacidade de renovação humana (Pedrosa, 2010, p. 38).

Ateu convicto, ele questiona a fé da amiga num deus que, em sua visão, se mostra cruel. Ele questiona a existência benigna do arquétipo divino apresentado por ela, uma vez que como tal permite que fiéis sejam enganados em nome da fé, atirados à própria sorte, como peças de um esquema que os mantém conectados com o além:

Se Deus existe, é um romancista dos ranhosos, isso garanto-te eu. Desses despachados e cheios de esquemas, que atiram as personagens para o buraco que os estudos de mercado considerarem mais rentável. O que tem engordado esse teu Deus, com a miséria que distribui pelos seus pobres personagens — é vê-los em Fátima, de rastros, a pagarem a esmola das raríssimas graças com que Sua Excelência os vai brindando, para lhes manter a fé em lume brando (Pedrosa, 2010, p. 91).

A voz masculina assume o papel de um acusador diante de Deus, a quem ele atribui o sentimento de culpa, por não estar perto dela no momento da morte. O remorso de não estar por perto, num momento cabal da existência da amiga, o faz procurar culpados na transcendência ou no além, num intuito de apaziguar o desgosto da perda: “Deus é uma

conspiração de mortos contra a amnésia dos vivos. O teu Deus passeia o Seu corpo gordo sobre os meus neurônios, perguntando-me: ‘Por que é que não voltaste a telefonar-lhe, filho da puta?’ (Deus é especialista em vernáculo bélico, como eu já suspeitava)” (Pedrosa, 2010, p. 121).

A política, projeto de vida da amiga, foi para ele um motivo de afastamento. Desde que ela decidira pela vida pública, a amizade sofreu um importante impacto que os abalou. Ele não conseguia lidar com as mudanças. A simplicidade da amiga, que o encantou ao primeiro encontro, se perdia em meio a um universo que a absorvia de tal forma, a ponto de fazê-la perder a singeleza das pequenas coisas que fundiam o elo de amizade no qual estavam inseridos: “Nunca me senti confortável nessa casa de revista, toda em branco azul e amarelo, no centro da cidade. Ainda sonho com as tuas duas assoalhadas suburbanas” (Pedrosa, 2010, p. 70).

A entrada dela para política foi um motivo de grande decepção. Ela já não o pertencia mais. A amiga acessível, com quem ele partilhava os prazeres simples da vida, com quem ele dividia as intimidades da leitura, distanciou-se e se voltou para o mundo. No anseio de diminuir as desigualdades sociais, ela o deixava para trás. A professora de História, por quem ele se encantara, cedia lugar à mulher de discurso contundente, que, paradoxalmente, cedia às imposições sociais: “E como me decepcionaste, quando te meteste na política. Nem pediste opinião. Só desta vez não me pediste opinião – sabias que eu diria que ser deputada não era coisa digna de ti. Quando decidiste que fazias falta ao país, deixaste de me fazer falta. Pelo menos assim fui sentindo” (Pedrosa, 2010, p. 66).

O bem que a presença da amiga lhe fazia o levar, por vezes, a confundi-la com uma importante alegoria de sua infância: “Muitas vezes te encontrava mais atrás ainda, embalando o primeiro dos meus sonhos, e quase te chamava de mãe” (Pedrosa, 2010, p. 67). Não por achá-la parecida com a sua genitora, mas porque a amiga lhe fazia bem. A narrativa revela que a personagem masculina teve uma relação conturbada com a sua figura materna. Aquela que deveria protegê-lo e amá-lo incondicionalmente negou-lhe o direito à convivência com a sua simbologia paternal. A imagem paterna fora apagada de todas as fotografias existentes na casa, e seu pai transformado em um sorriso para um vazio ocupado por duas mãos presas ao nada:

Dera-me ao trabalho de apagar o meu pai de todas as fotografias — recortara-as, à medida das molduras minúsculas, colava os restantes seres

humanos em papel de seda cor-de-rosa, que fazia de cada fotografado uma espécie de santo vagamente assustador. Uma destas imagens atraía-me em particular, pela sua montagem perversa; era eu próprio, [...] sorrindo para o vazio, suspenso do nada, embrulhado num cobertor que tinha o recorte de duas mãos ausentes (Pedrosa, 2010, p. 68).

Coincidentemente, a relação que o protagonista estabelecera com a amiga trazia o caráter protetor que se aproxima da figura paterna. Ele a protegia da hipocrisia e da falsidade dos amigos e buscava formas de ajudá-la, de resguardá-la do juízo equivocado que ela nutria sobre as pessoas. Fazia-lhe as vontades, mostrava-se disposto a envolvê-la num espaço amigável, onde não coubessem interferências negativas que pudessem incomodá-la:

Enganavas-te tanto sobre as pessoas. Desenhavas tudo a preto e branco. [...] Algumas das mulheres que me ofereces-te não te mereciam. Mal se espreguiçavam nos meus lençóis, punham a língua a trabalhar em prol de tua diminuição. [...] De que teria valido contar-te estas coisas? Encheria de névoa estes teus olhos de que necessitava como faróis. Procurava, sem grande sucesso, afastar-te delas. Creio que me querias mal por isso (Pedrosa, 2010, p. 118).

A morte da amiga leva a personagem masculina a querer fugir da sua tragédia pessoal, para isso, ele se isola do mundo. Ele não se dá conta que logo ali, no apartamento vizinho, uma criança é espancada pelo pai. A televisão, com o volume excessivo, o impede de ouvir as vozes que o colocam de volta à realidade. Ele não ouve a criança que chora por estar envolta nos mecanismos que o retiram do enfrentamento da dor:

Ontem o meu vizinho do lado matou a filha de dois anos e, uma vez mais, eu não me apercebi do que se passava. Não soube salvar uma criança que gritava do outro lado da parede — porque tinha o som da televisão demasiado alto. Se não fosse a televisão seria o disco, a rádio, qualquer que enchesse a casa de música ou palavras (Pedrosa, 2010, p. 138).

Ele busca na literatura uma forma de reinventar a existência da amiga-amada. Uma forma de viver outras vidas, possíveis apenas na ficção. Este é o legado que ela deixa para ele. Apesar de não encontrar consolo para a perda, a literatura o ajuda a transpor as barreiras da morte, recriando uma nova existência. Ele encontra nos livros o significado de sua devoção:

Afogo-me nos livros que me deixaste, nos muitos livros que amei por causa de ti. Livros radiantes onde outros tinham escrito os teus sonhos e pesadelos, as tuas inquietações. Sublinho-lhes as poucas frases que tinham ficado por sublinhar. Mas nenhuma delas me consola, agora apenas literatura, na mortal arrumação da História. Devo-te várias vidas, as vidas múltiplas que vêm nos livros, a minha vida em rede, mapa de atalhos nervosos que através dos livros ganhou sentido. Devo-te a minha juventude recuperada em concertos de rock ou em noites brasileiras no Coliseu. Devo-te o conhecimento da dança que me aqueceu o corpo. Devo-te sobretudo a ilusão do desejo nos olhos das mulheres que atraías para mim — ilusão redentora pra os homens da minha geração, criados na obrigação religiosa do amor. [...] ensinaste-me a ver a pureza em tudo ao meu redor (Pedrosa, 2010, p. 150).

A voz masculina de *Fazes-me falta* experimenta, na força da amizade, o reencontro com o sentido de uma existência perdida em meio ao caos da guerra e a frustração de relacionamentos desfeitos. Descobre nos afetos um poder transformador que subjuga as diferenças, suprimindo as ausências, mesmo em face da inexorável hora da morte. Por isso, ele muda a sua atitude diante da vida. Ele se despe de seus constructos culturais, como forma de defesa, encontrando ora na memória, ora no esquecimento, a cumplicidade necessária para triunfar perante a morte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história do amor-amizade, apresentada no romance de Inês Pedrosa, é construída a partir de uma alternância democrática; ao dar voz, ora ao homem, ora à mulher, a autora cria um espaço de aprendizagem do amor-amizade. Tal qual o filósofo Sócrates, que defendia que só se podia aprender por meio do diálogo, a autora apresenta dois *eus* que se multiplicam, sugerindo um intenso exercício de escuta do outro. O convite aos leitores, para que mergulhem nos universos íntimos e diversos das personagens, é também uma eleição da dialética como um terreno ainda fértil para o autoconhecimento.

O amor-*Philia* ou amor-amizade é responsável por uma ética dos sujeitos: ambos os personagens desejam um mundo melhor, onde tratar o outro e ser tratado por ele amorosamente implica crescimento, uma evolução espiritual, em vez da posse e/ou fusão de corpos. A amizade entre os protagonistas emana uma relação que ultrapassa os limites da materialidade, impulsionando-os na busca pela perpetuação da existência

que se realiza a partir de uma entrega recíproca: de ideias, de crenças, de afetos, de dores e descobertas. Essa amizade é um refúgio perene contra a infelicidade, no sentido de que é o único elo entre os protagonistas e, ao mesmo tempo, é baseando-se na sinceridade dessa amizade que eles se desnudam, palavra por palavra, diante da presença-ausência do outro.

Sob a perspectiva de um eu-póstumo, a mulher de *Fazes-me falta* investe numa visão mais aguçada dos mecanismos da inconsciência, buscando transcender a imaterialidade de sua existência, garantindo-lhe uma melhor percepção, talvez mais crítica no que concerne às pequenas coisas que compõem o universo de afetos dos quais são feitos o amor. No trecho que segue, é possível penetrar no momento em que a personagem começa a ter ciência de sua condição mortal:

As ondas de luz dessa rosa em espiral explicavam-me tudo que eu não sabia sobre a minha morte, e muito do que eu esquecera sobre a minha vida. Coisa simples como essa criança que eu gerava numa parte inviável do corpo, no lugar cego e sábio da inconsciência. E coisas mais simples, inefáveis, como os defeitos de fabrico da minha amizade por ti. [...] Nesta primeira prega da transcendência, neste noante à margem do teu tempo e da minha eternidade, o meu olhar sem órbitas move-se por ampliações máximas de pormenores mínimos (Pedrosa, 2010, p. 15).

Ao observar o seu velório, ela reflete sobre o medo dos vivos e sobre um futuro paradoxalmente incerto. Ela vê o medo corporificado em seu momento funesto, mostrando que tal sentimento se revela nas diversas formas com que o outro constrói os rituais de passagem que provavelmente amenizarão a tristeza e a devastação proporcionadas nos momentos lutosos que acompanham a vida. Ao atribuir, machadianamente, uma voz além-túmulo à personagem feminina, Inês Pedrosa permite-lhe a fluência do discurso direto, em que a autenticidade e sinceridade na relação com o outro é desnudada. A personagem, que se encontra em outro limiar da existência, se desnuda imaterialmente diante do amigo-amado. Paradoxalmente, é quando morta que ela se sente mais viva, através das lembranças e da eternidade da história amorosa construída entre eles.

Nesse sentido, se a narrativa machadiana de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* apresenta um defunto que incita o leitor a adentrar no universo literário e, de maneira sarcástica, dedica as próprias memórias aos vermes que roerão “as frias carnes de seu cadáver” (Assis, 1994, p. 7), estabelecendo uma interlocução com o leitor, ironizando as desigualdades

sociais e criticando os padrões emoldurados pela sociedade burguesa da época; em Pedrosa, a voz além-túmulo é usada para um encontro consigo mesma, pois a voz feminina, diante de um diálogo pretendido e buscado subjetivamente com o amigo-amado, revisita todos os lugares, laços e símbolos de sua existência terrena, rearranjando os contraditos de maneira poética e articulando uma visão apaixonada da vida, ainda que reconhecendo suas perdas e sofrimentos.

Na tensão entre vida e morte, entre lembrar e esquecer, as personagens de *Fazes-me falta* encontram um espaço discursivo para um vir à tona no outro e pelo outro. Se para a mulher, morrer é revisar a si mesma, para o homem, a morte da amiga impõe uma solidão que só pode ser apaziguada a partir da reconstrução da existência do amor-amizade. As divergências que os afastaram, agora, os reaproximam e os complementam, o que traz uma visão inicialmente *clichê*, mas que vai se diluindo, à medida que as personagens apresentam a importância de tais oposições na construção da relação amorosa, sem romantizar o abismo entre as diferenças.

Nesta perspectiva, o romance ratifica a ideia de como uma relação entre seres tão opostos torna possível a sensação de complementaridade, na qual um se sente eterno na vida do outro. Mas a relação que se concebe aqui não é assimétrica, uma vez que não se investe na crença romântica de que o ser amado tenha a chave da felicidade do amante. Em vez disso, ouvimos parceiros que estiveram e continuam em pé de igualdade, e aquilo que se denomina comumente de *complementação* ocorre a partir de um processo de troca consciente entre os pares, cuja busca é a eternização do melhor do outro (Sponville, 1999).

Ao evidenciar a morte de um dos protagonistas, a história sugere que o amor consegue transpor as barreiras impostas pela matéria, mas não garante aos amantes a imortalidade. Na realidade do romance, a mulher-protagonista se alimenta de sua morte, vendo na sua condição de mortal um impulso para o autoconhecimento, pois, para ela, a morte desperta a busca por mecanismos que proporcionem a perenidade da presença. De forma parecida, ocorre com o personagem masculino: a morte da amiga é um pretexto para um mergulho radical não só em si mesmo, mas naquilo que é memorável e inextinguível, aquilo que amamos no outro e que, de uma forma ou outra, permanece em nós. Lembrar é, portanto, a chave que ambos encontraram para permanecer na memória um do outro.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAKHTIN. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec Annablume, 2002.
- BERGSON, Henry. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- CAMÕES, Luís de. *Lírica completa II*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1980.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- PEDROSA, Inês. *Fazes-me falta*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- SPONVILLE, André Comte. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Recebido em 12 de marco de 2024

Aprovado em 10 de junho de 2025

Licença:

Eliade Rose Menezes Ramos de Oliveira

Mestre em Estudos Literários e Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Integrante do grupo de pesquisa Pretérito Imperfeito: uma coreografia verbal do amor na contemporaneidade (UEFS). Professora do Ensino Médio do Colégio Estadual Assis Chateaubriand.

Contato: eliaderamos@yahoo.com.br

id: <https://orcid.org/0009-0006-5840-937X>

Alessandra Leila Borges Gomes Fernandes

Professora titular de Literatura Portuguesa na Universidade Estadual de Feira de Santana. Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais e Mestra em Literatura pela Universidade Federal da Bahia. Coordena o grupo de pesquisa Pretérito Imperfeito: uma coreografia verbal do amor na contemporaneidade (UEFS).

Contato: albgomes@uefs.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1329-0153>

E O VERBO SE FEZ LISBOA

POR SOPHIA DE MELLO

BREYNER ANDRESEN

AND THE VERB BECAME LISBON BY SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v17i33p286-298>

Marco Aurélio Mello ^I

RESUMO

Este artigo visa expor como o sujeito lírico apreende a paisagem lisboeta que se lhe revela quando por ele evocada no poema “Lisboa”, de Sophia de Mello Breyner Andresen. Para tanto, este estudo apoia-se especialmente em Jean-Marc Besse e Michel Collot, de modo que se tenha a geografia humanista como perspectiva na leitura dessa paisagem. Em conjugação com os aspectos geográficos, confere-se ênfase à semântica que emerge dos versos, à estilística e ainda aos sentidos que a disposição gráfica do poema oferece.

PALAVRAS-CHAVE

Lisboa; Paisagem; Sophia de Mello Breyner
Andresen.

ABSTRACT

This article aims to expose how the lyrical subject apprehends the Lisbon landscape that is revealed to him when evoked by him in the poem “Lisboa”, by Sophia de Mello Breyner Andresen. To this end, this study relies especially on Jean-Marc Besse and Michel Collot, so that humanist geography is used as a perspective when reading this landscape. In conjunction with the geographical aspects, emphasis is placed on the semantics that emerge from the verses, the stylistics and also the meanings that the graphic layout of the poem offers.

KEYWORDS

*Lisbon; Landscape; Sophia de Mello Breyner
Andresen.*

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Em 1977, Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), a convite do Conselho da Revolução, viajou a Macau para participar das comemorações do Dia de Camões. Nessa oportunidade, sobrevoou trajetos que, nos séculos XV e XVI, embarcações portuguesas percorreram com o objetivo de alcançar as Índias. Quando informada de que estava a sobrevoar a costa do Vietname, Sophia assim reagiu, conforme relato da própria:

Corri uma cortina e vi um ar fulgurantemente azul e lá em baixo um mar ainda mais azul. E, perto de uma longa costa verde, vi no mar três ilhas de coroa azul-escuro, cercadas por lagunas de uma transparência azulada. Pensei naqueles que ali chegaram sem aviso prévio, sem mapas, ou relatos, ou desenhos ou fotografias que os prevenissem do que iam ver (Andresen, 1983).¹

Essas imagens a impressionaram de tal maneira que nelas se inspirou para compor poemas que remetesse à aventura levada a efeito por esses homens. Assim, nesses poemas, Sophia remonta não só à história de um Portugal marítimo, mas também a Camões e a Pessoa, poetas que versaram as navegações portuguesas.

O resultado desses escritos é o livro *Navegações*, publicado inicialmente em 1983 e composto de três seções intituladas “Lisboa”, “A Ilha” e “Deriva”. Interessa neste artigo particularmente o poema “Lisboa”, o único a compor a seção que lhe é homônima.

Em “Lisboa”, poema de abertura de *Navegações*, tem-se a capital portuguesa como paisagem construída a partir da perspectiva do sujeito que a convoca pela palavra. Assim, o movimento se faz do interior para o exterior, e não o contrário; ou seja, a paisagem nasce do sujeito por ser por ele, mais do que percebida, evocada:

LISBOA

Digo:

«Lisboa»

Quando atravesso — vinda do sul — o rio

E a cidade a que chego abre-se como se do seu nome nascesse

Abre-se e ergue-se em sua extensão nocturna

Em seu longo luzir de azul e rio

¹ A fonte consultada não é paginada, razão da ausência de referência a páginas nas demais citações diretas advindas da mesma fonte.

Em seu corpo amontoado de colinas —
Vejo-a melhor porque a digo
Tudo se mostra melhor porque digo
Tudo mostra melhor o seu estar e a sua carência
Porque digo
Lisboa com seu nome de ser e de não-ser
Com seus meandros de espanto insónia e lata
E seu secreto rebrilhar de coisa de teatro
Seu conivente sorrir de intriga e máscara
Enquanto o largo mar a Ocidente se dilata
Lisboa oscilando como uma grande barca
Lisboa cruelmente construída ao longo da sua própria ausência
Digo o nome da cidade
— Digo para ver (Andresen, 1983).

Conquanto a cidade se apresente ao sujeito, o véu que até então a cobria não se desfaz por completo, pois na paisagem em comento há tanto um horizonte topográfico quanto um horizonte cronológico. Assim como aquilo que é físico não se revela por completo – e quando o faz é gradativo –, aquilo que diz respeito ao tempo é antes deduzido que apreendido pelo sujeito. Dessa forma ocorre porque há, nessa cidade, um apelo à história, o qual é fomentado tanto pelo factual quanto pelo mitológico. Afinal, para além da historiografia oficial, há uma historiografia mítica, e ambas alimentaram e alimentam muitos textos literários.

Na literatura portuguesa, importantes autores se valem do mito de que Lisboa fora fundada por Ulisses, herói da *Odisseia*, de Homero. No canto VIII d’*Os Lusíadas*, assim Camões (2000, p. 342) (1524 ou 1525 – 1580) se refere ao personagem homérico:

Ulisses é, o que faz a santa casa
À Deusa que lhe dá língua facunda;
Que se lá na Ásia Tróia insigne abrasa,
Cá na Europa Lisboa ingente funda.

Fernando Pessoa (1972, p. 72) (1888-1935), por sua vez, no livro *Mensagem*, fez constar o poema intitulado “Ulisses”, cuja segunda estrofe remete à criação da capital portuguesa:

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.

Por não ter vindo foi vindo
E nos criou

Em se tratando de cidade, “com seu nome de ser e de não-ser”, fundada em tantas memórias, haverá sempre algo a ser narrado. Portanto, o dito e o não dito são inerentes a Lisboa, e reforçam o caráter dual que permeia o poema homônimo. Por conseguinte, a cidade se abre ao sujeito poético, mas não se lhe revela por completo, guardando para si um ar de mistério. E é justamente esse mistério que instiga o sujeito a descobri-la cada vez mais, pois ainda há muito por ser visto, pois ainda há muito a ser dito.

Tem-se Lisboa como paisagem construída a partir da perspectiva desse sujeito, mas se tratará de paisagem pictórica? Tratar-se-á de uma construção estética realizada por meio da linguagem? Besse (2014a) aponta leituras modernas acerca da paisagem que a dissociam daquilo que não é exclusivamente estético, como se pretendesse limitá-la à descrição e à forma, seja no campo das palavras, seja no campo da pintura. Desse modo, questões que evoquem a história submersa na paisagem, seus elementos botânicos ou arquitetônicos, bem como sua geografia seriam escamoteadas, em uma espécie de depuração dos signos que ultrapassem a superfície textual. Segundo Besse (2014a), para os que defendem essa compreensão de paisagem puramente estética, trazer-lhe elementos outros, como informações históricas, geográficas ou filosóficas, constitui leitura arcaica e, por isso, ultrapassada. Por outro lado, o autor assinala que a compreensão puramente estética é questionada desde o século XVII, de modo que não se sobrepôs por completo a uma leitura da paisagem que dialogue com campos do conhecimento que, na visão dos ditos “modernistas”, seriam alheios à literatura e, sobretudo, à estética.

Assim, [...], os intercâmbios entre a ciência e a arte, no concernente à paisagem, são muito mais frequentes e muito mais profundos do que geralmente se supõe. [...] É o caso, por exemplo, da botânica, da geologia e também, como se verá, da geografia (Besse, 2014a, p. 63).

Por tratar-se de intercâmbio entre áreas de conhecimento, claro está que uma leitura não anula a outra, de modo que a estética continue relevante para a compreensão do texto, sem, contudo, constituir-se como o único caminho de leitura. Por isso, Besse (2014a) aponta duas leituras possíveis, que não se excluem, mas se somam: uma subjetiva e uma realista. À primeira corresponde a superfície do texto, isto é, sua estrutura sintática,

suas rimas, suas assonâncias e aliterações, bem como sua própria disposição gráfica na página. À segunda corresponde uma leitura sobre o que não está visível no texto, mas contido em seu significado. A apreensão dessas duas leituras consiste, portanto, na junção da forma e do conteúdo. Desse modo, analisarei o poema “Lisboa” palmilhando esses dois caminhos.

Ao lermos “Lisboa”, em razão de seus versos livres, somos convidados a fazê-lo oralmente, atitude que nos envolve no ritmo do poema. Além da pronúncia, o verso livre favorece a disposição gráfica do texto, com o isolamento de uma ou duas palavras em um único verso, destaque que lhes confere intensidade. Os dois primeiros versos, por exemplo, são cada qual formados por uma única palavra. O primeiro verso pela forma verbal “Digo”, e o segundo pelo topônimo “Lisboa”. O poema inicia-se, portanto, com uma ação, qual seja verbalizar o nome da cidade a que se chega, e a consequência dessa verbalização é a paisagem que se abre ao sujeito e, ao mesmo tempo, é por ele construída a partir de sua perspectiva.

A sequência de rimas toantes nos versos 13, 14, 15, 16 e 17 (*lata/teatro/máscara/dilata/barca*) agrega ritmo ao poema e, para além da rima em si, a escolha da vogal “a” como tônica dos vocábulos coaduna-se com a semântica do poema, pois se trata da vogal mais aberta entre os demais fonemas; ou seja, quando se pronuncia a vogal “a” alcança-se a máxima distância entre a língua e o céu da boca. A ênfase em tal vogal corresponde, portanto, à abertura da paisagem e à revelação do que estava até então oculto. Descortina-se, por conseguinte, Lisboa em versos que enumeram seus predicados.

Contudo, só se faz aparecer aquilo que até então estava oculto, por isso, a anteceder essa sequência de toantes que tem a vogal “a” como tônica, identificamos uma sequência que tem como tônica a vogal “i” nos vocábulos “rio, colinas, digo, digo” (versos 6, 7, 8 e 9). A vogal “i”, a exemplo da vogal “u” – tônica da palavra “nocturna” no verso 5 –, é classificada como a mais fechada entre as vogais, exigindo, pois, o mínimo de distância entre a língua e o céu da boca. Portanto, a antítese tão presente no poema também se revela na escolha das tônicas a marcarem as rimas toantes, e a sequência dessas toantes acompanha o movimento de apreensão da paisagem pelo sujeito lírico.

Ademais, a paisagem não se dá a ver por completo porque não é cartográfica, nem é panorâmica; ou seja, o sujeito não a apreende por mapas, nem a alcança em sobrevoo. Se assim o fizesse, ter-se-ia “a visão

das partes ocultas [...], mas o preço é o esmagamento do relevo e de uma neutralização das distâncias: tudo iguala-se em uma percepção plana e simultânea” (Collot, 2013b, p. 210). Portanto, para Collot, a perspectiva do sujeito tem uma abrangência parcial, e se altera à medida que este se desloca na própria paisagem.

Para além da imagem alcançada pelo olhar, a paisagem também se revela conforme as experiências do sujeito. Assim, a perspectiva não diz respeito apenas à posição geográfica do sujeito, mas também à sua cultura. Por isso, Besse (2014b, p. 13) afirma que

A paisagem fala-nos dos homens, dos seus olhares e dos seus valores, e não propriamente do mundo exterior. Na realidade, só haveria paisagens interiores, mesmo se essa interioridade se traduz e se inscreve ‘no exterior’, no mundo.

No plano da linguagem – mais especificamente na apresentação gráfica do texto –, a dinâmica entre o oculto e o revelado também pode ser observada na disposição dos versos na página, os quais se intercalam entre curtos e extensos, valorizando o contraste entre o que ainda não se revelou e aquilo que é revelado a partir da enunciação do nome da cidade. A comparação do movimento da cidade com o movimento de uma grande barca, presente no verso 17, a qual oscila nas águas, remete-nos também a essa oscilação entre versos curtos e versos extensos, entre vogais tônicas fechadas e vogais tônicas abertas, entre o que ainda não foi dito, e por isso não visto, e aquilo que se revela porque evocado pelo poder da palavra poética. Eis “Lisboa oscilando como uma grande barca”.

A escolha vocabular e sintática bem como a distribuição dos sintagmas pelos versos que formam o poema não são, pois, aleatórias; conjugam-se com o sentido expresso. Pode-se, assim, afirmar que em “Lisboa” o significado não se efetiva de fato sem que se considere a forma, que não se limita a convergir para o sentido, como se estivesse a serviço deste, mas antes traz consigo o próprio sentido. Por isso, Michel Collot (2013a, p. 47; 61) destaca que

O sentido de um texto, como o de uma paisagem, baseia-se na disposição dos elementos que os compõem; [...] é antes na própria letra do texto, em seus significantes gráficos e fônicos, que se dá a ver e a entender poeticamente a paisagem.

Assim, não seria excessivo reconhecer que há páginas-paisagens; ou seja, aqueles poemas cujas formas constituem tanto um texto quanto uma imagem. E, por sua vez, não seriam as paisagens propriamente ditas também texto e imagem?

Sob a perspectiva aqui adotada, para além de ver, lê-se a paisagem, porque nela, mais do que formas geográficas, há uma dinâmica de relações históricas, culturais e econômicas. Essa paisagem, que também é texto, está, entanto, a princípio, incompleta. Cabe àquele que a vê completá-la os significados; por isso, a noção de perspectiva – o olhar do sujeito – ganha projeção nos estudos de Michel Collot. É esse olhar e a sua transposição para o texto que conferirão à página-paisagem uma particularidade, o que faz do poema “Lisboa” único, ainda que a abordar tema comum a outros autores.

Como não se trata de paisagem pictórica nem exclusivamente física, a Lisboa que nasce da evocação do sujeito fá-lo a partir do interior deste, e não o contrário. No entanto, o véu que até então cobria essa Lisboa não se desfaz por completo, pois na paisagem em comento há tanto um horizonte topográfico quanto um horizonte cronológico.

Embora essa cidade nasça da palavra, ela se constitui para o sujeito na ordem do visível. Nesse sentido, em consonância com Besse, há de se considerar que o visível pode assumir dois significados para o sujeito, os quais, conquanto em polos extremos, não se excluem. De um lado, “o visível é relativo a um ponto de vista, a um enquadramento, é uma imagem”; de outro, “o visível e a paisagem são pensados como objetivos, como uma face exterior, um rosto, uma fisionomia, e então o problema do espectador consiste em se ajustar perceptivamente e intelectualmente a esta fisionomia” (Besse, 2014a, p. 65). Desse modo, por fisionomia da paisagem compreende-se aquilo que se oferece à visão do sujeito, que, a princípio, lhe apreende a forma, ou seja, o exterior da paisagem.

Se há de se falar em aspecto exterior da paisagem, infere-se que ela é também composta por elementos ditos interiores, os quais podem ou não influenciar em sua fisionomia, ou seja, em seu exterior. Assim, há tanto paisagens naturais, como, por exemplo, elevações rochosas, florestas, mares e rios, quanto paisagens humanas, construídas ou modificadas pelo homem. Como aponta Besse (2014a), a fisionomia da paisagem é um dos conceitos mais estáveis da geografia; contudo, a geografia humanista convoca-nos a perceber o que está contido na paisagem, de modo que nos

seja possível apreender-lhe informações culturais, históricas, antropológicas, econômicas, razão por que a paisagem desperta o interesse de sujeitos de outras áreas do conhecimento, como a História, a Antropologia, as Ciências Sociais e a Literatura.

Trata-se de “uma realidade além da representação”, por isso

a maior parte dos autores que adotam uma posição deste tipo não são historiadores da arte ou críticos de arte. Eles são antes geógrafos, sociólogos, historiadores, especialistas em ciências naturais ou sociais (Besse, 2014a, p. 64).

Conquanto em polos extremos, paisagens exterior e interior, a que Besse (2014a) denomina respectivamente de subjetiva e realista, não se excluem, pois a paisagem é, a princípio, algo que se dá a ver. Desse modo, a apreensão do que lhe é interior demanda, antes, ver a sua inscrição na terra; ou seja, apreender com os olhos aquilo que é visível para, por conseguinte, descobrir-lhe o que os olhos não alcançam, mas que, ainda assim, compõem a “fisionomia da paisagem”, expressão cunhada por Paul Vidal de La Blache (1900 *apud* Besse, 2014a, p. 66).

No poema “Lisboa”, o sujeito lírico tem seu primeiro contato com o que Besse (2014a) denomina de subjetividade da paisagem, a qual corresponde a sua inscrição na terra, a sua fisionomia externa. Por isso, nos versos 5, 6 e 7, tem-se acesso àquilo que se mostra ao sujeito.

Abre-se e ergue-se em sua extensão nocturna
Em seu longo luzir de azul e rio
Em seu corpo amontoado de colinas – (Andresen, 1983).

Assim, sobressaem-se ao olhar do sujeito os aspectos físicos da geografia lisboeta, quais sejam “sua extensão nocturna”; “seu longo luzir de azul e rio”; “seu corpo amontoado de colinas”. As formas verbais “abre-se” e “ergue-se”, que antecedem os sintagmas transcritos, corroboram a ênfase no físico da cidade, além de conferir-lhe um aspecto antropomorfizado. Nos versos 8, 9 e 11, a forma verbal “digo” se faz presente de forma reiterada a fechar os respectivos versos, nos quais tal forma verbal compõe uma oração subordinada explicativa. Trata-se de repetição anafórica e ternária, tanto da palavra quanto da sintaxe.

Vejo-a melhor porque a digo
Tudo se mostra melhor porque digo

No poema em comento, é possível acompanhar esse movimento que parte do olhar para a leitura. Se, em um primeiro momento o sujeito se detém ao aspecto físico da cidade, em sequência interessar-lhe-á aquilo que Besse (2014a) denomina realidade.

Por isso, Lisboa não constitui um devaneio do sujeito lírico, embevecido com a paisagem que lhe surge. Há, sim, no poema, uma carga histórica que se coaduna com a obra da qual ele faz parte. *Navegações* vai ao encontro da tradição portuguesa que tem o mar como destino, embora o poema “Lisboa”, como exporei a seguir, divirja dessa rota.

Assim, na obra em comento, somos remetidos às navegações empreendidas por Portugal nos séculos XV e XVI; por isso, nas notas que integram *Navegações*, além da referência a Camões, há alusão a Bartolomeu Dias (cerca de 1450-1500), segundo a poetisa, “o maior de todos os navegadores” (Andresen, 1983). Dias foi o primeiro navegador português a ultrapassar a extremidade austral africana, a qual nomeou como Cabo das Tormentas, posteriormente rebatizado por D. João II como Cabo da Boa Esperança. Alcançara, assim, o Oceano Índico e, por conseguinte, o ambicionado caminho das Índias.

A escrita dos poemas que compõem *Navegações*, os quais se encontram datados, abrange o período de 1977 a 1982; ou seja, pós-Revolução dos Cravos. “Lisboa”, por exemplo, foi escrito em 1977. É possível inferir, para além das datas explícitas, que há nos versos de “Lisboa” alusão à realidade portuguesa daquele contexto. Afinal, embora abra *Navegações*, a Lisboa transformada em poema não é ponto de partida, mas sim ponto de chegada, e uma chegada demasiado tardia. Como pontuou Lourenço (2001, p. 65), “Nenhuma barca europeia está mais carregada de passado do que a nossa. Talvez por ter sido a primeira a largar do cais europeu e a última a regressar”. Colônias na África – Timor Leste, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe – somente conquistaram a independência de Portugal a partir da Revolução dos Cravos, deflagrada em 25 de abril de 1974. Fechava-se, assim, um ciclo que se iniciara no século XV e que, durante mais de cinco séculos, teve terras de além-mar como destino. Com a perda das colônias na África, o reduzido território português se vê às voltas com a chegada de cerca de 500 mil retornados, número que dá a dimensão da ausência que marcou Portugal na segunda metade do século XX. Ausência, aliás, que se faz presente desde o início das navegações. Segundo Ikor (2011), em 8 e 9 de março de 1500,

partem de Lisboa treze navios com mais mil e duzentos homens com destino a Calecute, na Índia. Essa partida resultará na inusitada chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil. Eis, pois, “Lisboa cruelmente construída ao longo da sua própria ausência” (Andresen, 1983).

Em “Mar português”, poema que integra *Mensagem*, Pessoa (1972, p. 82) já aludia à ausência dos que tomaram o mar como destino.

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!

Tal ausência também é evocada n’*Os Lusíadas*, de Luís de Camões, como se vê na estância 98 do canto IV, na qual é conferida a palavra a “um velho, d’aspeito venerando”, que veio a ser conhecido como Velho do Restelo. Advertira ele sobre os motivos – pouco nobres – que levaram as naus portuguesas a lançarem-se na aventura marítima, bem como advertira sobre suas consequências, entre as quais o desterro e a ausência:

Mas, ó tu, geração daquele insano
Cujo pecado e desobediência
Não somente do Reino soberano
Te pôs neste desterro e triste ausência (Camões, IV, 98, 2000, p. 191).

Lisboa, que fora lugar de partida nos versos de Camões e Pessoa, torna-se, em Sophia, lugar de chegada. Afinal, se, para chegar à África e às Índias, partindo de Lisboa, tem-se como direção o sul, aqueles que provêm do sul estão, portanto, a chegar a Lisboa. Assim, a expressão “vinda do sul”, que, entre travessões, no verso 3, figura como um adendo explicativo, não é gratuita; ou seja, não se presta unicamente a indicar uma direção geográfica assumida pelo sujeito, mas, antes, traz consigo, ainda que não explícito, o porquê dessa direção. Para além de constituir um elemento a mais no conjunto de polaridades que atravessam e formam o poema, provir do sul pressupõe assumir uma rota contrária às navegações portuguesas que tiveram as Índias e o continente africano como destino.

O poema IV, segundo nota da autora uma invocação a Bartolomeu Dias, corrobora que a Lisboa que abre o livro *Navegações* não é ponto de partida, mas sim lugar de chegada. Afinal, ao passo que o poema IV faz

referência a “Quem vindo pelo mar desceu ao sul / E o cabo contornou para nascente” (Andresen, 1983), o poema “Lisboa” faz referência àquela que “– vinda do sul –, chega a Lisboa, como se vê nos versos “Quando atravesso – vinda do sul – o rio / E a cidade a que chego abre-se como se do seu nome nascesse”. A direção, portanto, não é mais o extremo sul africano, onde, contornado o Cabo da Boa Esperança, se tem acesso ao Oceano Índico, mas sim Lisboa.

Deve-se considerar ainda que, em 1977, ano da escrita do poema, chegava ao fim o sonho do mítico império português, e Portugal, destituído de suas colônias, se encontra com sua realidade, qual seja uma porção de terra à margem do Oceano Atlântico. Por isso, o verso “Enquanto o largo mar a Ocidente se dilata” se soma a muitas antíteses que formam o poema, pois, ao passo que Portugal retorna ao tamanho que lhe cabe de fato no mapa, o mar se amplia, contrapondo-se à redução territorial lusitana e tornando ainda mais distantes as terras de que um dia Lisboa se acreditou possuidora.

Em “Lisboa”, a paisagem que se desdobra ante o sujeito não o faz somente pelo jogo de imagens, mas sobretudo pela linguagem, seja porque se evoca a cidade, seja porque o poema traz consigo repertório linguístico e estilístico que coaduna forma e conteúdo. Por conseguinte, para além de ser vista, a paisagem lisboeta é lida, de modo que o sujeito lhe alcance tanto suas características físicas quanto os seus aspectos não físicos, como o “Seu conivente sorrir de intriga e máscara”. Assim, em Sophia, mais do que uma cidade, Lisboa é uma personagem, cuja gênese é a palavra.

REFERÊNCIAS

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Navegações*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Trad. por Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2014a.
- BESSE, Jean-Marc. *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Trad. por Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014b.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros – Instituto Camões, 2000.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Coord. de trad. Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013a.

IKOR, Olivier. *Caravelas: O século de ouro dos navegadores portugueses*. Alfragide: Casa das Letras, 2011.

PESSOA, Fernando. Mensagem. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

Aprovado em 10 de junho de 2025

Licença:

Doutorando em Letras Vernáculas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná. Especialista em Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Graduado em Letras pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Cataguases. Revisor de textos do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins.

iD: <https://orcid.org/0000-0003-3352-003X>

OUTROS DESASSOSSEGOS

BAR DA ESQUINA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v17i33p300>

Juliana Campos Alvernaz ^I

A memória é uma paisagem contemplada de um comboio em movimento
Agualusa

Um motorista avista o desmanche da janela do carro. Diz o que vê à passageira estrangeira: é um espaço de perigo e bagunça selvageira. Não é paisagem boa gente. Talvez, indigente.

Outro motorista avista o mesmo desmanche
n'outra janela e organiza sua percepção:
é um espaço de jovens, de lazer e diversão.
É paisagem boa gente. Talvez, emergente.

Os desvendamentos são dois: motorista
olha turvo, escapa a imobilidade da vida.
A vista percorre e organiza a precariedade da pista.

: a paisagem é um acordo unilateral.
Se não existe partilha, o espaço já não é igual.
Dessa olhança seleta, não há contemplação completa.

Recebido em 1 de outubro de 2023

Aprovado em 10 de junho de 2025

Licença:

Juliana Campos Alvernaz

Professora do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Mestra em Estudos de Literatura e Graduada em Letras - Português/Literaturas pela Universidade Federal Fluminense.

Contato: juliana.alvernaz@unemat.br

id: <https://orcid.org/0000-0003-2615-5556>

¹ Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil.

CANTIGA D'AMOR

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v17i33p301>

Fred Ribeiro ¹

Oh bela dos olhos puxados!
Tu me deixas incandescente
Sonho com teus pecados,
com o mais indecente

Anseio por teu abraço,
a ponto de ficar doente
Basta pedir que te faça,
a cantiga mais eloquente

Revela-me teu regaço
Dá-me esse presente
Imploro a ti sem cansaço
para ficar contente

Não me negues teu amor
Não se faça indiferente
Abra-me a tua flor
Imploro ardentemente

Recebido em 1 de outubro de 2023
Aprovado em 10 de junho de 2025

Licença: 

Fred Ribeiro

Mestre em Ciências pela Escola Superior de Agricultura da Universidade de São Paulo.

Contato: alfredo.ribeiro@ufms.br

 <https://orcid.org/0000-0002-1026-4419>

¹ Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil.

VESTÍGIOS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v17i33p302-306>

Glenda Almeida Matos Moreira ¹

Por onde ele andar? Zunia em meu peito essa chaga, não fazia a mínima ideia. A tempo de me acercar de tudo o que importa na vida (família, casa, carro, papagaio), ele rondava como um mistério maior no fundo da gruta hominídea do inconsciente. E rio como louca, totalmente entendida do meu desajuste. Será que eu queria ser assim, como eu era? E, se não, quem poderia me dar a verdadeira resposta, a derradeira? Rondando, erindo como louca. Mas, não era possível virar a cara de fingida e engolir a seco o desejo. A latência da carne exigia, a razão rarefeita, enfumaçada, distinguia muito pouco de tudo ao redor.

Vinte anos atrás ele surgiu premente como o ano novo, justo 31 de dezembro. Acompanhado de outra mulher, porém, de todo modo, eu luzia como a primeira chama vinda do firmamento, queimando a árvore do amanhã. Entenda, tenho que rir e gozar de minha própria infâmia, não me julgue meramente arrogada, ensimesmada, audaz. Rio demim e, com isso, torno a tragédia em gracejo, no comezinho dos costumes. No entanto, não há como negar, naquele dia não havia no samba alguém mais fugaz, repleta em dominação de si mesma. É, eu tinha porquê: juventude, acima de tudo, mas principalmente ignorância, um binômio de maravilhas violento e arrebatador. Ele me viu o planeta flutuou, de um modo bem clichê, fragmentado, mas programado, afinal nossas arranhaduras já se conheciam, tínhamos nos visto em outros lugares... para os românticos embasbacados, quem sabe em outras vidas. No fim, foi com se ninguém mais sambasse ali, só eu, ele e a viola. Já disse que a juventude me acercava? Que doce companhia! A vida, quando ainda nova, é uma brutalidade! Eu ri, sambei e fingi que ele não existia com outra. De todo modo, fosse como fosse, eu era o sol.

¹ Universidade Federal do Maranhão, Imperatriz, Maranhão, Brasil.

Em um mês, ele estava só. Mandou mensagem, perguntou sobre minha vida e entre outras exigências da boa conduta. É curioso como o tempo e os costumes culturais moldam a natureza humana/selvagem. Eu, ainda absolutamente destreinada nas artes ocultas de Eros, não tive compreensão do tempo das coisas. Descompreensiva, lancei uma resposta “em qual dia te encontro?”. Que mulher frutívora! Hoje me olho para trás e não me encaixo. Como eu “assim” passei a ser eu “assado”? Ainda às gargalhadas, lembro da resposta dele, do externo amor: “namora comigo e me encontra agora”. Ele me seguia, farejava-me. Na verdade, eu era como uma vida após a vida, como um foguete, um dínamo, ao fim da juventude dele.

Naquela época, não havia nada que eu não aceitasse. Na verdade, tudo dependia de minhas pulsões; se havia energia para mais, então, mais seria executado e sorvido em minha vida. Aceitei o namoro, como o último e como se fosse o primeiro. Lindo, aquela coisa toda. Eu aproveitava, era toda haurida, exumada de minha vida anterior e renascida no novo amor. Quem nunca provou dessa água? Que pena, que pena dos inaptos. Ou mesmo dos iniciantes, que não sabem onde se pôr ou onde pôr o outro. Não há como não rir de toda essa confusão de sentidos. A experiência desse desatino é universal, apesar de não vivida por todos. Quantos dias passei em fulgor, em volúpia?

Mas, era eu mesma toda inaptidão. Ria, não faz mal, eu também rio de mim (e você, que lê, que se reflete aqui e mais ainda daquele que não se espelha nessa história). Rá! Lá estava eu, embevecida naquela substância nebulosa e satírica, pois, sim, ele parecia ser um incubo invadindo e transformando em inquietas minhas noites. Tudo isso sendo lembrado, como uma carta sendo enviada pelas minhas memórias mais profundas ao meu presente, enquanto chovia demais, enquanto eu tirava do porta-malas as compras da semana, enquanto eu me entregava à rotina do dia e reclamava de tudo ao redor. O que me trouxe aqui e não lá? Estava psiquicamente devastada, como se meu casamento tivesse sido uma guerra, na qual o lado contrário utilizou a técnica de terra arrasada para, pouco a pouco, fazer sucumbir minha mente e me submeter ao inimaginável. É claro que com as compras a desfazer, as frutas para lavar e a vida entremeada na rotina, os porquês já não estavam na pauta do momento.

Busquei o cigarro, antigo e abandonado companheiro (espero te esquecer um dia também), sentei na varanda da casa – que mais me parecia

vinda das descrições alencarinas, uma casa tecida pelo belo padrão de ser aquilo que se deve ser. Logo veio meu velho cachorro com um semblante de quem implora que eu não ponha chama na própria boca, com o focinho recheado de espirros, clamando pelo meu raciocínio do absurdo. Acontece que (o cão não sabia) eu estava ali vilã da minha própria história, em “processo de separação” do presente, sem nunca ter desprendido o passado.

Logo eu percebi que as compras feitas eram demasiadas para uma só pessoa. Onzeanos de mercado para dois tinham me feito acostumar com a mesma rota pelo espaço das prateleiras. Nunca fui boa suficientemente em nada, sequer para isso eu servia (aprendi arepetir – em silêncio, aquilo que o Marido dizia sobre mim). Dar-se conta do fim precisa de uma readequação dos neurônios. Naquele momento o que mais me perturbava não era,entretanto, esse final, mas o outro. Ou seja, para ti, que lêes esse relato jogado entre as páginas do livro dessa biblioteca de bairro, digo que o acontecimento mais recente – o divórcio daquele que me tapou o buraco do amor, não trazia maior agonia do que o acontecimento mais antigo – aquele que não esqueci e que, quando não conhecia, pareciaesperar. Talvez, fosse só um apego a um amor passado que fosse real, ou, pelo menos, à uma relação em que havia carinho, cuidado, saudades. Durante o casamento, desde as núpcias, o que sentia (e ouvia) era apenas que eu não sabia ser Mulher. Já não sei mais oquão absurdamente piegas posso ser: amo, deixo, caso, divorcio, entro em um colapso total de vida e venho escrever mágoas em um lugar aglomerado de ácaros. Praticamente vitoriana, mas sem a sociedade necessária. No fim, importa que eu faça a fotografia dessescadáveres, observe suas causas mortis.

Importa a mim, é claro. Tu que me lêes faz isso por pura desimportância, com certeza, por provável descaminho de um papel de uma desconhecida no meio de uma obraqualquer entulhada num local ultrapassado que é uma biblioteca de bairro (respiro). Após o cigarro ladeado pelo cachorro, resolvi caminhar até aqui e vomitar no papel meus desatinos. Duas quadras ao lado da residência perfeita que escolhi com “O Marido”, agoraaterradora como um umbral. O vazio da casa e os outros vazios (inclusive o daqui) me agoniam nessa escrita. Tu também, seja quem for, tens de assumir tua bisbilhotice. Ou, eu te assumo como uma espécie de psicanalista do futuro, falando aqui do meu passado.

A paixão, última e primeira estrela – aquela antes do matrimônio, é claro que deveria acabar e a história não duvida dessa necessidade. É tedioso (mas, razoável) que o fogo arda e cesse. Acontece que eu nem entendia nada ainda, a vida parecia enfumaçada, como que vista de dentro de um aquário (já falei de minha juventude de então?), como parte de uma canção de um povo esquecido. Eu amava e não sofria, é disso que lembro. O que era amar senão brincar mais uma vez, e de novo? Rejuvenescer, virar criança, até desaparecer em júbilo. É belo e insuportável.

Ou seja, eu amei, e muito, e fui amada (não sei quanto), mas, era frívolo tudo que havia em mim, enquanto demasiado concreto o que havia no outro. O meu desejo era permanecer no enfumaçado e o dele era de explicar tudo aquilo que eu não percebia (e não queria perceber). Compromissar, essa era a ideia. No fundo ele sabia também que não ia durar, por isso a vontade do laço, da demarcação. Ao contrário, em minha vida, desdeo ano novo em que lhe reavistei, sentia-me em queda livre, como num longo salto livre, com um vento abrasador nas faces, sem querer pensar em nada ao redor, apreciando a vista.

O ridículo nesse relato não me ofende. É assim aqui e acolá. O afeto “não correspondido” não tem nada de novo, eu sei; estou aqui para jogar o repetido para fora de meu corpo. Talvez com a exumação dos outros eu também projete um exorcismo desses (de mim). Principalmente porquê dói. Por que não consigo mais carregá-los. E essa caminhada de duas quadras, arrastando os pés e os chinelos, tem de ser o ultimato; deve ser o local de re-enterro desse que amei (e também do casamento, que me levou a sanidade e a esperança do amor).

Na verdade, esqueci de te dizer, leitor do mundo além, antes mesmo de chegar a esse papel embolorado, bebi os restos de whiskys abandonados pelo Marido naquela cristaleira horrenda que compramos. Nunca pude beber, não era bonito para Mulher. Sempre odiei a cristaleira (muito mais pela presença das minhas proibições). O que será que resta de verdadeiramente nosso no fim dessa vida? Somos tão repartidos, os pedaços se desfazendo, se acumulando, se distorcendo. As memórias arrastam grande parte daquilo que sou, restando em mim sempre um tanto menos, até que eu suma.

Então, eis o enquadramento: uma mulher de cinquenta anos, descabelada, doida para ser a Patti Smith, jogada bêbada numa biblioteca velha de bairro, escrevendo para onada, em uma espécie de ritual pré-wedding

reverso. Se eu sabia desde o início que esse divórcio aconteceria? Não sabia que o casamento seria tão ruim, que a minha mente me pertenceria cada vez menos e que eu, por fim, iria me sentir como se nunca tivesse existido. Mas, sobre a previsão de divórcio, imaginei muitas vezes. No fundo todo mundo sempre sabe, viver é se enganar todo dia ao menos um pouquinho, torna tudo mais “agradável e feliz”. Não há cinismo, são coisas da idade. Mas, termino aqui meu relato, te deixando com a metade de tudo, o meio do grande amor, o meio do Marido e do divórcio e o meio do que vai ser de mim. Agora eu preciso ir.

Recebido em 14 de maio de 2024

Aprovado em 10 de junho de 2025

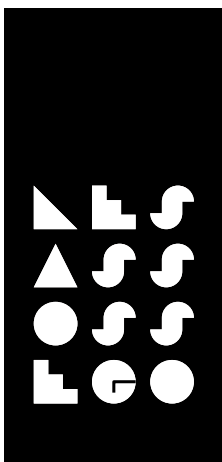
Licença: 

Glenda Almeida Matos Moreira

Advogada (Ordem dos Advogados do Brasil - Seccional Maranhão). Doutoranda em Ciências Sociais na Universidade Federal do Maranhão. Professora no Centro Universitário Santa Terezinha. Mestra em Sociologia e Graduada em Direito pela Universidade Federal do Maranhão.

Contato: glendaalmeidamoreira@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-8940-3644>



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



fflch

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DLCV

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Desassossego – v. 17, n. 33 (2025.1) – Semestral
São Paulo: USP /FFLCH /DLCV /Programa de Pós-Graduação em
Literatura Portuguesa
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 05508-900
ISSN: 2175-3180
CDD 869
Licença: BY-NC

1. Revista Desassossego. 2. Literatura portuguesa. 3. Literaturas de Expressão Portuguesa. 4. Estudos Literários. 5. Escrita criativa

I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Programa de Pós-Graduação em
Literatura Portuguesa

EDITORES-CHEFES

FLAVIA MARIA FERRAZ SAMPAIO CORRADIN (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
HÉLDER GARMES (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

EDITORES RESPONSÁVEIS

CARLOS GONTIJO ROSA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE, BRASIL)
ROSELY DE FÁTIMA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

EDITORES CONVIDADOS

DOSSIÊ: SURREALISMOS EM PORTUGUÊS e ENTREVISTAS

GIULIANO LELLIS ITO SANTOS (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA, BRASIL)
DAIANE CRISTINA PEREIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA, BRASIL)
ROSANA APOLONIA HARMUCH (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA, BRASIL)
HÉLDER GARMES (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

EDITORES DA SEÇÃO VÁRIA

CARLOS GONTIJO ROSA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE, BRASIL)
TALITA LILLA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

EDITORA DE TEXTOS DE FICÇÃO E POESIA

ANA CRISTINA JOAQUIM (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)

PARECERISTAS DO NÚMERO

ALESSANDRO BARNABÉ FERREIRA SANTOS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
ALYNE ISABELE DUARTE DA SILVA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO NORTE, BRASIL)
ANA CRISTINA JOAQUIM (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)
ANA MÁRCIA ALVES SIQUEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, BRASIL)
ANDREA CORREA PARAISO MULLER (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA, BRASIL)
ANDREIA ALVES MONTEIRO DE CASTRO (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
APARECIDA DE FÁTIMA BUENO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
BRUNO ANSELMÍ MATANGRANO (ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE DE LYON, FRANÇA)
CARLA CARVALHO ALVES (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
CARLOS ANDRÉ FERREIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA, BRASIL)
CLÁUDIA BARBIERI (UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
DAIANE CRISTINA PEREIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA, BRASIL)
DANILO SILVÉRIO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ABC, BRASIL)
EDIMARA LISBOA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
EDUARDO SOCZEK (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)
EUNICE DE MORAIS (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA, BRASIL)
FERNANDO VARIANI (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)
FLAVIA MARIA CORRADIN (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
GEISE KELLY TEIXEIRA DA SILVA (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE, BRASIL)
GERALDO AUGUSTO FERNANDES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, BRASIL)
GIORGIO DE MARCHIS (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE, ITÁLIA)
HARALD PINHEIRO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ, BRASIL)
HÉLDER GARMES (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
HENRIQUE MARQUES SAMYN (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
JANE KELLY DE OLIVEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA, BRASIL)

JEAN CARLOS CARNIEL (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO, BRASIL)
 JEANINE GERALDO JAVAREZ (INSTITUTO FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)
 JOSÉ CARLOS SIQUEIRA DE SOUZA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, BRASIL)
 JOSÉ VANZELLI (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)
 JOSÉ VIEIRA (UNIVERSITÀ DI PADOVA, ITÁLIA)
 KATRYM ALINE BORDINHÃO DOS SANTOS (INSTITUTO FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)
 KELI CRITINA PACHECO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA, BRASIL)
 LEONARDO DE ATAYDE PEREIRA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
 MÁRCIO JEAN FIALHO DE SOUSA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS, BRASIL)
 MARIA DO SOCORRO FERNANDES DE CARVALHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO, BRASIL)
 MARIA MIRTIS CASER (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, BRASIL)
 MARIA SERENA FELICI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA LA SAPIENZA, ITÁLIA)
 MARILENE WEINHARDT (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)
 NEFATALIN GONÇALVES NETO (UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO, BRASIL)
 RAQUEL TRENTIN OLIVEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA, BRASIL)
 ROBSON JOSÉ CUSTÓDIO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)
 RODRIGO VALVERDE DENUBILA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, BRASIL)
 ROSANA APOLONIA HARMUCH (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA, BRASIL)
 SAULO GOMES THIMÓTEO (UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL, BRASIL)
 SÉRGIO NAZAR DAVID (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
 TATIANA PREVEDELLO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, BRASIL)
 ULYSSES ROCHA FILHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DE CATALÃO, BRASIL)
 WENDEL DE SOUZA BORGES (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS, BRASIL)

AUTORES DO NÚMERO

ALESSANDRA LEILA BORGES GOMES FERNANDES (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA, BRASIL)
 ANA TERESA PEIXINHO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)
 ANTONIO AUGUSTO NERY (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)
 BIANCA DE OLIVEIRA PICACCIO (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA, BRASIL)
 EDUARDO SOCZEK MENDES (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)
 ELIADE ROSE MENEZES RAMOS DE OLIVEIRA (CENTRO INTEGRADO ASSIS CHATEAUBRIAND, BRASIL)
 FRED RIBEIRO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL, BRASIL)
 GLENDA ALMEIDA MATOS MOREIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO, BRASIL)
 ISABELA CORADINI PINHEIRO (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
 JULIANA CAMPOS ALVERNÁZ (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, BRASIL)
 LARA TREVISAN (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA, BRASIL)
 LUCAS DO PRADO FREITAS (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, BRASIL)
 LUCIANA FERREIRA LEAL (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ, BRASIL)
 LUCIENE MARIE PAVANELLO (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA, BRASIL)
 MARCO AURÉLIO DE MELLO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
 MARIA DE FÁTIMA COSTA E SILVA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS, BRASIL)
 RAQUEL TRENTIN OLIVEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA, BRASIL)
 ROSANE GAZOLLA ALVES FEITOSA (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO, BRASIL)
 SUSANA L. M. ANTUNES (UNIVERSIDADE DE WISCONSIN-MILWAUKEE, EUA)

CONSELHO CIENTÍFICO

ALEXANDRE SOARES CARNEIRO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)
 ANA MARIA DOMINGUES DE OLIVEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO / ASSIS, BRASIL)
 ANA PAULA LABORINHO (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)
 ANTÓNIO MANUEL FERREIRA (UNIVERSIDADE DE AVEIRO, PORTUGAL)
 DAVID BROOKSHAW (UNIVERSIDADE DE BRISTOL, REINO UNIDO)
 DORA GAGO (UNIVERSIDADE DE MACAU, CHINA)
 FERNANDA MARIA ABREU COUTINHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, BRASIL)

FERNANDO CABRAL MARTINS (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)
FERNANDO JORGE DE OLIVEIRA RIBEIRO (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)
IDA ALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)
JORGE FERNANDES DA SILVEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
MARIA HELENA NERY GARCEZ (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
MARIA LÚCIA DAL FARRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO SERGIPE, BRASIL)
MATTEO REI (UNIVERSIDADE DE TURIM, ITÁLIA)
PIERO CECCUCCI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE, ITÁLIA)

REVISORES

COORDENAÇÃO: MARINA GIALLUCA DOMENE (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

EQUIPE:

ANA CAROLINA CORRÊA GUIMARÃES NEVES ALVARENGA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)
ANDRÉ SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)
FABIANA NICOLI DIAS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)
ISABELLA BENASSI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)
KELIANE DA SILVA DE JESUS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)
KELLY GOMES CAVALCANTE (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)
LARISSA FONSECA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)
LUIZ VINICIUS AGRES (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)
MARINA GIALLUCA DOMENE (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)
MÔNICA ALBIERO COSTA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)
RAFAEL TSUKAMOTO OLIVEIRA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)
SÍLVIO ANTÔNIO DE OLIVEIRA JR. (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

DIAGRAMAÇÃO

CARLOS GONTIJO ROSA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE, BRASIL)
GABRIEL FALLACI FERNANDO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

FONTES

FAMÍLIAS GOBOLD, PALATINO LINOTYPE, ORATOR STD E TYPO GROTESK

PROJETO GRÁFICO

CÍNTIA YURI ETO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

CAPA

VENERSON CARDOSO CAPUANO FONTELLAS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)



v.17 n.33

180 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS E A ARTE REALISTA