

ROSANA APOLONIA HARMUCH

TERRORISMO NA LITERATURA DE EÇA DE QUEIRÓS

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a Dr^a Anamaria Filizola

CURITIBA
2006

Il faut être comme l'oiseau, et non comme la plume.
Paul Valéry

*Le seul moyen de supporter l'existence, c'est de s'étourdir dans la littérature
comme dans une orgie perpétuelle.*
Gustave Flaubert

Ao Jefferson, porque, como disse Jorge Luis Borges, “Só podemos dar o que já
foi dado. Só podemos dar o que já é do outro”.

À Dalila, híbrida filha.

AGRADECIMENTOS

À Anamaria, a melhor versão feminina de Perseu.

À professora Marilene Weinhardt que há uma década já demonstrava acreditar neste momento.

À professora Patrícia da Silva Cardoso, pelas valiosas contribuições durante o Exame de Qualificação deste trabalho.

Ao professor Benito Martinez Rodriguez, cujas aulas foram sempre um privilégio.

À Capes, pela contribuição financeira durante parte do tempo de realização deste trabalho.

SUMÁRIO

RESUMO.....	vi
ABSTRACT.....	vii
1. EM BUSCA DO TERRORISTA DE CABAIA.....	1
2. CAPÍTULO QUE NÃO DEVERIA SE CHAMAR ROMANTISMO.....	12
2.1 PROCUSTA PERMANECE ENTRE NÓS.....	23
2.2 CORTINAS QUEIMADAS: IRONIA ROMÂNTICA E TERRORISMO TEÓRICO.....	35
3. A BUSCA DE UM ENTRELUGAR: VIAGENS.....	55
4. EÇA E SUA SOMBRA.....	78
4.1 FRADIQUE E SEUS IRMÃOS.....	111
4.1.1 ERNESTINHO LEDESMA, AUTOR DE <i>O PRIMO BASÍLIO</i>	124
4.1.2 ARTUR E A DEMANDA DO SANTO GRAAL.....	141
4.1.3 TOMÁS DE ALENCAR ENTRE VERSOS E QUEIJADAS.....	172
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS OU A TENTANÇA DO INACABÁVEL.....	195
REFERÊNCIAS.....	205
REFERÊNCIAS CONSULTADAS.....	211

RESUMO

No período compreendido entre o final do século XVIII e ao longo do XIX, estabeleceu-se uma crise de valores no âmbito das produções literárias. Colocados em xeque os critérios clássicos de valoração, instaurou-se o que Leyla Perrone-Moisés chamou de 'mal-estar da avaliação'. Uma das conseqüências dessa instabilidade foi o fato de que os próprios escritores passaram a produzir discursos cuja tônica era a teorização da literatura. Prefácios, posfácios, cartas, textos jornalísticos etc. foram transformados em veículos provocadores da reflexão sobre o fenômeno literário. Além desses textos desenvolvidos em paralelo às obras ficcionais, muitos escritores inseriram essa auto-reflexão na própria ficção. Em conjunto, esses textos representam o que Antoine Compagnon chamou de terrorismo teórico. O leitor, fosse ele representado pelos outros escritores, fosse o público num sentido mais genérico e, portanto, menos especializado, passou então a ser constantemente convocado a participar ativamente desse processo. A interlocução com o leitor foi uma das estratégias terroristas mais utilizadas. Na obra de Eça de Queirós, a opção foi outra: ao invés do diálogo direto com o leitor, o autor estabeleceu essa comunicação através da criação de diferentes personagens e situações ligados ao mundo literário. Já nos textos não-ficcionais o ardil foi mais explícito, por conta da constante tematização dos vários aspectos da arte literária, constituindo-se também em manifestações terroristas. Para sustentar essas premissas foram selecionadas as obras *O primo Basílio*, *A capital!*, *Os Maias*, *A correspondência de Fradique Mendes* e *A correspondência inédita de Fradique Mendes* abordadas em paralelo ao restante de sua obra ficcional e também a textos advindos de outras experiências do autor como o jornalismo, a epistolografia e os prefácios.

ABSTRACT

The end of the 18th century and all through the 19th century witnessed a crisis of values in relation to literary production. The classic criteria for literary assessment were questioned and what Leyla Perrone-Moisés termed ‘evaluation uneasiness’ took place. One of the consequences of this instability was the fact that the writers themselves started to produce discourse that addressed literary theory. Prefaces, postfaces, letters, journalistic writings and so on were transformed into devices to provoke reflection on the literary phenomenon. Besides these texts developed alongside fictional works, many writers inserted self-reflexive practices in the very body of their fiction. The group of these texts represents what Antoine Compagnon called theoretical terrorism. The reader, represented either by other writers or by a more generic, and, therefore, less specialized public, came to be constantly invited to participate actively in that process. The interaction with the reader was one of the most common of these terrorist strategies. In the work of Eça de Queirós, however, instead of the direct dialogue with the reader, the author established communication through the creation of different characters and situations related to the literary world. In his non-fictional texts that ploy was more explicit, due to the constant references to several aspects of literary art, characterizing thus, terrorist manifestations. The following works have been selected to corroborate the premises above: *O primo Basílio*, *A Capital!*, *Os Maias*, *A correspondência de Fradique Mendes* and *A correspondência inédita de Fradique Mendes*, approached alongside his other fictional works and also texts from his further incursions into journalism, his epistolography and his prefaces.

1. EM BUSCA DO TERRORISTA DE CABAIA

Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana.

Umberto Eco

Agustina Bessa-Luís, num de seus estudos sobre Camilo Castelo Branco, faz uma afirmação que julgo ser, ao menos em parte, capaz de explicar a peculiar espécie de relação que se estabelece, ao longo de quatro anos, entre alguém que se debruça sobre a obra de um escritor, sobre suas *criaturas*, e esse ser, esse criador, que mesmo quando já não existe no sentido que chamamos de real, permanece entre nós: “Todos os autores, todos eles, são um pouco como crianças, frugais, porém amigas de dar nas vistas, devoradoras da atenção do fabuloso espaço povoado por seres sobrenaturais – os homens” (BESSA-LUÍS, 1994, p. 32). A pitada de humor de Agustina nos coloca como possíveis seres imaginários, *sobrenaturais*, de modo a sugerir uma indistinção entre ficção e realidade. Como se os autores e suas criações tomassem de tal modo nosso mundo, devorassem nossa *atenção* de maneira tão devastadora que já não sabemos mais quem é quem, muito menos quem está no controle (se é que há algum).

Antes que se suponha a existência de sintomas de alguma forma de esquizofrenia, esclareço que me refiro a esse intenso relacionamento entre o autor (e sua obra) e aquele que investe tempo e energia em várias tentativas de compreensão. Assim, escrever sobre a obra de Eça de Queirós, ter a atenção tomada por ela, gera um pouco de imprecisão, pois se o real e o seu oposto nem sempre são distinguíveis a olho nu, quando se trata de discursos ficcionais, a indeterminação é ainda maior.

Também considerável é um certo desconforto ou constrangimento gerado pela intimidade conquistada através das leituras, porque à medida que elas avançam a figura humana do escritor vai ganhando contornos mais familiares. É o que se dá, por exemplo, quando, em paralelo com as obras ficcionais, se lêem as cartas, bilhetes e mesmo textos jornalísticos de caráter mais pessoal. Delineia-

se a humanidade de Eça e surgem muito claramente vários ‘Eças’. Um que solicita a ilegalidade do adiamento do prazo das inscrições de um determinado concurso para que um protegido seu pudesse participar; outro que insistentemente se queixa das fragilidades físicas; outro que agradece o recebimento de presentes, entre eles a famosa cabaia chinesa, enviados por aquele cuja obra Eça prefaciara de modo tão elogioso e elegante, embora o texto não fosse disso merecedor; ou que se oferece a Mariano Pina, amigo e jornalista em a *Ilustração*, para redigir um texto em homenagem a Victor Hugo, morto recentemente. A influência do amigo seria decisiva, de modo que sugere “Esse artigo poderia ser em forma de carta a Você – supondo que Você me pedia para eu lhe dar uma idéia, para a *Ilustração* de qual foi a influência de Hugo na minha geração” (QUEIROZ, 2000, p. 178).

Talvez o exemplo mais preciso dessa humanidade sempre tão frágil seja o Eça que se delinea por trás da ameaça de publicar um texto do qual só temos algumas páginas, quase um roteiro, no máximo um episódio do que deveria ter sido *As batalhas do Caia*. Trata-se de *A catástrofe*, publicado postumamente, em 1925, mas escrito em 1878 com a clara intenção de resolver alguns problemas financeiros, fosse através da venda ou do impedimento desta. O plano é explicado em uma carta datada de 10 de novembro de 1878, endereçada ao amigo Ramalho Ortigão, encarregado de entregar uma outra carta de Eça a Andrade Corvo, ministro que o nomeara cônsul em Havana e em Newcastle e aguardar as reações. Caso o ministro se mostrasse descontente com a idéia, Ramalho deveria oferecer a alternativa de que se providenciasse uma indenização ao autor para que não houvesse a publicação.

A narrativa em questão gira em torno das conseqüências catastróficas de uma invasão espanhola que ocorreria em 1881, resultante de um conflito maior entre grandes potências. Simplificando, para não publicar um texto que considerou capaz de gerar o que chamou de “um grande choque elétrico ao enorme porco adormecido (refiro-me à Pátria)”(QUEIROZ, 2000, vol.4, p. 128), Eça planejou chantagear o ministro, mas, diante da recusa de Ramalho em

participar, o assunto se encerrou e nós ficamos com apenas algumas páginas do que poderia ter sido uma grande obra.¹

Quero esclarecer que não estou fazendo, muito menos propondo, um julgamento moral das ações de Eça de Queirós, estou apenas exemplificando o quanto a ‘invasão’ da privacidade do outro pode gerar constrangimentos, ao menos em mim esse foi um sentimento constante. O maior de todos, assim me pareceu, se dá quando se lêem os textos e cartas e nos lembramos de que sabemos exatamente quais daqueles projetos e desejos, tanto os profissionais quanto os mais íntimos serão ou não realizados. De certa forma, brincamos de deuses, sabemos o que aquela pessoa jamais soube, inclusive quanto tempo faltava para o dia exato da sua morte.

Mas, é de bom tom ‘começar pelo começo’: talvez mesmo antes e não apenas durante o processo de pesquisa e escrita eu tenha sido um pouco contaminada por aquela neblina a que Fradique fez menção, alegoria apresentada numa suposta carta a Antero de Quental, presente na biografia do autor das *Lapidárias*:

Todo o fenômeno tem uma realidade. A expressão de realidade não é filosófica; mas eu emprego-a, lanço-a ao acaso e tentando, para apanhar dentro dela o mais possível de um conceito pouco coercível, quase irreduzível ao verbo. Todo o fenômeno, pois, tem, relativamente ao nosso entendimento e à sua potência de discriminar, uma realidade (...). Somente o erro, a ignorância, os preconceitos, a tradição, a rotina e sobretudo a ilusão formam em torno de cada fenômeno uma névoa que se esbate e deforma os seus contornos, e impede que a visão intelectual o divida no seu exato, real e único modo de ser. É justamente o que sucede aos monumentos de Londres mergulhados no nevoeiro...(...). Ora, para a maioria dos espíritos uma névoa igual flutua sobre as realidades da Vida e do Mundo (QUEIROZ, 1997, p. 67).

Como não posso afirmar que ‘Fradique Mendes *c'est moi*’, também não posso afirmar que possuo a supostamente privilegiada percepção fradiquiana. Estou, portanto, entre *a maioria dos espíritos* e preciso admitir que, na realização deste trabalho, o nevoeiro me levou primeiramente ao Fradique de José Eduardo Agualusa e seu *Nação crioula*. Em boa parte porque essa escolha não me

¹ Recentemente, em 1995, para ser mais precisa, Mário Cláudio publicou um romance intitulado justamente *As batalhas do Caia*, em que Eça de Queirós figura como personagem.

afastaria muito do meu trabalho anterior, sobre a obra *A última quimera*, de Ana Miranda, em que ela realiza as figurações dos poetas Olavo Bilac e Augusto dos Anjos, mas também porque os dois Fradiques, o de Eça e o de Agualusa, eram por si só suficientemente fascinantes. Inclusive porque esse fascínio já havia gerado anteriormente outros ‘Fradiques’². Naquele momento, eu conhecia apenas mais um, o de Fernando Venâncio, presente em *Os esquemas de Fradique*, o que me pareceu ser um terceiro elemento bastante razoável para a construção de meu discurso sobre a insistente transformação de escritores em personagens na literatura contemporânea.

Para tanto, foi necessária uma primeira de muitas retomadas da obra de Eça, sobretudo de *A correspondência de Fradique Mendes*. O que houve, então,

² O primeiro a fazer uso dessa retomada de Fradique e construir com ele outra obra foi o próprio Eça de Queirós, que em 1870, um ano depois de coletivamente ter participado da criação do poeta das *Lapidárias*, lançou *O mistério da estrada de Sintra*, com Ramalho Ortigão, romance em que Fradique figura como personagem. Mais tarde, em 1888, realizou sozinho a retomada ao lançar as *Memórias e notas*, espécie de biografia de Fradique que deveria anteceder sua *Correspondência*, publicada postumamente.

Depois disso, vários outros se apropriaram da figura original e criaram seus próprios Fradiques. Em 1909, João Chagas, ao escrever as *Cartas políticas*, dirigiu uma ao suposto Fradique Filho, residente em Paris, que teria perguntado quanto tempo ainda demoraria para que acabasse a Monarquia e ele pudesse voltar a Portugal.

Em 1922, no *In memoriam* de Eça de Queirós, António Sardinha especula sobre o conteúdo do cofre em que teriam ficado os escritos de Fradique. Apesar de afirmar que o palácio para onde o material tinha sido levado pela amante russa de Fradique queimara totalmente em um incêndio, durante a revolução de 1917, ele diz saber exatamente o que havia no misterioso acervo.

Tratava-se do, agora perdido, *Filosofia da reacção na política e na arte*.

Em 1950, Frederico Perry Vidal lançou *O único filho de Fradique Mendes*. Na narrativa, um filho de Fradique com Lobrinska (a amante russa) volta a Portugal e encontra Eça de Queirós, que o estimula a cursar Direito em Coimbra. Torna-se um importante diplomata e, em 1926, é recebido pelo Papa, a quem pede que ore por Portugal. Num outro momento, encontra António Sardinha e confirma que o pai escrevera a obra citada no *In memoriam*, mas que ela fora queimada pelo filho, seguindo as instruções da mãe.

Há ainda, de autoria de António Pereira Monteiro Fernandes e de José Pedro Fernandes, sob o pseudônimo de José António Marcos, o romance *O enigma das cartas inéditas de Eça de Queirós*. Neste, parte-se da idéia de que teriam sido encontrados inéditos de Eça em 1996, entre eles, uma carta de Fradique a Madame de Jouarre. Segue uma intriga com ingredientes policialescos, dado que um perito aponta a falsidade dos achados.

Para encerrar este breve apanhado, temos a *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*, de um dos autores da obra anteriormente citada, José Pedro Fernandes. Aqui Fradique se revela imortal e conta detalhes de sua vida íntima.

O próprio Eça não escapou dessa retomada. Citei há pouco *As batalhas do Caia*, mas temos, também, publicado em 2000, por Miguel Real, o romance *A visão de Túndalo por Eça de Queiroz*, em que não apenas Eça, mas também Antero de Quental, Oliveira Martins e Jorge Luis Borges surgem como personagens.

foi a percepção de que o escritor português fizera o inverso, ou seja, transformara muitos de seus personagens em escritores, inclusive o próprio Fradique que, embora afirme não produzir ficção, escreveu poemas e cartas. Fica para o corpo do trabalho a discussão sobre esse e os outros muitos paradoxos presentes na construção desse personagem. A insistência de Eça em povoar seus mundos com escritores, em construir cenas em que a literatura, seus produtores e receptores ocupam o centro provocou em mim, como já havia provocado em outros, o desejo de refletir sobre a construção desses personagens e, é claro, sobre a possível gênese (ou possíveis gêneses) desse processo, com suas devidas conseqüências.

É evidente que o simples mapear dessas criações na obra de Eça não me levaria além do nível da curiosidade quantitativa. Compreender as implicações do que Carlos Reis chamou de “uma quase obsessão com a representação do escritor como personagem” (REIS, 1999a, p. 17) tornou-se um imperativo, pois representar escritores equivale a colocar em questão o conceito de autoria, assim como também o de ficção, o de obra e o de leitor. Desse modo, o discurso ficcional é atravessado por outros, o da teoria, o da crítica e o da história literárias. Mas, julguei necessário ir um pouco além dessa *obsessão*, dado que outros textos de Eça, que poderíamos chamar, na falta de denominação melhor, de não-ficcionais, como prefácios e artigos para jornal, também revelam o mesmo entrecruzamento de discursos. Assim, as preocupações de Eça com a literatura, reveladas em diversas modalidades textuais, as auto-reflexões, acabam por constituir uma Poética particular.

É portanto a partir da obra de Eça que realizo aqui minhas reflexões sobre o discurso ficcional e o não-ficcional desse escritor e de alguns de seus contemporâneos, produções em que foi se delineando uma indistinção entre a literatura e a teorização sobre ela. Leio, em especial, o personagem Fradique como uma espécie de sombra permanente na obra de Eça, presente desde as primeiras produções e capaz de conter as preocupações, também permanentes, sobre o fenômeno literário e suas implicações. As cartas de Fradique são aqui tomadas por mim como uma alternativa encontrada por seu criador para um dos

paradoxos da modernidade, o *terrorismo teórico* (termo utilizado por Antoine Compagnon) e a conseqüente aproximação entre autor, obra e leitor.

Aproprio-me desse termo para afirmar que é no século XVIII que se inicia uma ambientação, uma atmosfera propícia às experiências *terroristas*, frutos da chamada ironia romântica, capazes de instituir um discurso auto-reflexivo inserido nas obras literárias, mas também fora delas. Constituem-se, assim, não apenas em paralelo, mas produzidas pelos próprios escritores e diluídas em seus diversos discursos, as poéticas descritivas, explicativas e reflexivas da criação literária.

Os autores anteriores ao século XVIII queriam desaparecer atrás de suas obras, que deveriam valer pelo que diziam e não por seus criadores, deveriam ser fechadas em procedimentos previamente estabelecidos que eram iguais para todos. Assim:

Relevante também é a lei da tipificação: a arte clássica não quer diferenciar e individualizar, seu propósito é sempre chegar ao geral e ao típico. Na pintura e na escultura, sua busca é a do universal. Na literatura, esquiva-se de descer a distinções psicológicas, muito minuciosas. Em todas as suas formas de expressão, tenta fixar o universalmente humano. Trata-se de um princípio fundamental do Classicismo, já estabelecido nitidamente na dramaturgia por Aristóteles, mas com validade para todas as outras artes (ROSENFELD, GUINSBURG, 1978, p. 263).

Para esses padrões clássicos, sobretudo o romance parecerá absurdo, cheio de peripécias heróicas e mirabolantes, mas também o será o caráter francamente inacabado que a arte romântica muitas vezes assumiu, sobretudo se pensarmos no gosto pelos fragmentos e pelos aforismos, como afirmou Novalis “É porém enquanto fragmento que tudo o que ainda não alcançou sua perfeição é mais suportável – e portanto esta forma de expressão (este meio de comunicação) é recomendável a quem quer que não tenha alcançado concluir o todo, mas ainda assim tenha algumas observações interessantes a fazer” (NOVALIS, apud LOBO, 1987, p. 6).

Assim, no século em questão, ou a partir dele, a construção da noção de indivíduo, os avanços na difusão do alfabetismo e o conseqüente crescimento do número de leitores, a facilitação de acesso aos textos (guardadas as devidas

proporções), serão alguns dos fatores que estabelecerão e ao mesmo tempo mudarão o relacionamento entre o produtor dos textos ficcionais e seus receptores. Meu interesse será menos evidente, embora em alguns momentos necessário, pelos referentes externos que constituíram esse novo público leitor. Ou seja, buscarei menos os números, que inclusive já foram devidamente levantados, e mais o que poderíamos chamar de uma mentalidade que vai aos poucos se solidificando.

Elementos fortalecedores dessa mentalidade serão a tentativa de estabelecimento do conceito de literatura, de autoria e, claro, o deslocamento da autoridade legiferante, até então centrada nos rígidos padrões clássicos, para o nascente e um tanto informe público leitor. Todos esses elementos serão, sobremaneira, responsáveis pelo *terrorismo*. Os escritores estarão condicionados a revelar os bastidores de suas criações, a exporem suas poéticas particulares, tanto para seus pares, quanto para um público menos especializado.

Estou ciente de que termos como metateoria, metaficção e metaliteratura poderiam ter sido aqui utilizados para explicar esse voltar-se dos escritores sobre suas próprias obras, ficcionais ou não, mas considero-os excessivamente contaminados pelo discurso do pós-modernismo e não pretendo realizar nenhuma associação entre os textos de Eça e essa tendência. Não tento aqui colocá-lo na posição de precursor do pós-modernismo ou algo do gênero. Além disso, considerarei que seria anacrônico utilizar conceitos normalmente aplicados ao pós-modernismo a uma obra do século XIX, devedora de uma tradição que começa no XVIII. Por conta disso, realizo também algumas reflexões sobre o que se convencionou chamar de Romantismo.

Para finalizar a justificativa da opção terminológica, reitero que me apropriado do discurso de Antoine Compagnon, de modo que julguei pertinente adequar a terminologia àquela que esse teórico utiliza, por isso uso termos como auto-reflexão, poética implícita e, sobretudo, terrorismo teórico.

Em relação a distinções muito marcadas entre o que é Romantismo, Realismo, Modernidade, Simbolismo etc. não as considerarei muito operacionais, pois tentam determinar, historicamente, limites para aquilo que, na prática

literária, não se dá de modo claro. Pelo contrário, defendo que, se é realmente necessário pensarmos em algum limite temporal, dadas as exigências de um estudo como este, o século XVIII representa o início da grande revolução, à qual tudo que veio depois é devedor. Até esse momento,

A antiga aristocracia palaciana não tinha constituído um verdadeiro público leitor; é verdade que, de certa maneira, cuidou de seus escritores, mas não os considerava produtores de bens essenciais, mas apenas criados cujos serviços também podiam ser dispensados em certas circunstâncias (...). Agora, pela primeira vez, os escritores se configuram como fenómeno social regular, fazendo de suas penas armas ‘*ad hoc*’ e colocando-as a serviço de quem oferece a melhor paga. (...) Escritores(...) viam-se obrigados, usualmente, a se empregar como diaristas e aceitar trabalhos de tradução, preparação de excertos, revisão de edições, correção de provas além de colaborações para periódicos e obras populares de referência (HAUSER, 2000, p. 546-547).

A realidade descrita por Hauser foi, naturalmente, sentida de modo mais intenso em países como a Inglaterra, a França e a Alemanha, mas há estudos no campo da história, como o de Joel Serrão, que comprovam que Portugal não ficou totalmente imune a essas mudanças. Mesmo se nos detivermos apenas no campo literário, os dados das edições e reedições de obras de autores como Camilo Castelo Branco, Almeida Garrett e Eça de Queirós, para ficar apenas nos exemplos explorados mais diretamente neste trabalho, não deixam dúvidas de que a realidade portuguesa comportava um mercado editorial em franca expansão. A obra *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*, de Maria do Rosário Cunha, apresenta em números essas informações.

Na tentativa de compreender melhor o universo literário que cercava Eça de Queirós, detenho-me em duas obras em que o discurso auto-reflexivo é muito evidente: *Viagens na minha terra* (1843), de Almeida Garrett e *Vinte horas de liteira* (1864), de Camilo Castelo Branco. Ao se referir à segunda, Hélia Correia faz uma afirmação que creio ser adequada também para a primeira: “aqui é o tempo e a vez da subversão total. Não há autocensura, compostura, obediência à convenção” (CORREIA, 1984, p. 11).

Muitas outras obras serviriam se o propósito fosse apenas o de ambientar a obra de Eça entre seus pares, mas nessas duas em especial a *subversão* é a tônica, ou seja, trata-se de construções em que o fazer literário é colocado de modo

preponderante em relação a qualquer ação levada a efeito pelos personagens. Aliás, é possível afirmar que tanto as ações quanto os personagens só existem em função dessa discussão, algumas vezes em franca posição de exemplos. É o caso da narrativa que envolve Carlos e Joaninha em *Viagens na minha terra* e de todas as narrativas contadas por António Joaquim em *Vinte horas de liteira*.

Como se o domínio da auto-reflexão não bastasse, elas apresentam mais alguns elementos sedutores. Um deles é a metáfora da viagem, muito produtiva para se compreender um momento de tantos deslocamentos para a literatura. Também porque nas duas temos a figuração de escritores, inclusive como personagens principais e narradores, cuja associação com os autores empíricos é insistentemente buscada. A analogia com Fradique é sedutora demais para ser evitada.

Perseguindo a presença de Fradique e portanto a figuração de um escritor na obra de Eça, destaco algumas das outras experiências dele como criador de personagens escritores, que, reitero, acredito ter sido um dos modos encontrados para estabelecer uma discussão teórica. Assim, a forma como seus personagens encaram ou produzem literatura (como os presentes em *O mistério da estrada de Sintra*; Ernestinho Ledesma, de *O primo Basílio*; Tomás de Alencar de *Os Maias*; Artur Corvelo, de *A Capital!*; e outros vistos menos detidamente), imprime às obras um discurso delineador de conceitos, a ponto de se poder afirmar a constituição de uma poética implícita. Partes também significativas dessa poética são os muitos escritores (quase sempre designados como poetas) que aparecem de modo muitas vezes tão sutil que corremos o risco de não lhes darmos a devida importância. Individualmente eles de fato não significam muito, mas a insistência com que são colocados em cena obriga à reflexão.

Eça portanto não apenas figura escritores em sua obra, como o faz de forma a revelar os mais diversos modos de relacionamentos com a escrita. Assim, temos os que são considerados poetas, mas apenas declamam; temos os que publicam apenas uma obra; temos os que têm mais de uma, mas não estabelecem com a escrita uma relação mais próxima. Ou seja, temos muitos que não encaram a literatura de modo profissional, têm intenções apenas oportunistas

e, na outra ponta, aqueles que desejam não apenas extravasar uma veia subjetiva, mas querem também ganhar dinheiro suficiente para viver da literatura, caso de Artur e de Alencar. Na feliz eventualidade de já o possuir, o que importará é a fama advinda dos escritos, situação vivida por Ledesma.

Em *A correspondência de Fradique Mendes* e, mais explicitamente, em *Correspondência inédita de Fradique Mendes*, a construção de um destinatário(s)/leitor(es) favorece a realização desse discurso teórico, em especial porque, sobretudo no caso da segunda obra citada, o assunto tratado nas cartas é, de modo ainda mais preponderante, a literatura. Inclusive naquela que é destinada ao próprio Eça de Queirós, com quem Fradique discute a validade de uma crítica literária excessivamente preocupada com aspectos lexicais, em parte em resposta às críticas de Camilo Castelo Branco.

A opção que fiz por um autor de fortuna crítica tão vasta me obriga a dizer que não tive a intenção, ingênua, de dar conta de lê-la na totalidade, embora o esforço nesse sentido tenha sido, creio, considerável. Esse foi o primeiro desafio. Também estou ciente da dificuldade de dizer (segundo desafio) algo novo a respeito de um autor considerado um clássico. Daí a busca do que Kermode chamou de “excedente de significante”, evitando cair (terceiro desafio) na tentação do sedimentado: “no livro *The classic*, afirma Frank Kermode, ‘a sobrevivência do clássico deve depender da posse de um excedente (*surplus*) de significante’. É este ‘excedente’ que permite a continuidade de leituras, as interpretações diferentes e as ambigüidades que respondem pela perenidade da obra” (BARBOSA, 1997, p. 11). O excedente a que me dedico explicita o quanto a obra de Eça é representativa no sentido de ter alterado o sistema literário em que foi criada, donde a defesa de que ela se articula com esse sistema, sem se ajustar a ele.

Volto a Agustina, já que uma das melhores maneiras de encontrar o que dizer/escrever, quando não se sabe exatamente como fazê-lo, é recorrer aos que o fazem de maneira invejável. No caso de Agustina, a confessada inveja é dupla. Por um lado porque seu texto é de fato sempre muito apropriado, por outro, porque nela as distinções entre os discursos ficcional e teórico são ainda menos

perceptíveis. Referindo-se às possíveis homenagens a escritores, ela diz o seguinte “Porque os poetas fazem brotar das almas áridas ou distraídas uma data de raminhos verdes quando morrem; em forma de prefácios, algumas vezes” (BESSA-LUÍS, 1994, p. 47). Em forma de teses, outras vezes, emendo eu. Aí vai o meu *raminho verde*.

2. CAPÍTULO QUE NÃO DEVERIA SE CHAMAR ROMANTISMO

Percebia agora que não raro os livros falam de livros, ou seja, é como se falassem entre si. À luz dessa reflexão, a biblioteca pareceu-me ainda mais inquietante. Era então o lugar de um longo e secular sussurro, de um diálogo imperceptível entre pergaminho e pergaminho, uma coisa viva, um receptáculo de forças não domáveis por uma mente humana, tesouro de segredos emanados de muitas mentes, e sobrevividos à morte daqueles que os produziram, ou os tinham utilizado.

Umberto Eco

A carta número quatro de *A correspondência inédita de Fradique Mendes* é endereçada a Manuel, sobrinho de Fradique, em resposta às inquietações do jovem rapaz que havia decidido se tornar poeta e desejava conselhos “– Desde que há homens e desde que há cartas, nunca homem recebeu carta mais tocante, e mais exigente, e mais absurda, do que esta de 22 de março com que me honras, me aterras, e me divertes!” (QUEIRÓS, 1929, p. 20). O pedido servirá de pretexto para uma longa epístola em que o fazer literário e a sua relevância serão fartamente explorados. Mas, quero partir do trecho que segue, irônico e talvez até mesmo um tanto simplista, embora tenhamos que considerar que a situação figurada prevê um aspirante a poeta:

Mas, meu doce Manuel, porque te não dirigiste tu aos quatro nobres, e clássicos, e argutos Mestres que têm cátedra e aula aberta nos cimos do Pindo — Aristóteles, Horácio, Pope e Boileau?

As quatro Artes Poéticas desses quatro Legisladores da Poesia, andam hoje reunidas comodamente, num volume brochado (de 3 francos e 50) que, sendo um Código e também um Receituário, fornece abundante ensino a toda a alma, dos Açores ou mesmo do Continente, que sinta tendências culpadas para o verso. Porque não te provês tu desse volume disciplinar e fecundante? Com ele, um dicionário de rimas, um bule de café, cigarros, vagares e papel, tu poderás, como tantos outros poetas espalhados por essas grutas frescas do Parnaso, fabricar ressoantes alexandrinos à Hugo, lavradas e lustrosas peças parnasianas, éclogas bernárdicas de um quinhentismo que lindamente cheire a mofo, e mesmo esses exercícios léxicos e gramaticais, chamados decadismo e simbolismo, que constituem um método Ollendorf para aprender a delirar sem mestre (QUEIRÓS, 1929, p. 21-22, grifos meus).

A idéia predominante aqui, reitero que em forma de ironia, é a de que seria possível compilar em algumas obras, nas famosas Poéticas, regras, leis formuladas pelos *legisladores*, tidos como portadores de alguma forma de autoridade inquestionável, capazes de facilitar a vida *a toda a alma* de qualquer

produtor de literatura, já que bastaria obedecer, disciplinadamente, e o sucesso, o êxito estaria garantido.

Essa concepção de arte como algo previsível manteve-se muito firme até o final do século XVIII, quando houve o advento do que se convencionou chamar Romantismo. Para Luiz Costa Lima, deu-se o “colapso do universal clássico. A tal ponto a época clássica é atravessada pela idéia de unidade (...), que poderíamos sintetizá-la na divisa de um só Deus, um só rei, uma só lei” (LIMA, 1984, p. 72). Propositadamente, procuro reafirmar, aqui, a literatura como uma forma de discurso que sofreu uma enorme ruptura nesse momento e que, a partir daí, vem se adaptando, se modificando e, em especial, vem se pensando, na tentativa de explicar a si mesma, inclusive para os seus próprios produtores. Considerando esse momento como de grande instabilidade, compreende-se a necessidade da criação de inúmeros discursos, que não apenas o literário, mas também inseridos nele, para apresentar justificativas perante tantas novidades.

É ainda mais fácil compreender esse momento como de grande virada se lembrarmos que o próprio conceito moderno de literatura data do século XVIII, quando ele se constitui historicamente. Eduardo Lourenço é bastante enfático ao afirmar inclusive que o Romantismo pode não ter inventado a literatura, mas transformou-a radicalmente (LOURENÇO, 1999, p. 54). Para esse crítico, a modificação na noção do divino teria sido a maior responsável por essa alteração. Deus, ao perder seu estatuto de figura obrigatória, em parte repensado pelas idéias iluministas, cederá seu lugar. O discurso literário e, mais especificamente, o autor se julgarão aptos a, se não ocupar acintosamente o lugar, ao menos apresentar-se como opções viáveis. Esse conceito de autoria, resultante de uma nova concepção de indivíduo, alcançada, repito, pelo Iluminismo, também se alicerça a partir daí. João Adolfo Hansen é elucidativo a respeito disso:

As críticas evidenciam que a noção de autor como presença é imediatamente anacrônica quando o efeito da sua representação unitária é assumido e generalizado, estendendo-se a discursos que não o enunciam, como na repetição ritual das ‘sociedades de discurso’ de rapsodos da Grécia arcaica, nas sociedades pré-colombianas, em sociedades xamanistas e em outras, que não pressupõem o indivíduo, a consciência e o progresso, como a antiga Roma e as inúmeras tradições latinas produzidas pelas apropriações dos discursos antigos. É apenas no século XVIII que surge o autor-presença e a

generalização atual da autoria, como identidade ideal e/ou causalidade psicologista, é invariavelmente a de esquemas projetivos muito próximos aos da exegese cristã que alegava a santidade do Autor quando pretendia provar o valor de um texto (HANSEN, 1992, p. 14).

A grande virada pode ser, muito simplificada, chamada de oposição entre Classicismo e Romantismo, mas, para chegar a ela, é preciso considerar, e reforço aqui as posições de Antoine Compagnon, o fato de as tentativas de caracterização do Romantismo partirem do antagonismo entre modernos e antigos, os velhos e os novos ³. Para evitar possíveis dubiedades com o termo *moderno*, Compagnon nos lembra que esse adjetivo é muito antigo e apresenta a trajetória do vocábulo, buscada por Hans Robert Jauss. *Modernus* aparece, em latim vulgar, no fim do século V, oriundo de *modo*, assim, *modernus* designa não o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala. Residia aí a distinção em relação ao antigo, ao passado acabado das culturas grega e romana:

Toda a história da palavra e de sua evolução semântica será, como Jauss sugere, a da redução do lapso de tempo que separa o presente do passado, ou seja, a da aceleração da história. Pouco importa que essa aceleração seja uma realidade ou uma ilusão, que se passem, realmente ou não, mais coisas num instante dos tempos modernos do que num instante da Antigüidade, pois é a percepção do tempo que conta (COMPAGNON, 1996, grifo meu, p. 17).

O novo modo de se relacionar com o divino, citado há pouco, assim como essa nova percepção do tempo, que passou a incluir a noção de progresso, contribuem sobremaneira para o estabelecimento das mudanças geradoras de um fértil clima de instabilidade, de forma que, se o modo como se passou a compreender literatura e autoria foi alterado, o conceito de leitor/público também se alterará, em última instância, porque a autoridade das Poéticas tradicionais passou a ser questionada.

³ Antoine Compagnon cita como exemplos do questionamento da estética clássica a publicação de *Parallèle des anciens et des modernes* (1688-1692), de Charles Perrault (1628-1703), e o *Tractatus theologico-politicus* (1670), de Spinoza (1632-1677). Essa segunda obra, em especial, representou, para Compagnon, a mais vigorosa contestação da autoridade tradicional ao afirmar o caráter histórico da Bíblia.

O aumento no número, e aqui faço uso da terminologia de Umberto Eco, de leitores empíricos colaborou para o estabelecimento dessa figura um tanto nebulosa à qual os escritores passaram a se dirigir, chamando-a simplesmente de leitor. Creio ser desnecessário dizer que leitor empírico não é o mesmo que leitor modelo e que, portanto, as estratégias previstas pelo texto nem sempre alcançavam seus intuitos, aliás como sempre foi e sempre será.

Muitos outros antes de Umberto Eco se dedicaram às diferenças entre aquele que fisicamente lê o texto, seja ele chamado de empírico, real, explícito e, no outro pólo, o chamado leitor modelo, virtual, implícito, ou qualquer outra denominação. Antoine Compagnon rastreia, no capítulo quatro do seu *O demônio da teoria*, os teóricos que se preocuparam com o modo como o texto chega ao seu leitor e as conseqüências, os efeitos desse processo. Afinal, em última instância, Aristóteles foi o primeiro a construir um discurso a respeito daquele que fica na outra ponta do discurso literário. A catarse aristotélica, o desejo de que o texto causasse terror e piedade e uma posterior sensação de alívio são as primeiras amostras de que o público sempre esteve entre as preocupações dos criadores e também dos críticos. É claro que é relativamente recente a preocupação mais sistemática dos teóricos e críticos com a figura do leitor, mas não há como negar que ela sempre esteve presente.

Refiro-me neste trabalho, volto a afirmar, a um momento em especial em que o modo como se compreendia o que era o leitor se modificou, justamente porque o aumento no número de leitores empíricos contribuiu para o gradativo desvanescimento da clareza de critérios valorativos. Ao se estabelecer uma nova relação entre quem escrevia e quem lia, os critérios clássicos determinantes do que era ou não boa literatura foram questionados em nome do surgimento de um outro legislador. Eça foi muito perspicaz nesse sentido:

esta cortesia, (referindo-se ao modo como os escritores se dirigiam aos leitores) em que havia emoção, provinha sobretudo de que o Escritor, há cem anos, dirigia-se particularmente a uma pessoa de saber e de gosto, amiga da Eloquência e da Tragédia, que ocupava os seus ócios luxuosos a ler, e que se chamava 'o Leitor'; e hoje dirige-se esparsamente a uma multidão azafamada e tosca que se chama 'o Público' (QUEIRÓS, 2000, v. 3, p. 1791, grifos meus).

É evidente que esse processo não se deu de forma transparente e repentina. Outros fatores, além dos já citados, como o surgimento da imprensa periódica, do folhetim, do romance e o desenvolvimento de técnicas que permitiram a proliferação dos textos, literários, mas também outros, sobretudo através dos jornais, contribuíram de modo decisivo para a problematização do lugar social de onde deveriam se estabelecer e se difundir os discursos que a partir de então se responsabilizariam pela determinação do que seria ou não considerado literatura.

Umberto Eco, num ensaio muito apropriadamente intitulado “A Poética e nós”, procede a um levantamento do modo como a *Poética* de Aristóteles e conseqüentemente a concepção prescritiva da literatura foi sendo ora mais abalada, ora mais valorizada, mas sobretudo, fértil ponto de partida para diversas reflexões.

Para Eco, se, no século XVII italiano, estão presentes não apenas os chamados comentaristas do Renascimento e depois, no período barroco, Emanuele Tesauro (1592-1675), com seu *Cannocchiale aristotelico* a repropor as teorias poéticas de Aristóteles como único modo de abordar os problemas das ciências humanas, há, também, logo a seguir, no século XVIII, a publicação de *Ciência nova*, de Giambatista Vico (1668-1744)⁴, obra cujo autor usa, para esboçar uma história da civilização, instrumentos até então considerados pouco eficientes, por se revelarem excessivamente imprecisos: a língua, a poesia e os mitos.

A divulgação das idéias de Vico se deu, no século XX, com Benedetto Croce (1866-1952) e é surpreendente o alcance delas, a forma como, em certa medida, anteciparam o pensamento de historiadores e filósofos posteriores. Inspiraram-se nele, segundo Umberto Eco, a estética da poesia popular e primitiva, de Herder e dos românticos; a teoria de Friedrich Wolf sobre Homero como nome coletivo; a desidealização da história dos romanos, proposta por Niebuhr e Mommsen; a dialética histórica de Hegel (1770-1831); as três fases

⁴ No texto “Um gênio que era um santo”, dedicado a Antero de Quental, ao se referir a sua formação intelectual em Coimbra e de toda a sua geração, Eça enumera os autores que estavam sendo lidos naquele momento, entre eles, está Giambatista Vico.

históricas de Augusto Comte (1798-1857); a refutação do direito natural de Savigny; e a idéia de luta de classes como motor da história, de Karl Marx (1818-1883).

Mas, é talvez ainda mais perto de nós que Vico permanece presente. Peter Burke publicou um livro intitulado justamente *Vico*, em que se dedica, em especial, ao modo ‘romântico’ como o filósofo italiano foi interpretado por Michelet (1798-1874), no século XIX, e ao que chama de ‘visão historicista’, associada a Croce, Meinecke e Collingwood, já no século XX.

No caso de Michelet, é compreensível que os estudos etimológicos de Vico interessariam sobremaneira a quem estava justamente procedendo a um estudo do vocabulário de diferentes línguas, como um indicador do caráter nacional. Como se pode perceber, a partir daí para uma concepção da estética romântica como parte de projetos sedimentadores das jovens nações em formação, a distância será bastante pequena.

Quanto a Croce, Peter Burke afirma que ele apresentou Vico como um moderno e transformou-o num historicista. O historicismo, no sentido que Croce fez uso desse termo, pode ser definido, ainda segundo Burke, como a doutrina de que os eventos históricos são únicos, não sujeitos a leis gerais, de que não há dois casos comparáveis e de que cada período histórico deveria ser interpretado em termos de suas próprias idéias e princípios e não por outras.

Embora Vico não seja meu principal interesse aqui, é digna de nota a proposta do historiador inglês, de que a obra do autor de *Ciência nova* seja compreendida como uma manifestação literária, dado o valor criativo presente no texto. Considerando-se minhas reflexões sobre discursos em que o teórico e o literário se cruzam, a proposição de Burke é mais um atestado da importância de Vico. Apesar de que a citada lista de devedores já seja mais que respeitável.

Ao negar os fundamentos do racionalismo, o filósofo pretendeu deduzir da etimologia das palavras o saber histórico e entendeu a poesia como base de uma nova ciência, a estética, que diferia essencialmente do conjunto de regras enunciado por Aristóteles. Assim, Vico prepara o terreno para a revolução que se seguirá.

Em relação ao termo, ao substantivo estética, é preciso acrescentar que ele foi introduzido por volta de 1750, por Baumgarten (1714-1762), no livro *Aesthetica* (1750), o que serve de mote para uma ironia de Eco, no texto a que me referi anteriormente: “As poucas páginas dedicadas por Croce a Aristóteles apresentam preconceitos insanáveis, os quais geram um silogismo formalmente inatacável: a estética nasce com Baumgarten e com sua idéia de uma ‘scientia cognitions sensitivae, gnoseologia inferior’ – Aristóteles não pôde ler Baumgarten – Aristóteles sobre a estética nada tinha a dizer” (ECO, 2003, p. 220).

Justamente ao considerar essa negação tão taxativa de Croce a Aristóteles é que Eco se refere ao espanto vivenciado por ele, quando jovem, ao se dar conta de quantos contemporâneos do próprio Croce revelavam, ainda, em seus trabalhos, a permanência de Aristóteles como um modelo, uma referência. Ele cita, por exemplo, o famoso *Teoria da literatura*, de Wellek e Warren, de 1942, que, segundo o autor de *O nome da rosa*, “se conseguiu fundir os princípios da crítica anglo-saxônica com as pesquisas dos formalistas russos e dos estruturalistas de Praga, é porque se situava sob o signo de Aristóteles quase a cada capítulo” (ECO, 2003, p. 220). Eco enumera muitos outros, entre eles, o teórico Northrop Frye que, no seu *Anatomia da crítica*, de 1957, faz uso da noção aristotélica de *mythos*.

Mas, os melhores exemplos dessa permanência, utilizados por Eco, para mim, neste momento, são dois escritores: James Joyce (1882-1941) e Edgar Allan Poe (1809-1849). Quanto ao primeiro, redigiu, em 1904, um pequeno poema irônico sobre a catarse; afirmou que o episódio de Éolo em *Ulisses* foi baseado na *Retórica*; em uma carta ao irmão Stanislaus criticou Synge por não ser suficientemente aristotélico para o seu gosto; em uma carta a Ezra Pound, ao se referir ao *Ulisses*, disse que o estava fazendo, “como Aristóteles costumava dizer, por diferentes maneiras, em diferentes partes” (ECO, 2003, p. 221); a teoria dos gêneros literários, apresentada em *Retrato de um artista quando jovem*, é claramente aristotélica; nessa mesma obra, o personagem Stephen Dedalus decide definir os termos piedade e terror, segundo ele, não esclarecidos por

Aristóteles. Eco tinha razão, a presença do filósofo grego é indiscutível já que se revela em pleno século XX, embora de maneiras muito diversas e em discursos os mais variados. Como é visível, meu interesse aqui é apenas indiretamente perceber a permanência ou não das idéias aristotélicas, justamente porque a presença maior ou menor do pensador grego representa um sintoma de que a reflexão teórica gradativamente se tornara uma imposição. Conforme o exemplo citado, não basta inserir a teoria nas cartas pessoais, ou seja, de modo paralelo; as obras literárias também comprovam a imposição teórica.

Conforme espero deixar claro ao longo deste trabalho, são experiências como essa, do escritor que não se limita ao exercício da criação literária, e também não se restringe a refletir sobre o fenômeno, que marcam o limite, embora tênue, entre o que podemos chamar de um modo prescritivo de conceber a literatura e outro que, na falta de melhor palavra, vou chamar, por enquanto, de modo romântico. Esse escritor, e agora não me refiro apenas a Joyce, vai além: redige, registra, tanto dentro como fora do texto literário, o resultado do processo, tanto o de criação quanto o de reflexão.

Em relação ao segundo exemplo, Poe, o texto de que Eco faz uso e do qual eu não poderia me esquivar, dada sua relevância, e até mesmo a proximidade histórica com Eça de Queirós, é o ensaio “Filosofia da composição”. É de textos como esse, sobretudo da ambigüidade que os compõem, que resulta, em larga medida, o fulcro das minhas reflexões. Explico. “Filosofia da composição” revela, por um lado, parece-me que sem nenhuma dúvida, um caráter marcadamente aristotélico, embora o nome de Aristóteles não seja citado em nenhum momento. Poe realiza um respeitável empreendimento na tentativa de clarificar, de explicar suas mínimas escolhas. Para tanto, analisa palavra por palavra e cada uma das estruturas usadas na criação de “O corvo”. Tudo nos é revelado como parte de um projeto absolutamente racional, em que o poeta teria estado no controle durante todo o tempo. Mostra-se a possibilidade de alcançar o mais elevado efeito, catarse diria Aristóteles, através de algo, que, apenas na aparência, se mostrou simples ‘inspiração’. Paradoxalmente, apontam-se as regras obedecidas para revelar uma impressão de que tudo foi espontâneo. É um

exemplo claro de um discurso paralelo ao ficcional, para explicá-lo. Dito de outro modo, a ficção não basta, se a teoria não é inserida diretamente nela, vem logo a seguir.

Simplificando ao máximo, escrever “Filosofia da composição” equivale a dizer que Aristóteles estava certo, que é possível manter-se obediente. Mas Poe vai além e afirma o quanto seria produtivo se outros escritores pormenorizassem os processos pelos quais suas composições passavam. Apesar do que considera as vantagens desse procedimento, reconhece a resistência de alguns autores:

Muitos escritores – especialmente os poetas – preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição extática, e positivamente estremeceriam, ante a idéia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de idéias, que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero, como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações, numa palavra, para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança de cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do histrião literário (POE, 2000, p. 407-408).

A ironia é que essa resistência foi se mostrando inútil e cada vez mais os escritores se sentiram impelidos a descerrar a cortina e revelar os bastidores. A associação que Poe faz com o teatro é bastante reveladora desse *espetáculo*, preparado e ensaiado exaustivamente antes da estréia. Ou o oposto, relatado *a posteriori*. Assim se configura o outro lado da ambigüidade de textos como esse: Aristóteles não basta.

Poe estava consciente e, portanto, trabalhava como ‘*philosophus additus artifici*’. Talvez o tenha feito ‘*après le coup*’ e, escrevendo, não soubesse ainda que coisa estava fazendo, mas como leitor de si mesmo, logo entendeu por que ‘O corvo’ produz o efeito que produz e nós dizemos que é belo. (...)

O ensaio de Poe é aristotélico em seus princípios inspiradores, em seus fins, em seus resultados e em suas ambigüidades (ECO, 2003, p. 222).

Ao mesmo tempo em que dizer o que foi dito na “Filosofia da composição” implica em admitir o modo aristotélico de conceber literatura, Poe

(e muitos outros) julgou necessário escrever também uma Poética em paralelo às suas obras, pois os preceitos anteriores já não eram suficientes.

Isso significa que o jogo todo se modificou e por vários motivos. Um deles é justamente a procura pelo destinatário de “Filosofia da composição”. Foi escrito para o próprio Poe, na tentativa de entender e apreender o processo pelo qual passara? Deveria atingir o público, num sentido mais vasto, e finalmente comprovar que o poeta não era um gênio escolhido, superior, capaz de revelar as Verdades aos pobres mortais? O alvo estaria nos escritores iniciantes, a quem o texto serviria como exemplo de disciplina e cuidado? Ou talvez escritores mesmo mais experientes, mas crentes no poder da inspiração e da revelação? Outro motivo: “Filosofia da composição” foi produzido, ou pelo menos pensado, antes ou depois de “O corvo”? É planejamento ou tentativa de compreensão do fato passado? Mais: “Filosofia da composição” refere-se apenas aos procedimentos relativos a um poema em específico, a “O corvo”, neste caso, ou a pretensão teria sido tratar do fenômeno da criação de um modo mais genérico? Não creio que haja respostas muito claras para questionamentos como esses. Até porque seria menos produtivo tê-las, já que não possuí-las significa que o jogo é ainda melhor, permanece sendo jogado.

É oportuno lembrar o objetivo de qualquer Poética: formular preceitos que estão implícitos na prática da literatura, mesmo que os escritores não estejam conscientes deles. Basta lembrar das muitas vezes em que Aristóteles se utiliza, por exemplo, dos textos de Sófocles para demonstrar o bom funcionamento de determinadas regras válidas para a tragédia. Alguns, como Poe, estarão tão conscientes que, de certo modo, farão suas próprias Poéticas para acompanhar suas criações, concretizando aquilo que Antoine Compagnon chamou de “manual de instruções” (COMPAGNON, 1996, p. 29).

Essa necessidade, que há pouco chamei de romântica, de permanentemente explicar-se, embora seja difícil precisar datas, muitas vezes é tratada como o estabelecimento da chamada Modernidade, mas o nomear é menos relevante diante do fato de que alguns conceitos centrais nas discussões sobre literatura sofreram um abalo tão gigantesco, que ainda não foi possível

computar com muita clareza o que restou e, menos ainda, o que estamos fazendo ou como estamos transformando os traços dessas alterações. E, se por um lado essas afirmações já podem ser consideradas lugar comum, por outro, é sempre necessário que se recoloque a questão quando se pretende, como é o caso aqui, voltar-se para a obra de um determinado escritor cujas produções, ficcionais ou não, foram claramente alcançadas por muitos dos inúmeros tentáculos que esse momento ou movimento desenvolveu.

2.1 PROCUSTA PERMANECE ENTRE NÓS

Fradique (noutra carta a J. Teixeira de Azevedo) fala de um polaco, G. Cornuski, professor e crítico, que escrevia na ‘Revista Suíça’, e que (diz Fradique) constantemente sentia o seu gosto, muito pessoal e muito decidido, rebelar-se contra as obras de literatura e de arte que a unanimidade crítica, desde séculos, tem consagrado como magistrais (...). Mas, sempre que a sua probidade de professor e de crítico lhe impunha a proclamação da verdade, este homem robusto, sangüíneo (...) tremia, pensava: ‘Não! Por que será o meu critério mais seguro que o de tão finos entendimentos através dos tempos? Quem sabe? Talvez nessas obras exista a sublimidade – e só no meu espírito a impotência de a compreender’.

Eça de Queirós

A imposição agora é por precisar o que, neste meu trabalho, estou concebendo como Romantismo e como Modernidade, já que muito se disse a esse respeito e há muitas maneiras de entendê-los, embora seja necessário lembrar o que disse Luiz Costa Lima “Como ainda é possível falar-se em o romantismo, no singular?” (LIMA, 1984, p. 85).

Creio ser necessário começar afirmando que todas as referências são devedoras do que disseram e fizeram escritores como Charles Baudelaire e, por que não, Carlos Fradique Mendes. O primeiro é um daqueles felizes casos que, como bem disse Jorge Luis Borges, criou seus precursores, de certo modo lançou luz sobre o que, depois dele, passou a ser visto, com um pouco mais de precisão, como Romantismo. Apesar de que é preciso reiterar que esse mínimo de precisão não vai muito além, pois é a partir desse momento, como já foi dito neste texto, que se instaura uma atmosfera literária que resiste a sínteses simplificadoras. Carlos Fradique Mendes ⁵, como muitos, será um fortalecedor dessa relação entre Baudelaire e seus precursores.

Para compreender a relevância desses autores, lembremos que, ao longo do século XVIII, a noção de progresso se firma de tal maneira, com a especial contribuição da Revolução Francesa, que, conforme foi apontado anteriormente, termos como *romântico* e *moderno* foram tomados como sinônimos. Para o

⁵ Esclareço que estou aqui me referindo não apenas ao chamado ‘primeiro’ Fradique, criação coletiva de Eça de Queirós, Antero de Quental e Jaime Batalha Reis, cujos poemas foram reunidos e publicados por Joel Serrão. Os outros ‘dois Fradiques’, um presente em *O mistério da estrada de Sintra*, romance assinado por Eça e por Ramalho Ortigão, assim como o de *A correspondência de Fradique Mendes*, obra de responsabilidade de Eça são também baudelairianos.

fortalecimento dessa noção de progresso, de oposição ao passado, foi necessário passar pela Idade Média cristã e pelos romances de cavalaria. Elegeu-se um outro passado, não mais o da tradição clássica que se queria universal, mas o passado nacional:

‘Romântico’ quer dizer, na verdade, ‘como nos velhos romances’, e a alusão é no início pejorativa, no século das Luzes, antes de a palavra ser reempregada, na França, depois de um desvio pela Inglaterra, acrescida de um sentido nobre que a distingue de ‘romanesco’ e a assimila a ‘moderno’, no sentido de relativo ao cristianismo, em oposição à Antigüidade. O mais importante é, sem dúvida, que ‘romântico’ acrescenta a ‘romanesco’ essa dimensão melancólica e desesperada, que ficará inseparável da fé moderna no progresso e do reconhecimento de nossa historicidade sem fim. Oposta à estética clássica, cuja ambição é transcender o tempo, a estética romântica (...) repousa num mal-estar experimentado na sua relação com o tempo, na consciência do inacabado da história. Uma estética do novo, do recomeço incessante, não parece pensável antes que a Revolução Francesa lhe forneça um modelo histórico fulminante (COMPAGNON, 1996, p. 21).

Não foram necessários muitos anos até que se percebessem algumas das conseqüências dessa dependência da arte em relação à história. Já em 1823, Stendhal, em *Racine et Shakespeare*, citado por Compagnon, define o Romantismo como a “arte de apresentar aos povos as obras literárias que, no estado atual de seus hábitos e de suas crenças, são suscetíveis de lhes dar o maior prazer possível” (COMPAGNON, 1999, p. 22). Em outros textos de Stendhal, sobretudo nos romances, fica evidente o quanto ele levou a sério essas afirmações “*O vermelho e o negro* é a história da sociedade francesa durante a Restauração, *A cartuxa de Parma*, um quadro da Europa sob o domínio da Santa Aliança (...). Romances com fundo histórico e político já tinham existido antes, é claro, mas nunca ocorreu a ninguém antes de Stendhal fazer do sistema político de sua própria época o verdadeiro tema de um romance” (HAUSER, 2000, p.756). A vinculação da arte com a atualidade acentua-se de tal modo que se chega ao insolúvel: todas as épocas vivem o seu período romântico. Assim, os clássicos, não seria mais possível negar, e o século XIX reconhece isso, foram os românticos do seu tempo.

Atrelada ao tempo da história e ao progresso, a arte concebe o belo como aquilo que agrada aos olhos do público para o qual foi criada, na atualidade. Essa

percepção, muito evidente em Stendhal, será também medida por Baudelaire, a partir de Delacroix e de Constantin Guys:

Em Delacroix, sobretudo no *Salão de 1846*, onde Baudelaire compartilha ainda o vocabulário romântico de Stendhal: ‘Para mim’, diz ele, ‘o romantismo é a expressão mais recente, mais atual do belo’. Ou ainda: ‘Quem diz romantismo diz arte moderna’. A modernidade é o partido do presente contra o passado: opondo-se ao academismo, ela consiste em retratar seu tempo e sua respectiva temática (...). Delacroix é um momento, um elo necessário da história da arte, isto é, história das obras que foram modernas em seu tempo (COMPAGNON, 1996, p. 24).

Modernidade e romantismo são, portanto, equivalentes para Baudelaire. Quanto a Constantin Guys, Baudelaire o vê como um fixador do efêmero, quase um repórter, cujo heroísmo estará justamente nessa condição de representação do presente, inclusive no quanto de contraditório essa expressão carrega. Afinal, a memória do presente não pode mais ser vista como presente. Embora seja perceptível que assumem grande relevância aqui as mudanças que vão se concretizando em relação ao modo como o tempo passa a ser percebido, a oposição entre passado e presente, clássicos e românticos começa a perder força.

Explicitarei melhor esse argumento mais adiante, mas aproveito para afirmar que as tentativas de enquadramento da obra de Eça como *romântica*, *realista*, *naturalista* ou *realista-naturalista*, embora insistentemente retomadas pela crítica (com a inclusão do que muitos chamam de ‘última fase do escritor’, em que estariam as últimas obras, consideradas mais nacionalistas, representativas de uma espécie de desejo de fazer as pazes com Portugal), dizem muito pouco a respeito de uma produção tão vasta e heterogênea. Se, para fins didáticos, é preciso encontrar um termo para designá-lo, romântico (e portanto moderno) serve melhor.

Preciso retornar ao fio de meu interesse maior: uma das marcas dessa relação entre a arte e a sua atualidade será a busca de uma espécie de familiaridade entre o artista e seu público. Ressalto que familiaridade não é sinônimo de um relacionamento permanentemente cordial, pois muitas vezes o leitor será alvo de uma certa insolência, para não dizer evidente desrespeito. O primeiro poema de *As flores do mal*, “Ao leitor”,

A tolice, o pecado, o logro, a mesquinhez
 Habitam nosso espírito e o corpo viciam,
 E adoráveis remorsos sempre nos saciam,
 Como o mendigo exhibe a sua sordidez (...)

É o Tédio! – O olhar esquivo à mínima emoção,
 Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado.
 Tu conhece, leitor, o monstro delicado
 – Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão! (BAUDELAIRE, 1995, p. 103)

assim como “Hino à beleza”

Vens tu do céu profundo ou saís do precipício,
 Beleza? Teu olhar, divino mas daninho,
 Confusamente verte o bem e o malefício,
 E pode-se por isso comparar-se ao vinho.(...)

Que venhas lá do céu ou do inferno, que importa,
 Beleza! ó monstro ingênuo gigantesco e horrendo!
 Se teu olhar, teu riso, teus pés me abrem a porta
 De um infinito que amo e que jamais desvendo? (...) (BAUDELAIRE, 1995, p. 120)

são bons exemplos do olhar baudelairiano sobre o mundo e sobre o receptor de seus textos. Registram-se, portanto, algumas das muitas alterações no conceito de beleza e, é claro, no modo como isso se revelará na experiência literária. E, meu maior interesse aqui, registram-se também modificações no modo como o leitor será parte desse processo, conseqüentemente, não apenas todo o fazer literário estará em discussão, como também a recepção dele. Há em Baudelaire, de maneiras muito diversas, uma incessante busca de proximidade entre a obra, seu produtor e seu receptor, tanto nos textos ficcionais quanto nos mais apropriadamente chamados de crítica de arte.

Fradique Mendes reconhecerá esse caráter inovador, fará, inclusive, um poema intitulado “A Carlos Baudelaire”⁶, datado de setembro de 1867, mês da morte do poeta francês, em que afirma a importância do papel desempenhado pelo autor de *As flores do mal*:

⁶ Esse poema, como todos os outros publicados em *A Revolução de Setembro*, em 1867, foi atribuído a Carlos Fradique Mendes, criação coletiva de Eça de Queirós, Antero de Quental e Jaime Batalha Reis. Assim sendo, os poemas foram escritos, claro está, por esses três. O que cito aqui, ‘A Carlos Baudelaire’ é de Antero de Quental.

Ó Carlos Baudelaire! ó poeta impassível!
 Fino lábio a sorrir, sob um estranho olhar!
 Tua boca descreve o criminoso, o horrível.
 Enquanto a tua voz parece só cantar... (...)

És o símbolo, tu, dum século fantasma,
 Tão sábio que é ateu, e já não quer chorar...
 Que tem cãs sem ser velho, e que de nada pasma
 Olhando o mundo à luz do gás do Boulevard... (...) (SERRÃO, 1985, p. 268).

Mas, se Baudelaire é um símbolo, como quer Fradique, sem querer me repetir, reitero, que, para que esse processo se concretizasse, muito havia acontecido ou vinha acontecendo há muito tempo. Voltamos a Borges e seu modo de compreender o que sejam precursores, inclusive para, agora, acrescentar que teóricos que dedicaram boa parte de seu tempo ao estudo da Modernidade, como Walter Benjamin e Marshall Berman são devedores daqueles que foram iluminados por Baudelaire.

Isso, é claro, não muda o fato de que o próprio Baudelaire e Fradique também o sejam. E não há dúvida de que estamos todos cientes de que tudo é devedor de algo. No campo das artes, isso é ainda mais evidente. Mas, como em qualquer trabalho acadêmico, tento, aqui, demarcar um território (embora saiba das dificuldades dessa empreitada) que vai um pouco além da Modernidade literária tantas vezes celebrada como tendo seu início com a publicação de *As flores do mal*.

Essa obra concentrou muitas das tendências ou desejos que vinham se moldando bem antes de 1857 (inclusive porque os próprios poemas de *As flores do mal* vinham sendo publicados já há alguns anos). Por exemplo: a colocação do poeta, ou melhor, do escritor como um ser escolhido, diferente dos demais seres humanos, de algum modo dotado de um poder inexplicável, genial, já vinha acontecendo há algum tempo. Depois voltarei e esse aspecto, mas é preciso lembrar aqui que é, ainda no século XVIII, com Diderot (1713-1784), que se instaura a idéia do artista como gênio, como escolhido, a quem seria permitido, inclusive, infringir a moral. Aquilo que os historiadores chamaram de Realismo, com seu aspecto educativo, denunciador, político, revolucionário,

conscientizador representou a concretização do papel atribuído ao escritor. Se tornamos a recuperar o que disse Eduardo Lourenço a respeito da modificação no modo como a figura de Deus passou a ser concebida, temos mais uma evidência de que o papel do autor sofrerá também significativo abalo “A literatura, sob a sua forma romântica, é a palavra de um Deus já ausente e a resposta a essa mesma ausência. O autor torna-se o ‘deus’ da sua obra, sujeito e objeto dela.” (LOURENÇO, 1999, p. 54).

E foi no mesmo século que Giambattista Vico, já aqui citado, anticartesiano, fez nascer a estética ⁷, estabelecendo a poesia como base para essa nova ciência, negando, portanto, a idéia de que fosse possível preestabelecer regras para a criação literária; com Rousseau (1712-1778), temos o estabelecimento do império da imaginação, da fantasia. O título e o teor da obra *Confissões* não deixa dúvidas quanto às escolhas do filósofo: “confissões e não memórias. Quer dizer: discurso descontínuo, apaixonado e subjectivo, não reflexão estritamente cronológica sobre toda uma vida historicamente situada: discurso da aparência inserida no instante fugitivo, que no ‘dizer tudo’ a si mesmo se põe em causa, procurando uma verdade interior, múltipla” (MACHADO, 1979, p. 76). Para completar essa lista de pensadores, ainda é preciso citar Kant (1724-1804), ao qual voltarei oportunamente. Assim, não há dúvidas de que é possível pensar a Modernidade nas artes a partir do movimento conhecido como Romantismo, responsável pela deflagração do início dessa virada, até porque muitas vezes esses termos foram tomados como sinônimos, em especial por Baudelaire. E, embora essa afirmação pareça para muitos quase um clichê, reitero o que disse há algumas páginas: muito do que se produziu e se produz a respeito da obra de Eça insiste em dividir seus textos como pertencentes a uma fase romântica ou a uma realista, de modo simplista e, sobretudo, injusto.

As tentativas de situar autores e/ou obras em determinados períodos são sempre arriscadas, pois a teleologia sempre foi e ainda é uma tentação muito grande quando se tenta pensar a literatura num sentido temporal. É muito mais fácil explicar as obras engavetando-as em compartimentos devidamente

⁷ O termo só seria introduzido pouco depois, por Baumgarten, conforme já foi afirmado.

etiquetados com rótulos como Barroco, Arcadismo, Romantismo etc. Os historiadores da literatura nem se mostram, pelo menos de modo geral, muito inquietos com o fato de que são sempre necessárias gavetas sobressalentes com rótulos como ‘precursores’, ‘anunciadores’, ‘remanescentes’ para, mesmo que à força, colocar as coisas no que julgam ser seus devidos lugares. Gustave Lanson, citado por Leyla Perrone-Moisés, criou uma dessas gavetas com o adequadíssimo nome de ‘extraviados’ (*égaré*), numa, admitamos, divertida tentativa de resolver os casos omissos: “O quadro geral dos movimentos literários tem sido o leito de Procusta onde os escritores indóceis (justamente os mais interessantes) perdem um braço ou uma perna; para os casos mais renitentes, resta sempre o leito acolhedor da ‘exceção’ à regra” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 28).

Há duas conseqüências principais de uma visão teleológica da literatura. A primeira e mais evidente é que essa concepção judaico-cristã do tempo, que impregnou coisas aparentemente tão díspares como muitas religiões, mas também o marxismo, implica a busca de uma finalidade. Assim, essa concepção linear, causalista e finalista inclui uma expectativa de progresso, de existência de um ponto de chegada. Em literatura, isso significaria dizer que os antigos seriam permanentemente superados pelos modernos, de modo que o valor estaria sempre na novidade. Nessa concepção de história da literatura, os ‘movimentos’ se sucedem inclusive com alguma resistência, com algum antagonismo entre os seus supostos líderes, mas deixando sempre claro que os novos, os de certo modo revolucionários são sempre os merecidos vencedores. Chega quase a ser redundante afirmar que há muito daquele romantismo simplista nesse modo de ver a literatura, como um embate maniqueísta de forças.

Em larga medida, a responsabilidade pelas marcas teleológicas na história da literatura se deve ao fato de que, como disciplina, ela surgiu no período áureo da história geral positivista. Os princípios que pareceram, naquele momento, adequados a uma historiografia positivista, como por exemplo, a causalidade, a busca da objetividade e a noção de progresso se mostraram impertinentes para a literatura. É claro que hoje essas pretensões estão abandonadas e os próprios historiadores já trabalham de outro modo.

No campo literário, as mudanças também são perceptíveis, mas são bastante lentas. No final da década de 1930, Ezra Pound se queixava: “Não conhecemos o passado em seqüência cronológica. Pode ser cômodo deitá-lo, anestesiado, na mesa, com datas coladas aqui e ali; mas o que sabemos, sabemos-lo por ondas e espirais, turbilhonando a partir de nós e de nosso tempo” (POUND, apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 31). Não há dúvida de que podemos dizer que essa afirmação é antiga e que hoje muito já mudou, mas creio ser preciso lembrar que as alterações que ocorrem no âmbito das discussões acadêmicas, das produções de ensaios, dissertações e teses nem sempre têm força suficiente para chegar às salas de aula, e não me refiro apenas às de Ensino Médio, mas também às das próprias universidades.

A outra consequência da visão teleológica é o estabelecimento de privilégios destinados a alguns, numa forma de fortalecer o que Nietzsche chamou de história monumental. Explico. Num texto de 1874, o filósofo, na tentativa de encontrar uma resposta, uma justificativa para a utilidade da história, enumera-lhe três tipos: a monumental, a antiquária e a crítica. A primeira, como o adjetivo anuncia, se fundamenta sobre os grandes vultos, os grandes momentos. Se por um lado isso pode representar um incentivo ao homem comum, um estímulo para que se queira atingir esse patamar, por outro, pode promover justamente o contrário, a desvalorização do presente e o estabelecimento de uma permanente melancolia em relação a um passado sempre idealizado. Em termos literários, é a que predomina nos manuais de literatura.

A antiquária é a forma mais justa de história, já que procura não deixar nada nem ninguém de fora, não concede privilégios. O problema é que ela apenas conserva, não promove nenhum juízo de valor, tudo permanece igualmente interessante. Literariamente, essa forma de história tentaria, por exemplo, recolher tudo que se produziu em um país em uma determinada época, o que, sem dúvida, significa promover uma vasta erudição, mas não necessariamente sabedoria. Afirma Nietzsche: “Este gosto maníaco das coisas antigas envolve o homem num cheiro a bafio. Os seus hábitos de antiquário transformam um talento, às vezes notável, uma aspiração nobre, numa curiosidade insaciável ou

numa autêntica avidez de tudo que é antigo, literalmente de tudo. (...) Sabe conservar a vida, não sabe fazê-la nascer” (NIETZSCHE, 1976, p.128-129).

A terceira forma, a crítica, condena o passado em nome do presente, o que pode ser produtivo em termos de estimular a criação de critérios para determinar o que deve ou não ser esquecido. Mas, essa forma pode promover um certo recalque das origens, negando a participação de determinados eventos, ou obras no caso específico da literatura, em cadeias cujo sentido pode se perder ou ser deteriorado por essas ausências.

Para Nietzsche, e não me parece possível discordar, as três formas convivem e devem conviver:

Cada uma das três variedades de história tem um campo próprio e um clima próprio; fora, prolifera numa vegetação parasita e devastadora. Quando o homem que quer criar grandes coisas precisa do passado, usa a história ‘monumental’. Ao contrário, quem quer perpetuar o que é habitual e venerado de há muito, encara o passado como ‘antiquário’ e não como historiador. Aquele que é apanhado pela necessidade presente e que se quer ver livre do seu peso, precisará de uma história ‘crítica’, isto é, que julga e condena. A transplantação imprudente destas diversas espécies é fonte de muitas desgraças. O crítico sem necessidade, o antiquário sem piedade, o perito sem poder criador são plantas que degeneraram, por terem sido arrancadas ao seu terreno (NIETZSCHE, 1976, p. 124).

Desse modo, para fazer uso dessas três formas, é preciso conceber o passado de maneira sincrônica, já que ele é uma projeção do presente. Buscamos nele, no passado, respostas para perguntas formuladas no presente, portanto, marcadas pelos valores do presente. Também é preciso lembrar que o objeto da história literária, ao contrário do da história geral, se presentifica ininterruptamente, ou pelo menos a cada nova leitura, de modo que é preciso reconhecer que, embora seja uma enorme obviedade afirmar que a literatura nasce sempre da literatura, essa relação é mais complexa do que parece à primeira vista.

O século XX já nos disse, e Borges o confirmou de maneira sublime, no texto “Kafka e seus precursores”, ao qual já me referi anteriormente, que uma obra, um autor podem fazer surgir seus antecessores, podem imprimir uma nova ordem ao passado literário, numa concepção simultânea de tempo: “No

vocabulário crítico, a palavra ‘precursor’ é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor ‘cria’ seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, 1999, p.98). Numa nota de rodapé desse texto, Borges sugere que vejamos Eliot, a quem deve, ao menos em parte, essas considerações: “O sentido histórico compele a escrever não meramente com sua própria geração em seus ossos, mas com o sentimento de que o conjunto da literatura européia desde Homero, e dentro dela o conjunto da literatura de seu próprio país, tem uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea” (ELIOT, apud, PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 30). Assim, para que o leito de Procusta se tornasse um pouco mais confortável, seria necessário pensar na produtividade de uma história da literatura em que critérios temporais e geográficos fossem um pouco menos relevantes ou pelo menos fossem acrescidos do estudo do jogo ininterrupto de influências e intertextualidades.

No trabalho de Leyla Perrone-Moisés a que já tantas vezes me referi, fica muito clara essa proposta de estudo da literatura com base na existência simultânea de múltiplas influências. Ao selecionar o que chamou de oito escritores-críticos, ou seja, escritores de ficção que também produziram um vasto material de crítica ou teoria literárias, Leyla Perrone-Moisés, elencou também as obras literárias eleitas e devidamente estudadas por esse grupo de criadores. Segundo ela mesma, na tentativa não de responder, mas sim de refletir sobre os valores da modernidade que sustentariam essas escolhas:

Diante desse fenômeno do escritor-crítico moderno, podemos colocar algumas perguntas (...): por que e como alguns críticos, que são também e antes de tudo escritores, escolhem no passado certos nomes e certas obras? Que relação existe entre essas listas pessoais e as da história literária institucional? Que modificações essas escolhas e seus fundamentos introduzem nessa história? Existem coincidências nessas escolhas? Essas coincidências se devem a critérios comuns? (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 12).

Naturalmente sabemos aonde a discussão proposta nesse trabalho, nada casualmente chamado *Altas literaturas*, nos levará: à defesa do cânone

institucionalizado. Não pretendo discutir a pertinência ou não dessa proposta, mas quero, sim, ressaltar que, na prática, o levantamento efetuado apresenta uma alternativa ao leito de Procusta. Em última instância, *Altas literaturas* propõe uma história literária com base no, há pouco citado, jogo ininterrupto de influências e intertextualidades.

Embora ocupem posições teóricas muitas vezes divergentes, arrisco aqui uma aproximação entre esse trabalho de Leyla Perrone-Moisés e o que propõe Jonathan Culler em seu *Teoria literária: uma introdução*. Ao apresentar cinco pontos que outros teóricos levantaram a respeito da natureza da literatura, na tentativa de compreender afinal o que diferencia o discurso literário de outros discursos, Culler cita, como quinto elemento, a literatura como construção intertextual ou auto-reflexiva. Considerando-se esse critério, “as obras são feitas a partir de outras obras: tornadas possíveis pelas obras anteriores que elas retomam, repetem, contestam, transformam. Essa noção às vezes é conhecida pelo nome imaginoso de ‘intertextualidade’. Uma obra existe em meio a outros textos, através de suas relações com eles”(CULLER, 1999, p. 40). Assim, o critério cronológico pouco ajudaria, na medida em que a compreensão de uma determinada obra dependeria de outras, muitas vezes distantes, temporal e geograficamente.

Culler avança um pouco mais na discussão ao refletir sobre possíveis perigos na noção de literaturas nacionais, primeiramente porque, segundo ele, é falsa a idéia de que possa existir uma literatura portuguesa, brasileira ou qualquer outra, de modo isolado. Segundo, porque, e ele usa o exemplo da Inglaterra para sustentar seu argumento, uma literatura nacional pode ser tomada como exemplo de escrita especial que deveria ser conhecida, reconhecida e imitada: “Transformada em matéria de instrução nas colônias do Império Britânico, ela encarregou-se de dar aos nativos uma apreciação da grandeza da Inglaterra e de envolvê-los como participantes agradecidos num empreendimento civilizador histórico”(CULLER, 1999, p. 42). Apesar das diferenças, Jonathan Culler e Leyla Perrone-Moisés, ao perceberem os riscos de se conceber a literatura como um discurso linear, de causas e conseqüências muito claras, apresentam uma

mesma alternativa, e repito, pela terceira vez: estudar a literatura como um jogo ininterrupto de influências e intertextualidades.

Compagnon também tenta apresentar uma alternativa ao leito de Procusta em que, de modo geral, deitamos a história da literatura. Em sua busca de compreensão da Modernidade, o teórico se dá conta da inevitabilidade de imprimir uma lógica progressista aos estudos literários, marcada por aquilo que prevaleceu a ponto de conseguir ser transmitido, mas reconhece

Aplicada à arte, a idéia de progresso é um ‘gigantesco absurdo, um grotesco que chega a ser medonho’. Poderíamos, entretanto, contar de outra forma o devir da arte? Poderíamos dissociar a sucessão e a consequência? Manter os paradoxos? Esquecer as idéias do progresso e da dialética graças às quais a tradição moderna salvou-se a seus próprios olhos? Se a expressão tradição moderna tem um sentido – um sentido paradoxal –, a história dessa tradição moderna será contraditória e negativa: será uma narrativa que não leva a lugar nenhum. Aceitemos, pois, uma história contraditória da tradição moderna, ou ainda, o que dá no mesmo, uma história das contradições da tradição moderna (COMPAGNON, 1996, p. 11).

Assim, a proposta do teórico francês é de uma história paradoxal da tradição moderna, que poderíamos estender para além da tradição moderna. Resumindo e ironicamente colocando-os em ordem cronológica, Eliot, Borges e Compagnon afirmam o mesmo. O primeiro refere-se à *existência e ordem simultânea*, Borges à *criação* de precursores e o terceiro conclui afirmando “Em vez dessas pseudo-reviravoltas ou dessa galeria de figuras exemplares, deveríamos fazer uma história paradoxal da tradição moderna, concebida como uma narrativa esburacada, uma crônica intermitente” (COMPAGNON, 1996, p. 12, grifo meu).

Embora Compagnon encerre sua proposta de maneira um tanto peremptória, e eu não queira fazer o mesmo, creio ser fundamental que, se não conseguimos resolver definitivamente um problema tão intrincado quanto esse, o modo como concebemos a história da literatura, ao menos nos inquietemos com os excessos, sob pena de alimentarmos as *fontes de muitas desgraças*, como afirmou Nietzsche.

Uma dessas *fontes* alimenta o desejo de enquadramento de que a obra de Eça foi e continua sendo, muitas vezes, vítima.

2.2 CORTINAS QUEIMADAS: IRONIA ROMÂNTICA E TERRORISMO TEÓRICO

Porque o verbo humano, tal como o falamos, é ainda impotente para encarnar a menor impressão intelectual ou reproduzir a simples forma de um arbusto... Eu não sei escrever!
Ninguém sabe escrever!
Carlos Fradique Mendes

As tentativas de realizar uma caracterização cronológica do Romantismo são bastante reveladoras das dificuldades dessa empreitada. Expressões como *por volta de* e *aproximadamente* se tornam, inclusive no meu texto, recorrentes.

António José Saraiva, por exemplo, adverte que devem ser levadas em conta apenas as características mais salientes, para o estudo de qualquer movimento, sob o risco de sermos engolidos pela diversidade e, portanto, por uma falsa impressão de falta de relevo na paisagem literária. De fato, uma das causas do risco de se ter a equivocada impressão de ausência de relevo é justamente a necessidade de se fazer delimitações muito radicais entre um período e outro. Caso contrário, a paisagem seria modificada justamente pelos nomes e obras daqueles que se destacaram.

Mas a saída encontrada pelo teórico é um tanto simplificadora: “Importa não nos deixarmos enredar por essas diversidades e, por outro lado, considerá-lo (o Romantismo) um facto histórico situado no tempo e no espaço” (SARAIVA, 1995, p. 41). É ele também, no mesmo texto, quem afirma serem, em relação ao Romantismo, “vãs todas as tentativas que visem encontrar num suposto plano virginalmente literário uma ‘essência’ romântica, virginalmente romântica. Todas as tentativas nesse sentido conduzem a labirintos de palavras sem saída” (SARAIVA, 1995, p.40).

Apesar da minha discordância do modo como a solução foi proposta mais adiante, pois o teórico escolhe um único elemento como definidor da estética romântica, as novas relações entre escritores e público, é justamente esse traço que busco aqui analisar. Esclareço: não tomo esse elemento da mesma forma que António José Saraiva, até porque meu interesse em particular não é encontrar uma definição absoluta para o período romântico. Tento o caminho inverso: para chegar à obra de Eça, passando por Almeida Garrett e por Camilo Castelo

Branco, tento compreender como a auto-reflexão se tornou uma imposição para esses escritores.

É assim que a afirmação de António José Saraiva de que o Romantismo deveria ser caracterizado em função do estabelecimento de relações muito próximas entre o escritor e seu público me interessa, pois, como já afirmei neste texto, a autoridade até então concedida aos preceitos clássicos estava sendo fortemente questionada e o leitor, constituído pelo público em geral, em formação, mas também pelos próprios escritores, passou a possuir, em larga medida, o poder de julgamento, daí porque a ele passam a ser destinadas tantas e tantas explicações. Antoine Compagnon sintetiza na palavra *autonomia* esse traço: “A ‘autonomia’, a reflexividade ou a circularidade, pois a definição baudelairiana da modernidade, pela dupla natureza do belo, exige do artista uma consciência crítica. (...) A obra moderna fornece seu próprio manual de instrução; sua maneira de ser é o encaixamento ou a autocrítica e a auto-referencialidade (...)” (COMPAGNON, 1996, p. 29).

Se esse leitor um tanto informe ganha papel de destaque na produção literária, naturalmente o produtor se colocará como intérprete das verdades que ele julga que deveriam ser repassadas, ou seja, consagra-se a imagem do escritor como herói coletivo. Assim, voltamos ao legado de Diderot e ao desejo de desenrolar mais uma parte do imenso novelo que é a literatura: Maria de Lourdes Lima dos Santos, ao se referir ao Romantismo, diz o seguinte “Desgraçadamente, a desmesura, o génio, o que arrancava o poeta ao vulgo, teria ele de o expiar na terra (...). Sofrimento, pobreza e génio iam constituir uma tríade indispensável à caracterização do poeta segundo o ideal romântico” (SANTOS, apud REIS, 1993, p. 38). Camões, Bocage, Camilo Castelo Branco, o próprio Baudelaire, enfim a lista de representantes seria grande, até porque, mesmo o fato de, do ponto de vista cronológico, os dois primeiros terem vivido e produzido bem antes dos outros dois, não é argumento suficiente para afastá-los da caracterização de *génio* a que Maria de Lourdes dos Santos se refere.

Pelo contrário, esse estereótipo apenas se consagrou no século XIX, e, muito possivelmente, foi por isso mesmo que os nomes de Camões e de Bocage

foram transformados em símbolos dessa idéia e assim foram, inclusive, manipulados, de acordo com as necessidades, tanto literárias quanto políticas. O poema “Camões”, de Almeida Garrett é apenas uma pequena amostra dessa importância. Mas é claro que esse heroísmo colocado como traço definidor do escritor, inclusive no chamado Realismo, nunca é demais lembrar o quanto para Baudelaire tornou-se um imperativo que os artistas fossem também capazes de formulações teóricas, não é o único motivo que leva à associação entre Romantismo e Modernidade.

A partir do Romantismo, sem os modelos clássicos para determinar o que deveria ou não pertencer à categoria da chamada ‘grande arte’, os autores, num certo sentido, se viram mais livres para buscar caminhos diferentes para a realização estética. Num outro aspecto, ficaram sem parâmetros, inseguros diante da própria criação e, é claro, diante da dos outros. Instaurou-se o que Leyla Perrone-Moisés chamou de mal-estar da avaliação (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 10). A discussão sobre a pertinência ou não dos preceitos aristotélicos será parte desse quadro. Temos que voltar a falar de Giambattista Vico, cujo modo de pensar, como já foi dito, era essencialmente anticartesiano; numa época dominada pelo progresso das ciências naturais e da matemática, ele descartou o pensamento lógico que embasava as ciências e preferiu os estudos históricos e literários, fundados na tradição. Para Umberto Eco, Vico “abria, sem querer, a porta para uma filosofia e uma lingüística e uma estética da imprevisível liberdade de espírito” (ECO, 2003, p. 219). Foi por essa porta aberta que entrou Benedetto Croce, o divulgador e ampliador das idéias de Vico, de modo que, no campo da literatura, se estabeleceu de maneira mais intensa a negação de qualquer poética centralizadora. Assim, a experiência estética passa a ser entendida como resultado da criatividade e não mais da obediência a preceitos, portanto, o fenômeno não pode mais ser compreendido como desvio de uma regra, mas sim, conforme diz Eco, “como um momento auroral” (2003, p. 219).

O mal-estar generalizado fará, por exemplo, com que se tenha chegado à criação do termo *pré-romantismo*, tentativa de denominação do período em que o instável, o diferente, a liberdade criadora passaram ao primeiro plano. Como

sabemos, a história da literatura não julgou necessário, em outros momentos, usar esse recurso: não lançou mão de um pré-barroco ou de um pré-simbolismo. E o Romantismo foi suficientemente perturbador para estender-se ao longo de muitos anos seguintes a ponto, por exemplo, de António José Saraiva e Óscar Lopes, em seu *História da Literatura Portuguesa*, colocarem-no como a última grande subdivisão da história da literatura. A polêmica geração de 70, dos chamados realistas, assim como os parnasianos, encontram seu lugar na intitulada 6^a época, ou *O Romantismo*.

As dificuldades de delimitação conceitual são consequência óbvia da própria indeterminação gerada pelo desejo de autenticidade, forma encontrada para estabelecer as diferenças em relação aos clássicos. Isso explica, também, o motivo pelo qual é possível se referir a tantos romantismos dentro do romantismo: “A experiência romântica em literatura é um fenômeno variado, sem um programa definido, sem esquemas rígidos nem sistemas previamente elaborados. Rousseau, Sterne, Goethe ou Chateaubriand compõem as suas obras sem a preocupação de definirem ‘*ab initio*’, exactamente, a que classe ou género pertencem” (MACHADO, 1979, p. 77).

Antoine Compagnon utiliza dois exemplos da pintura para demonstrar que essa aparente falta de programa não deixa de ser um programa. Refere-se às telas *Déjeuner sur l’herbe* e *Olympia*, ambas de Manet, para esclarecer que muito da novidade, no sentido escandaloso vivenciado na época, contida nelas se devia ao desnudamento não dos corpos, mas do processo de feitura da obra. Na medida em que essas obras exibiam um modelo de ateliê, posando para a construção da cena, a tradição acadêmica era questionada.

Vamos à descrição do primeiro exemplo citado: duas mulheres, uma totalmente nua e a outra quase, e dois homens de terno, em um piquenique num parque: “como se a pintura risse da pintura, expondo suas convenções! *Le déjeuner sur l’herbe* parecia uma piada. (...) Mesmo que não fosse intenção de Manet, o quadro (...) foi recebido assim. Um nu, num cenário da vida moderna, uma cena realista, sem nenhum pretexto alegórico, sem nenhum sentido prévio: foi isso que desconcertou e chocou o público” (COMPAGNON, 1996, p. 32).

Formalmente, os três componentes do quadro, a paisagem de fundo, o grupo no centro e a natureza morta, não se integram: “os modelos posam claramente no ateliê, num contraste incômodo com o fundo” (COMPAGNON, 1996, p. 32). Mesmo a natureza morta, em seu aparente academicismo, “era irrealista, pois o cesto de frutas justapõe na tela cerejas e figos, que na natureza não coexistem”(COMPAGNON, 1996, p. 33). Além desses elementos, sabemos que a tela de Manet faz uma retomada de modelos clássicos, em especial *Concerto campestre*, atribuído a Ticiano, e *Julgamento de Páris*, de Rafael; ironicamente, esse trabalho de Manet foi também alvo de muitas retomadas. Em resumo, a tela gera uma sensação de paródia, no sentido iconoclasta da palavra, e, ao mesmo tempo, incorpora o mundo contemporâneo, inclusive com a utilização da famosa Victorine como modelo⁸.

Instaura-se, portanto, o novo, como dizia Machado, citado há pouco, embora seja difícil se ter certeza de que não havia um projeto ‘*ab initio*’. O que é possível afirmar, sim, é que Manet, mesmo sem o reconhecimento de Baudelaire, tornava-se um de seus *heróis*, já que capaz de não apenas produzir, mas também de teorizar sobre sua produção.

Quanto à segunda tela citada, *Olympia*, os comentários são praticamente os mesmos, com exceção, é claro, da cena em questão. Trata-se agora de uma mulher nua cobrindo o sexo com a mão, um gato preto e uma outra mulher, esta negra, entregando um buquê de flores à primeira. Compagnon cita uma leitura do quadro feita por Zola, centrada em questões formais. Para o romancista francês, Manet teria apostado no contraste de cores, daí o motivo da escolha das flores em oposição ao negro do gato e da cor da pele de uma das mulheres e, é claro, isso explicaria a nudez de uma mulher tão branca.

Compagnon prefere uma segunda leitura que insiste no fato de termos, mais uma vez, uma modelo de ateliê, posando. Também neste caso, temos uma retomada de outras obras: a *Vênus de Urbino*, de Ticiano, e a *Maja desnuda*, de

⁸ Victorine vinha de uma família de artistas, tornou-se modelo de ateliê muito jovem e por conta disso foi muitas vezes confundida com uma prostituta. Foi também pintora, embora quase todas as suas obras tenham se perdido. As informações sobre sua vida são controversas e carecem de comprovação.

Goya. Mas, o olhar de Olympia domina a tela de forma quase acintosa, olha fixamente para nós: “Sua mão está sobre o sexo, no centro da composição, moldada, enquanto o resto é chapado: assim ela mostra o que esconde. (...) Enfim, a negra entrega o buquê de um cliente”(COMPAGNON, 1996, p. 34). O gato, em lugar do cachorro usado por Ticiano, é o animal tornado símbolo do erotismo, ao contrário do cão, doméstico, fiel e servil. Subvertendo, tal qual a tela anterior, Manet traz para o público não apenas o contemporâneo, mas também propiciou aquilo que Poe, citado há algumas páginas, chamou de “uma olhadela, por trás dos bastidores” (POE, 2000, p. 407). É quase desnecessário dizer que *Olympia*, assim como *Le déjeuner sur l’herbe*, tornou-se fonte para muitas outras retomadas.

Em meio a esse processo, também a literatura assumiria o papel de justificar-se perante o público e perante si mesma. Assim, apesar de a professora Leyla Perrone-Moisés, em seu *Altas literaturas*, voltar-se especificamente para o século XX e para escritores que, em paralelo a suas obras ficcionais, desenvolveram uma extensa produção crítica, a gênese (ou as gêneses) desse fenômeno, segundo ela mesma, está no século XIX ou até mesmo em fins do XVIII.

Não há nenhuma coincidência no fato de a obra *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant, ter sido publicada em 1790, ter tido uma segunda edição aumentada pelo autor em 1793 e, em 1799, uma terceira, ainda em vida do filósofo, com alterações que não se comprovaram terem sido produzidas por ele. Nesse texto, como se sabe, Kant sistematiza, do ponto de vista filosófico, o que o abandono dos moldes clássicos significou para a arte de modo geral: o deslocamento da noção de belo, antes considerada intrínseca ao objeto, para o sujeito. Nas palavras dele:

Se o prazer estiver ligado à simples apreensão (*apprehensio*) da forma de um objeto da intuição, sem relação dessa forma com um conceito destinado a um conhecimento determinado, nesse caso a representação não se liga ao objeto, mas sim apenas ao sujeito; e o prazer não pode mais do que exprimir a adequação desse objeto às faculdades de conhecimento que estão em jogo na faculdade do juízo (...). No caso de se ajuizar a forma do objeto (não o material da sua representação, como sensação) na simples reflexão sobre a mesma (sem ter a intenção de obter um conceito dele), como o

fundamento de um prazer na representação de um tal objeto, então nesta mesma representação este prazer é julgado como estando necessariamente ligado à representação, por consequência, não simplesmente para o sujeito que apreende esta forma, mas sim para todo aquele que julga em geral. O objeto chama-se então belo e a faculdade de julgar mediante um tal prazer (por conseguinte também universalmente válido) chama-se gosto. (KANT, 1993, p. 33-34).

Diderot, contemporâneo de Kant, também esteve atento a esse deslocamento e suas implicações. Uma delas é que ao sujeito se imporá que tenha gosto, mas o filósofo percebe imediatamente as dificuldades de se pautar em algo tão idiossincrático:

Se o gosto é uma questão de capricho, se não há regra do belo, de onde então vêm estas emoções deliciosas que se elevam tão subitamente, tão involuntariamente, tão tumultuosamente do fundo de nossas almas, que as dilatam ou as apertam e que forçam em nossos olhos as lágrimas da alegria, da dor, da admiração, seja ao aspecto de algum grande fenômeno físico, seja ao relato de algum traço moral? ‘*Apage, Sophista!*’ Jamais persuadirás a meu coração que está errado em vibrar; às minhas entranhas, que erram em se comover (DIDEROT, apud LIMA, 1984, p. 80).

É evidente que a noção de belo, assim como a de sujeito e a de gosto ainda são muito imprecisas para os praticantes e também para os receptores da arte, mas o discurso teórico-filosófico sem dúvida estabelece bases mais seguras para a gradual constituição do novo e, reitero, para a importância que o leitor, no caso da literatura, passa a ter.

Justamente por isso, é notável, nesse momento, a quantidade de prefácios, posfácios, cartas, textos jornalísticos etc., produzidos para apresentar, informar, justificar, enfim, criticar, as obras perante os leitores, fossem eles mais ou menos especializados. O próprio Kant chamará a atenção para o fato de que os juízos de gosto estarão subordinados a uma crítica “ainda que este princípio não seja nem um princípio de conhecimento para o entendimento, nem um princípio prático para a vontade e por isso não seja de modo nenhum ‘*a priori* determinante” (KANT, 1993, p. 35). Tudo soará como novo: uma nova arte para um novo público, inseridos em um mundo também novo, o que torna fácil compreender como idéias tão sedutoras como a de nação se consolidarão nesse momento. Será necessário, didaticamente, atribuir um caráter nacionalista ao que na verdade era o universalismo presente nas primeiras manifestações do período. Explico: o

romantismo ou pré-romantismo, na sua busca pelas raízes de cada povo, servia à expansão cultural desses povos, no que parece, portanto, ter contribuído muito para o estabelecimento de países em específico, mas, mais do que isso, essa idéia implica uma noção universal de valores, uma nova visão de mundo, que faz com que cada cultura busque o mesmo, ou seja, registrar as marcas de sua originalidade em relação às outras⁹.

Em larga medida, o projeto iluminista de progresso alimentou a idéia de que esse registro deveria atingir um número cada vez maior de pessoas, já que pelo menos demonstrou, entre outras atitudes, uma sistemática preocupação em alfabetizar a população, fazendo surgir, inclusive, o conceito de analfabetismo. O que, no ideário iluminista, parecia ser a melhor das propostas, ficou longe de possibilitar alguma forma de independência, na prática não passou de uma tentativa, para muitos bem-sucedida, de transformar pessoas em classe trabalhadora, capazes de colocar não apenas músculos, mas também mentes a serviço do projeto civilizatório.

O escritor e polemista alemão Hans Magnus Enzensberger afirma que a palavra analfabetismo “surgiu pela primeira vez numa produção inglesa de 1876, espalhando-se depois rapidamente por toda a Europa. Na mesma época Edison inventou a lâmpada, Siemens, a locomotiva elétrica, Linde, a máquina de refrigeração, Bell, o telefone, e Otto, o motor a gasolina. A relação é óbvia” (ENZENSBERGER, 1995, p. 48). Entre tantos avanços técnicos, os modos de impressão também se modernizam, de forma que jornais, folhetins, livros passam a ser mercadorias rentáveis, regidas, portanto, pelas leis de mercado. O papel centralizador das Academias, por exemplo, passa a ser relativizado, fazendo com

⁹ Sintomas desse pendor nacionalista, em Portugal, são o papel público e literário que assumirão Garrett e Herculano. O primeiro, no fomento de uma produção teatral portuguesa, na criação da Inspeção Geral dos Espetáculos e do Conservatório de Arte Dramática e na construção do teatro D. Maria I. O segundo, tanto na atividade de romancista histórico como de polemista e diretor da revista *O Panorama* que surgiu associada a uma espécie de empresa editorial cujo nome não deixa dúvidas sobre o programa de trabalho: ‘Sociedade propagadora dos conhecimentos úteis’. Mas, sobretudo como historiador, inclusive como funcionário da Torre do Tombo, Herculano esteve à frente de projetos muito significativos para a história de seu país, não apenas como registros de fatos importantes, mas em especial como projetos capazes de provocar e alimentar o desejo de Portugal se pensar como nação.

que o interesse do público leitor passasse a ser disputado. Mais uma evidência do mal-estar a que se refere a professora Leyla Perrone-Moisés.

Essa democratização da leitura e a conseqüente alteração na relação entre escritores e leitores tem um dos seus sintomas claramente percebidos na insistência com que os primeiros transformam o seu público em interlocutores. Como bem diz Dolf Oehler,

Surpreendente é já a quantidade desses textos que se dirigem diretamente ao leitor, mesmo diante do pano de fundo de um século XIX ávido de prefácios: nem Victor Hugo nem Henrich Heine devotaram-se com tanta intensidade ao leitor. A primeira edição de *'Les fleurs du mal'*, de 1857, já contém claramente inúmeras dessas indicações de leitura: além do próprio título, são elas sobretudo a epígrafe, a dedicatória a Théophile Gautier, o poema introdutório *'Au lecteur'*, como também os prólogos e notas de rodapé (OEHLER, 1999, p. 268).

As referências que busco aqui reconstruir ou reconstituir dizem respeito, primeiramente, a uma parcela relativamente pequena da Europa. Em segundo lugar, a rede de influências que vai se moldando também tem um alcance relativo, pois sabemos que eram os escritores, os pintores, os donos dos jornais, poucos, enfim, os indivíduos com condições culturais e econômicas para pensar sobre esse processo que se desenvolvia diante de seus olhos. Mas, também é fato que esse elemento a que venho chamando de público está não apenas em formação como conseqüência natural de um momento propício, como tornou-se foco das preocupações, ora com um laivo mais humanitário, quase sempre com vistas ao lucro, de muitos políticos, editores e escritores.

Mesmo se centramos a questão em Portugal, país em claro atraso tecnológico e educacional em relação à França, à Inglaterra e à Alemanha, é perceptível também uma série de ações em prol da melhoria das condições de ensino e da instituição de hábitos de leitura. O trabalho da professora Maria do Rosário Cunha é pródigo em informações, inclusive numéricas, sobre as condições de produção e de recepção da escrita em Portugal. Também é necessário destacar que, mesmo que os números sejam mais positivos nos outros países europeus citados, ao contrário do que acontecia em Portugal, tanto num caso como no outro a referência mais explícita diz respeito

às comunidades urbanas, ou seja, as camadas rurais permaneciam praticamente à margem das iniciativas de modernização. Além disso, mesmo nas cidades, como já frisado, em números diferentes, mas em igual situação, franceses, ingleses, alemães e portugueses se dividiam em camadas bastante distintas, algumas em condições de miséria absoluta. Resumidamente, o chamado público, embora em números diferentes, será preponderante nas discussões sobre o valor literário.

Fiquemos com um exemplo concreto. Em 1837, Alexandre Herculano, citado por Cunha (2004, p. 63), escrevia sobre a necessidade da criação de hábitos de leitura na população portuguesa e apontava dois caminhos: a redução do preço e a sedução dos textos. Sugere, inclusive, a criação de antologias dos clássicos da língua portuguesa, bem como a tradução de bons livros estrangeiros: “Dizem que o povo não lê senão novelas; mas que há-de ele ler, se não lhe dão outra coisa?”¹⁰ Como se percebe, a preocupação não se restringe a tornar a leitura algo mais corrente, mas já se revelam estratégias para selecionar, determinar o que se deveria ou não ler. Nesse sentido, os catálogos elaborados pelos livreiros tentavam suprir essa lacuna e oferecer informações ao público. Em relação a esses profissionais, é também digna de nota a instalação de três livreiros franceses em Portugal: Bertrands, Fèrins e Chardron, o que denota a existência de um mercado consumidor, embora daquilo a que Alexandre Herculano chamou, pejorativamente de literatura-mercadoria ou de literatura-agiotagem. O trabalho da professora Maria do Rosário Cunha procura elucidar esse intrincado processo:

Com efeito, à medida que o século XIX avança, também entre nós o livro abandona a rigidez imposta pela frequência dos espíritos eruditos e cultos, adquire uma desenvoltura que definitivamente o atira para as mãos burguesas do comércio e, conseqüentemente, acrescenta à sua primeira natureza toda intelectual o valor material do lucro. Entre a inspiração do autor e o espírito do leitor, interpõe-se então o hábil pragmatismo do editor, que alguém traduziu por ‘expediente’ e ‘audácia’, ao explicar a estratégia empresarial de Chardron: ‘facultar livros a um país que não sabia ler, para o ensinar a ler e o habilitar a comprar-lhe os livros’ (CUNHA, 2004, p. 65).¹¹

¹⁰ O texto de Herculano, citado pela professora, intitula-se ‘Galicismos’ e está publicado em *Opúsculos*.

¹¹ A afirmação de Chardron consta em GUEDES, Fernando. ‘Três livreiros centenários de origem francófona: Bertrands, Fèrins e Chardron’. In: *O livro e a leitura em Portugal*. Subsídios para a sua história. Séculos XVIII e XIX. Lisboa: Verbo, 1987, p. 64.

O livreiro citado, Chardron, instalou-se no Porto e foi concorrente da livraria Moré, também francesa, onde fora empregado até 1869. Outro índice claro de que o público consumia livros é o modo como os catálogos tentavam evitar decepções ou constrangimentos em seus leitores, classificando-os com rubricas bastante elucidativas: “Novelas para homens”, “Novelas cuja leitura a mãe pode permitir a suas filhas”, “Novelas fúnebres, prisões e fantasmas”, “Romances sérios”. A profissionalização desse mercado levará à contratação de indivíduos melhor aparelhados para a tarefa, até mesmo Oliveira Martins redigirá alguns desses catálogos. Eça de Queirós fará bom proveito ficcional desses fatos. Um exemplo, entre outros, se dá quando Basílio, na tentativa de seduzir Luísa, cita-lhe um romance, cujo título não deixa dúvidas quanto às intenções que em breve se concretizariam, *A mulher de fogo*, de Adolphe Belot:

Também ele tinha passado a manhã deitado no sofá a ler ‘A mulher de fogo’, de Belot. Tinha lido ela?

– Não, que é?

– É um romance, uma novidade.

E acrescentou sorrindo:

– Talvez um pouco picante; não to aconselho! (QUEIRÓS, 1997, p. 52).

O referido livro só será novamente mencionado porque Luísa tenta, a custo, resistir aos encantos do primo. Após uma investida mais direta, quando Basílio a convida para um passeio no campo, cuja resposta fica prometida para o próximo encontro: “Mas no dia seguinte, muito habilmente, Basílio não falou no passeio, nem no campo. Não falou também do seu amor, nem dos seus desejos. Parecia muito alegre, muito superficial; tinha-lhe trazido o romance de Belot, ‘A mulher de fogo’” (QUEIRÓS, 1997, p. 72). O romance citado foi traduzido do francês em 1873, cinco anos antes, portanto, da publicação de *O primo Basílio* e pertenceu à coleção ‘Biblioteca para homens’, o que deixa muito claras as intenções de Eça junto a seus leitores, sem dúvida conhecedores do teor, se não livro, ao menos da coleção¹².

¹² As informações constam na obra *A tradução em Portugal*, de A.A. Gonçalves Rodrigues, citada por Maria do Rosário Cunha, na página 163.

O cenário é portanto propício a discussões sobre critérios valorativos capazes de separar a literatura em diferentes níveis de qualidade. No campo da criação hoje considerada canônica, a distinção entre os discursos ficcional e teórico (ou da crítica) vai se tornando cada vez mais nebulosa. Já me referi a Joyce e a Poe, agora cito Henry James (1843-1916), contemporâneo de Eça, que registrou, também, alguns dos sintomas dessas mudanças, embora às vezes de modo um tanto amargo. Por exemplo, no ensaio intitulado “O futuro do romance”, de 1899, ele apresentou uma certa preocupação com os rumos que a literatura, sobretudo o romance, estava seguindo. O crescimento tanto do número de publicações quanto de leitores foi visto como parte de um processo que, segundo o ensaísta, culminava com a banalização da arte. Referindo-se especificamente à Inglaterra, ele aponta as fontes que, em particular, contribuíram para esse “crescimento veloz e extravagante” (JAMES, 1985, p. 55).

De certo modo, creio ser possível sintetizar os argumentos de Henry James num único: a facilitação do acesso, pois ele enumera, por exemplo, o aumento no número de escolas públicas, de alfabetizados, portanto, que geraram um outro tipo de público, formado em especial por mulheres e pessoas bem jovens, crianças mesmo. No primeiro caso, há ainda, segundo o ponto de vista de James, um conseqüente aumento no número daquelas que não apenas não se casam, como também não desejam se casar. Para James, esse público gosta apenas do que ele chama, pejorativamente, de ‘história’, ou seja, da superficialidade que gera consumo e lucro. Um outro fator também teria colaborado para que esse novo público se sedimentasse: as bibliotecas, em especial as privadas, também existentes em Portugal, preocupadas com o lucro e portanto com a circulação dessas mercadorias, “mais volumes de ‘história’ do que das outras coisas de que se pode fazer volumes” (JAMES, 1985, p. 56). Não há nenhuma dúvida de que impressiona a atualidade do texto de Henry James, embora se possa discordar de alguns de seus argumentos, muitas vezes um tanto elitistas, mesmo para sua época:

A alta prosperidade da ficção acompanhou, muito diretamente, outro ‘sinal dos tempos’, a desmoralização e vulgarização da literatura em geral, a crescente familiaridade de todos esses métodos de comunicação, e a presença continuamente sentida das mulheres e crianças – com o que quero dizer, em outras palavras, o leitor irreflexivo e acrítico. Se o romance se tornou, socialmente falando, o livro ‘*par excellence*’, então por outro lado o livro se tornou uma coisa de pouca cerimônia. Tantos modos de produzi-lo foram recentemente descobertos que ele deixou de ser o prodígio eventual, para o bem ou para o mal, que era considerado em épocas simples, e portanto sofreu um descrédito proporcional (JAMES, 1985, p. 59).

Numa carta ao diretor da *Ilustração*, datada de 20 de agosto de 1885, Eça de Queirós, alguns anos antes de Henry James, também se lamentava da existência desse leitor *irreflexivo e acrítico*, mas não considerava esse um efeito do sexo ou da idade

Quem lê hoje Homero? Quem lê Dante? Qual de vós, qual de nós, leu a Odisséia, e os Sete diante de Tebas, e Sófocles, e Tácito, e o Purgatório, e os dramas históricos de Shakespeare, e até Voltaire, e até Camões? Decerto, têm-se opiniões sobre o ‘nobre estilo de Tácito’, e a ‘ironia de Aristófanes’; mas essas sentenças transmitem-se já feitas, para uso da eloquência, um pouco apagadas e cheias de verdade, como os patacos que vão de mão em mão. Cita-se Virgílio – mas lê-se Daudet (QUEIROZ, 2000, p. 1678).¹³

Esse novo público e essas novas condições para produção e recepção da literatura, fatores que também incomodaram Henry James, o levaram a uma questão que é a que particularmente me interessa aqui. Diz ele: “Ao falar do futuro do romance devemos, portanto, considerar quais tipos, para a crítica, terão um presente e um passado” (JAMES, 1985, p. 60), assim, embora seja perceptível que ele está se referindo a críticos especializados, também é perceptível que esse é um dos pontos nevrálgicos. Afinal, quem faz e para quem é feita a crítica literária?

Encerro, por ora, essas reflexões a partir do que disse Henry James, fazendo uso de um outro texto dele, publicado em 1884, considerado por alguns como a sua Poética.

¹³ Alphonse Daudet (1840-1897) foi um escritor francês de grande sucesso inclusive em Portugal. Escreveu, entre outras, as obras *Lettres sur Paris* (1865) e *Tartarin de Tarascon* (1872). É citado duas vezes no romance *Os Maias*, na primeira, o personagem Dâmaso afirma estar lendo-o, apesar de achá-lo confuso. Na segunda, o autor é o assunto de uma conversa entre personagens secundários, no Hipódromo, durante um intervalo nas corridas.

Trata-se do ensaio “A arte da ficção”, em que ele condena, entende como traição a atitude do escritor indiscreto que revela ao seu leitor os bastidores da escrita. Muito elucidativo é o fato de que, por exemplo, em 1878, quando da publicação do romance *Os europeus*, para ficar somente com um exemplo, o autor construiu uma narrativa que em muitos momentos não apenas revela os bastidores, como chama o leitor para uma participação bastante direta no processo. Apenas dois desses momentos: “Essa sensação agradável de solidão, de ter a casa só para si, da qual já falei, sempre excitara a imaginação de Gertrudes; nem ela mesma nem este humilde historiador poderiam explicar por quê.” (JAMES, 1994, p. 31, grifos meus). Em outro, dirigindo-se mais explicitamente ao leitor “Se você estivesse presente, provavelmente não lhe teria parecido que a chegada daqueles brilhantes estrangeiros fosse tratada como um acontecimento festivo” (JAMES, 1994, p. 52, grifos meus).

Como se percebe, há um novo imperativo do qual não parece muito fácil escapar, mesmo quando, como é o caso aqui, tenta-se contrariá-lo. Nas experiências posteriores de Henry James, inclusive no famoso romance *Outra volta do parafuso*, algumas das “rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança de cenário, as escadinhas e os alçapões do palco” (POE, 2000, p. 408) a que Poe se referiu acabarão sendo reveladas.

A resistência de alguns escritores deve-se, entre outros fatores, ao individualismo, pois esse é um dos traços geradores da concepção de escritor como herói, capaz de entender a realidade não como um elemento pronto para ser percebido e compreendido, mas, ao contrário, como algo permanentemente mutável e portanto sempre passível de transformação. As inúmeras possibilidades de criação facultadas aos artistas representam um modo encontrado pela obra de arte para responder a essa permanente inquietude diante da realidade, inapreensível em sua totalidade. Essa *dor do mundo*, o *Weltschmerz* de Werther, possibilitou a concretização da chamada ironia romântica, pois apenas no ato de criação tornava-se possível ao criador um certo distanciamento da obra, uma relativa objetividade, inclusive em relação a si mesmo. Somente através dessa ironia os autores puderam se posicionar como uma espécie de

deuses criadores de mundos paralelos: “A obra será ‘aberta’, experimental, e incluirá na sua estrutura o próprio processo de sua criação” (ROSENFELD, 1976, p.164). Para alguns desses deuses, ou semideuses, a vaidade, forma um tanto exacerbada do individualismo, seria em boa parte responsável pelas constantes revelações do processo criativo. A resistência gerada pelo individualismo, num primeiro momento, torna-se muitas vezes uma forma de exibicionismo.

A filosofia também se ocupa da ironia, fazendo distinções entre a socrática e a romântica. Como exemplo do primeiro tipo, podemos lembrar do fragmento que usei como epígrafe em “Procusta permanece entre nós”. Repito a citação:

Fradique (noutra carta a J. Teixeira de Azevedo) fala de um polaco, G. Cornuski, professor e crítico, que escrevia na ‘Revista Suíça’, e que (diz Fradique) constantemente sentia o seu gosto, muito pessoal e muito decidido, rebelar-se contra as obras de literatura e de arte que a unanimidade crítica, desde séculos, tem consagrado como magistrais (...). Mas, sempre que a sua probidade de professor e de crítico lhe impunha a proclamação da verdade, este homem robusto, sangüíneo (...) tremia, pensava: ‘Não! Por que será o meu critério mais seguro que o de tão finos entendimentos através dos tempos? Quem sabe? Talvez nessas obras exista a sublimidade – e só no meu espírito a impotência de a compreender’ (QUEIROZ, 1997, p. 58).

A atitude do personagem Cornuski, ao se subestimar diante da suposta grandeza do que vê diante de si é similar à de Sócrates que, segundo Cícero “freqüentemente se diminuía e elevava aqueles que desejava refutar; assim, dizendo o contrário do que pensava, empregava de bom grado a simulação que os gregos denominam ironia” (ABBAGNANO, 2003, p. 585). A ironia romântica, embora diferente, não deixa de guardar alguma semelhança com a socrática, pois em ambas o modo como o indivíduo vê a si mesmo será determinante. No primeiro caso, há uma evidente prepotência em considerar o outro como inferior, no segundo, há uma identificação entre o indivíduo e o Eu absoluto, que passa a considerar a realidade mais concreta uma mera sombra, um jogo projetado por ele. Daí porque a realidade não precise ser levada tão a sério. Segundo Schlegel, a ironia romântica é a liberdade absoluta diante de qualquer realidade ou fato:

Transferir-se arbitrariamente ora para esta, ora para aquela esfera, como para outro mundo, não só com o intelecto e com a imaginação, mas com toda a alma; renunciar

livremente ora a esta, ora àquela parte do próprio ser, e limitar-se completamente a uma outra; procurar e encontrar a sua unidade e o todo, ora neste, ora naquele indivíduo, e esquecer voluntariamente todos os demais: de tudo isso só é capaz um espírito que contenha em si como uma pluralidade de espíritos e todo um sistema de pessoas, e em cujo íntimo o universo que – como se diz – está em germe em todos os mundos, desabrochou, amadureceu (SCHLEGEL apud ABBAGNANO, 2003, p. 585).

A partir de uma outra citação de Schlegel, poderíamos fazer uma analogia com as duas obras que serão abordadas no capítulo seguinte: *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, e *Vinte horas de liteira*, de Camilo Castelo Branco. Trata-se do seguinte: “A ironia sabe que domina qualquer conteúdo: não toma nada a sério, brinca com todas as formas” (SCHLEGEL apud ABBAGNANO, 2003, p. 585). Os romances citados são dois casos extremos do modo como as regras e preceitos são não apenas subvertidos, mas a subversão é efetivada de modo a revelar como é possível fazê-la.

Para Arnold Hauser, “O conceito de ‘ironia romântica’ baseia-se essencialmente na compreensão intuitiva de que a arte nada mais é que auto-sugestão e ilusão, e de que estamos sempre cômicos da natureza fictícia de suas representações. A definição da arte como ‘auto-ilusão deliberada’ tem sua origem no romantismo e em idéias como a ‘suspensão voluntária da descrença’, de Coleridge” (HAUSER, 2000, p. 674). A compreensão intuitiva de que fala Hauser é reforçada constantemente pelos autores, em suas inserções teóricas, de modo que a ascendência do autor sobre a obra obriga o leitor a uma atitude não mais passiva, não mais meramente contemplativa, mas sim a um constante questionamento da arte, instrumento de permanente auto-reflexão e de autocrítica.

O mito da criação artística como resultado apenas de uma inspiração iluminadora é questionado, pois revela-se a existência de uma análise posterior ao ato, uma permanente apreciação crítica sobre o objeto, realizada de diversas maneiras, inclusive em textos paralelos aos ficcionais. Ao contrário do que queriam os clássicos, há um fortalecimento da idéia de que a obra pode ser finita, mas os processos de criação não o são.

Quando os narradores se dirigem aos leitores, temos mais uma oposição radical aos clássicos, pois gera-se um abalo significativo na ilusão de realidade

criada, estratégia que será melhor explorada no capítulo seguinte, em que os romances *Viagens na minha terra* e *Vinte horas de liteira* serão analisados. Em seu estudo, voltado para as relações entre a literatura alemã e a brasileira, a professora Karin Volobuef cita a obra *Godwi*, romance alemão, em que narrador e personagem conversam sobre os procedimentos narrativos (VOLOBUEF, 1999, p. 95), num exercício similar ao de *Vinte horas de liteira*.

Mas, para a referida professora, o escritor que se utilizou da ironia romântica com maestria, na Alemanha, foi E.T.A. Hoffmann. No trecho que segue, de um dos contos de fadas do autor, o narrador discute a pertinência do comportamento do herói e da ambientação apresentada para seus atos. Não há como não lembrar do capítulo VIII de *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, quando o narrador faz exatamente o mesmo em relação à situação vivida por Simão Botelho, herói do romance. Vejamos o texto de Hoffmann:

Um antigo e tradicional costume reza que o herói da história, quando seus sentimentos se encontram em forte tumulto, deva dirigir-se até uma floresta ou ao menos até a solidão de um arvoredo. O costume é pertinente porque corresponde a uma prática da vida real. Assim sendo, não poderia dar-se outra coisa com o senhor Peregrinus do que ele sair de sua casa no Romarkt e tanto correr em linha reta até deixar a cidade para trás e alcançar um bosque situado nas imediações. Como, além disso, nas histórias romanceadas nenhum arvoredo pode prescindir de folhagens murmurantes, de brisas vespertinas suspirosas e sussurrantes, de regatos gárrulos, de fontes rumorejantes e assim por diante, é de imaginar que Peregrinus encontrou tudo isso em seu refúgio (HOFFMANN, 1993, p. 45).

Há muitos outros exemplos possíveis, como a narrativa em que Hoffmann constrói um narrador que expõe as muitas possibilidades de se iniciar um conto. Refiro-me a ‘O homem da areia’, narrativa que se inicia com três cartas, ou seja, sem a interferência direta de um intermediário, que só depois se pronuncia e da seguinte forma:

(...) caro leitor, eu precisava despertar em você a inclinação para o fantástico, o que não é nada fácil, e me esforçar para começar a história de Natanael de forma significativa, original, surpreendente: ‘Era uma vez...’ – o mais belo começo para qualquer história, mas muito tímido; ‘Na pequena cidade do interior, S., morava...’ – um pouco melhor, pelo menos prepara para o clímax. Ou logo ‘*medias in res*’: ‘Vá para o diabo’, exclamou o estudante Natanael, lançando olhares ferozes, quando o vendedor de barômetros Giuseppe Coppola...’ – na verdade, eu começara assim, quando acreditei sentir nos olhares ferozes do estudante Natanael algo de burlesco; mas a história, porém,

nada tem de divertida. Não me ocorreu nenhum discurso que pudesse, pelo menos, refletir o brilho colorido do quadro que eu elaborara no espírito. Decidi então simplesmente não começar. Aceite, portanto, caro leitor, as três cartas que o amigo Lotar gentilmente me cedeu, como o esboço da imagem à qual a partir de agora me esforçarei para dar mais e mais cor (HOFFMANN, 1993, p. 127).

Não restam dúvidas de que o leitor não pode adotar uma postura de passividade diante do texto, sob pena de decretar a morte da narrativa, pois ela não se configura apenas como um convite à reflexão, ela só existe se for aceito e levado a efeito o convite. Como reitera a professora Karin Volobuef:

A ironia romântica (...) não se esgota na mera interrupção do fluxo narrativo com o narrador dirigindo-se ao leitor. É, muito além disso, um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo do qual o leitor forçosamente participa. Essa participação é alcançada na medida em que o escritor destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído (VOLOBUEF, 1999, p. 99, grifo meu).

Faço aqui, com as palavras da professora, uma analogia com as afirmações de Antoine Compagnon, no desenvolvimento do que chamou de *cinco paradoxos da modernidade*. Ele apresenta o terceiro deles como sendo a *mania teórica* ou o *terrorismo teórico* e associa-o às primeiras manifestações abstracionistas e surrealistas. Para marcar uma data como referência, Compagnon escolhe 1924, ano do primeiro Manifesto do Surrealismo. Sua tentativa foi a de apontar, num primeiro momento, o imperativo da teoria sobre artistas que acreditavam estar, de uma forma ou de outra, inovando com tamanha radicalidade que era preciso explicar-se, a si mesmos e aos outros. A seguir, Compagnon aponta para a defasagem entre a teoria e a prática dado o fato de que a realização artística, para os abstracionistas, deveria encaixar-se numa teoria com nítidos contornos místicos e espiritualistas. *A posteriori*, artistas como Kandinsky e Mondrian buscaram recursos nas doutrinas espiritualistas para explicar a passagem do materialismo à abstração.

O caso do Surrealismo não é muito diferente, pois permanece a defasagem, embora em sentido inverso: “as declarações teóricas do surrealismo, radicais e extremistas, ensejaram obras freqüentemente com sabor de passado e

suscitaram um novo academicismo” (COMPAGNON, 1996, p. 72). Houve, portanto, uma tentativa *a priori* de criar um programa a ser seguido.

Não pretendo me estender muito nessas considerações que, embora muito importantes, não são meu foco principal aqui. O que tenciono é fazer uma ponte entre o que diz Compagnon a respeito do imperativo teórico que marcou abstracionistas, surrealistas e demais vanguardas e as afirmações de Karin Volobuef, e muitos outros, a respeito da chamada ironia romântica. A obsessão de Kandinsky, Mondrian, Malevitch, Breton, todos estudados em maiores detalhes por Compagnon, corresponde ao que os artistas, no final do século XVIII e início do XIX já faziam. Inclusive o exemplo de Manet, citado também por Compagnon, é anterior aos artistas por ele apresentados como marcas do terceiro paradoxo. A incorporação de um *discurso* auto-reflexivo a suas obras, assim como a produção de textos em paralelo a elas já havia se tornado um imperativo para os românticos, ou modernos, dadas as condições de busca do estabelecimento de novos valores para a arte, não mais atrelados aos clássicos.

É digna de nota, também, a associação entre artista e gênio, ou seja, o discurso, embora construído de forma mais radical pelos vanguardistas, não era novo: os heróis, detentores de uma sabedoria maior e portanto de uma missão evangelizadora, deveriam usar suas armas, fossem palavras ou pincéis e tintas, para anunciar o novo.

Outra confluência é que até mesmo as preocupações com a assimilação entre arte e mercado ou entre uma arte dita superior e uma outra, entendida como popularesca, e, portanto, considerada inferior, eram já bastante perceptíveis. Vários dos citados neste trabalho, entre eles Henry James, Alexandre Herculano e Eça de Queirós muito escreveram, e não apenas em textos não-ficcionais, a respeito do que consideravam a perigosa associação entre cultura, literatura e lucro. É claro que o avanço tecnológico ao longo do século XIX e sobretudo do XX fará com que o mercado tenha um domínio crescente sobre a arte e a literatura, fenômeno, aliás, estudado por Compagnon, como sendo o quarto paradoxo, quando a *pop art*, Duchamp e Warhol, entre outros são analisados.

Se o que afirmo aqui pode parecer simplista, reitero o que disse há algumas páginas: a grande virada, a grande revolução em termos artísticos se deu no final do século XVIII e início do XIX. Desde então estamos todos, produtores e receptores (com um maior ou menor grau de especialização), procurando entender o processo, o que não quer dizer que estejamos todos paralisados, com os olhos voltados para o passado, ou que nos limitamos a repetir o já foi feito ou dito. Pelo contrário, os discursos se somam e se, no caso das vanguardas, que é o exemplo aqui utilizado, posso ter criado uma impressão de ter havido uma mera repetição, acrescento que o século XX questionará a própria instituição da arte. Assim, a diferença reside no *onde* o terrorismo teórico nos leva, mas ele permanece. Os grandes questionamentos em relação aos padrões clássicos incluíam a negação de modelos, de gêneros, de técnicas, já as vanguardas colocaram em xeque o próprio sentido ontológico da arte.

Em Eça, a estratégia se revela de uma maneira um tanto diferente. Ele não conversa diretamente com o leitor sobre a feitura de suas obras. A opção é primeiramente pela permanente tematização da literatura, tanto nas obras ficcionais quanto nas outras. Em segundo lugar, há uma também permanente figuração de escritores nas obras ficcionais para, através desses personagens, promover o questionamento. No caso específico do personagem Fradique Mendes, como espero esclarecer mais adiante neste estudo, chegamos a um dos ‘ondes’ o terrorismo teórico pode levar, pois, em muitas das cartas escritas por ele se revela um significativo estudo literário, em que a reflexão sobre o processo de escrita ganha o lugar de destaque. Chamar essa reflexão de ironia romântica, auto-reflexão ou de terrorismo teórico não altera o fato de que, como leitores, somos não apenas convidados, mas empurrados para os bastidores do espetáculo.

3. A BUSCA DE UM ENTRELUGAR: VIAGENS

A felicidade, fique o leitor sabendo, tem muitos rostos. Viajar é, provavelmente, um deles. Entregue as suas flores a quem saiba cuidar delas, e comece. Ou recomece. Nenhuma viagem é definitiva.

José Saramago

Será em meio a uma espécie de labirinto em que a literatura se encontrará nesse momento, historicamente delimitado entre a segunda metade do século XVIII e durante o seguinte, no qual ela procurará, muito explicitamente, um lugar para se estabelecer. Dirigir-se diretamente ao leitor será, portanto, uma forma de procurar esse espaço. Fazer reiteradas considerações sobre a literatura, para esse leitor, em conjunto, se configura numa espécie de Manifesto. Mais uma vez, Baudelaire e seu poema “Au lecteur” é referência obrigatória nesta discussão, mas também nosso contemporâneo Oehler, assim como os contemporâneos entre si, Eça de Queirós e Henry James. É possível, portanto, concluir que essa é uma das muitas possibilidades abertas pelo Romantismo, já que as referências mais ou menos explícitas aos leitores, podem ser lidas como o deslocamento, na prática literária, do papel desempenhado pela autoridade estabelecida, agora também atribuído ao público.

Davi Arrigucci Júnior, no texto que abre a tradução brasileira da obra *Valise de cronópio*, de Julio Cortázar, faz algumas considerações que, embora digam respeito mais diretamente às experiências do escritor argentino, acabam chegando a um ponto em comum com minhas reflexões. Arrigucci se refere a um tipo de narrativa cujo narrador é uma presença constante, um narrador que “se espiona ao construir, e sabe muito bem como a consciência lúdica da linguagem, capaz de configurar uma poética no interior da própria obra ficcional, leva ali a uma problematização que ameaça estagnar o fluxo da narrativa, beirando o impasse” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1993, p. 8). Mais adiante, ele aponta para o que considera a única saída possível: a tomada de consciência da linguagem, iniciada justamente com o Romantismo. É a busca da linguagem adequada, para a realização de uma obra que “é, tantas vezes, a poética de si mesma, o projeto de obra engendrado no seu próprio bojo, como ideal radical e limite dela mesma, como desafio do impossível” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1993, p. 9) o que marcará

experiências como os romances *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, publicado em folhetins em 1843 e em livro em 1846 e *Vinte horas de liteira*, de Camilo Castelo Branco, de 1864.

Nessas duas obras em especial, não apenas a insistente conversa com o leitor está presente como são também bons exemplos de experiências em que a ação propriamente dita quase que se dilui diante das inúmeras considerações sobre o fenômeno literário. São experiências de viagens em que, apesar de possuírem um delineamento geográfico muito preciso, o espaço configurado em forma de discurso se revela um lugar privilegiado para a tentativa de colocação da literatura numa dimensão que, embora ainda instável, se estabelece gradativamente justamente com a colaboração de construções narrativas como essas supracitadas. Volto a usar as palavras de Hélia Correia, em relação a *Vinte horas de liteira*, para associá-las a *Viagens na minha terra*: “aqui é o tempo e a vez da subversão total. Não há autocensura, compostura, obediência à convenção” (CORREIA, 1984, p. 9). Assim, estamos diante de duas realizações sintomáticas do abalo em processo naquele momento.

Quanto ao primeiro exemplo, *Viagens na minha terra*, cuja ação se dá durante uma viagem de Lisboa a Santarém, temos, a par dos acontecimentos relativos à movimentação geográfica, longas digressões em que o narrador se debruça sobre elementos referentes à construção dos textos literários. Neste caso, há ainda um terceiro fio a ser seguido, que é a história da famosa Joanhinha dos olhos verdes, a menina dos rouxinóis, narrativa de encontros e desencontros amorosos, devidamente acompanhada de elementos do passado recente nacional, mais especificamente da guerra civil entre partidários de D. Miguel contra os simpatizantes de D. Pedro IV.

Aqui não há, fisicamente, um personagem ouvinte, representante simbólico do leitor a quem se explicar como em *Vinte horas de liteira*, mas há, virtualmente, um leitor a quem o narrador se dirige inúmeras vezes. E é a esse leitor que, irritado, por exemplo, ao chegar ao pinhal da Azambuja e perceber que ele não corresponde à imagem idealizada que dele fizera, o narrador explicará a

Receita para fazer literatura original com pouco trabalho. Refiro-me ao capítulo cinco do Viagens:

Sim, leitor benévolo, e por essa ocasião te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura (...). Trata-se de um romance, de um drama – cuidas que vamos estudar a história, a natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos (...). Não senhor: a coisa faz-se muito mais facilmente. Eu lhe explico. Todo o drama e todo o romance precisa de:

Uma ou duas damas,

Um pai,

Dois ou três filhos, de dezenove a trinta anos,

Um criado velho,

Um monstro, encarregado de fazer as maldades,

Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios.

Ora bem; vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue, de Vitor Hugo, e ‘recorta’ a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda (...); forma com elas os grupos e situações que lhe parece (...). Depois vai-se às crônicas, tiram-se uns poucos de nomes e de palavras velhas; com os nomes crismam-se os figurões, com os palavras ‘iluminaram’... (estilo de pintar pinta-monos¹⁴). E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original (GARRETT, 1997, p. 55).

Se qualquer texto é uma máquina que só é posta em movimento no momento da leitura, *Viagens na minha terra* é um daqueles equipamentos que exige um certo cuidado no manejo, a começar pelo fato de que o leitor é informado pelo narrador de que está diante de um “despropositado e inclassificável livro” (GARRETT, 1997, p. 55). Mas, antes ainda do fornecimento dessa informação, o leitor é brindado com o *Prólogo da segunda edição (1846)*, texto em que Garrett nos é apresentado pelos supostos editores da obra, na verdade, ele mesmo. Não se trata apenas se justificar a publicação de uma segunda edição, mas também, e fundamentalmente, de encontrar um lugar, na história da literatura portuguesa, para o autor e sua obra. Daí porque a insistência em dizer o quanto ele “é igualmente familiar com Homero e com Dante, com Platão e com Rousseau, com Tucídides e com Thiers, com Guizot e com Xenofonte, com Horácio e com Lamartine, com Maquiavel e com Chateaubriand, com Shakespeare e Eurípedes (...), com os Enciclopedistas e com

¹⁴ Pinta-monos = mau pintor, pintor sem merecimentos. Diz-se de pessoa desajeitada, que faz coisas mal feitas.

os Santos Padres, com a Bíblia e com as tradições sânscritas (...)” (GARRETT, 1997, p. 34). A lista é grande e inscreve Garrett como parte das mais díspares e relevantes influências de toda a história da literatura universal, embora constituída de nomes legitimados pela história no seu sentido monumental, diria Nietzsche. Por força da metonímia, um dever social também estaria cumprido, ao ser assegurado um lugar para o autor de *Viagens na minha terra*, Portugal também se colocaria em evidência. Mas o *Prólogo* vai além, omite, por exemplo, algumas das produções anteriores do autor, de modo a não restarem dúvidas de que um retrato está sendo minuciosamente composto. Nesse retrato, sobressai a idéia de multiplicidade, não apenas como escritor, dada a variedade de influências sofridas e de gêneros em que produziu, mas também como homem público, homem de salão, diplomata, político, orador, historiador, filósofo, erudito, enfim...

E há, ainda, a defesa perante uma possível acusação de ceticismo. Os ‘editores’ procuram construir para o autor em questão a imagem de um homem de caráter ilibado e aceitável “ainda dizemos que não pode ser cético o espírito que concebeu e em si achou cores com que pintar tão vivos caracteres de crenças tão fortes como o de Catão, de Camões, de Frei Luís de Sousa, e aqui nesta nossa obra, os de Frei Dinis, de Joaninha, da irmã Francisca” (GARRETT, 1997, p. 35). Moldado, portanto, como um escritor original e um homem que assume a literatura como uma missão social, facetas que, naquele momento, eram imprescindíveis para o reconhecimento de um lugar para a literatura, os ‘editores’ encerram o *Prólogo* reiterando o caráter inacabado da obra que o leitor terá diante de si, mas fazem questão de informar, também, que “A nosso rogo, e por fazer mais digna da sua reputação esta segunda publicação da obra, o autor prestou-se a dirigi-la ele mesmo, corrigiu-a, aditou-a, alterou-a em muitas partes, e a ilustrou com as notas mais indispensáveis para a geral inteligência do texto: de modo que sairá muito melhorada agora do que primeiro se imprimiu” (GARRETT, 1997, p. 35, grifos meus).

É um jogo, literário, e tanto. Ressaltando a modéstia do autor, que aqui, neste *Prólogo*, já pode ser tratado como personagem, ele nos é apresentado por

terceiros, a quem ele faz quase que a gentileza, o favor de rever seu texto para a publicação. Mas é também a outro componente do jogo que serão feitas as devidas alterações, o leitor ou os leitores, para que houvesse a proclamada *geral inteligência do texto*. Do ponto de vista mercadológico, há ainda a informação de que a obra é *muito melhorada agora do que primeiro se imprimiu*, dada a possíveis novos compradores do texto e também a outros escritores. O que importa é que todos, com maiores ou menores condições de apreensão teórico-crítica, poderiam ler nas *Viagens na minha terra* não apenas uma narrativa de aventuras de viagem, ou a sentimental, de Carlos e Joaninha, mas poderiam ter também uma explanação, quase uma aula, sobre os problemas da representação literária, no que vai se constituindo uma verdadeira Poética. É também o que nos é apresentado, e a seguir me deterei mais sobre isso, em *Vinte horas de liteira*, embora feito, é claro, de modo diverso.

Se, como disse Dolf Oehler, numa citação que fiz há algumas páginas, o século XIX foi ávido de prefácios, essa prática se transformou num exercício de criação literária. *A arte do romance*, outro exemplo já referido, coletânea que reúne alguns prefácios escritos por Henry James, nos apresenta os textos como peças literárias. O mesmo poderia ser dito e feito com os prefácios de Almeida Garrett. Se no *Prólogo às Viagens* Garrett transforma a si mesmo em uma espécie de personagem narrado pelos ‘editores’, na *Lírica de João Mínimo*, temos uma experiência bastante parecida, no que ele chamou de *Notícia do autor desta obra*, texto que abre a antologia de poemas. Além de toda uma exposição sobre a oposição entre a arte clássica e a romântica, mais uma parte da Poética que o autor compõe ao longo da carreira, temos também uma narrativa. Trata-se da história do conhecimento que o autor, Garrett, apresentador da obra, teria tido com o autor da *Lírica de João Mínimo*, cujo nome não nos é revelado. Ele é N. apenas, como todos que são citados nessa apresentação. N. é, inclusive, o modo como é nomeado o navio em que parte o autor dos versos, não sem antes enviá-los àquele que os publicará, devidamente acompanhados de uma carta *trasladada* integralmente para informação do leitor. A esse leitor, Garrett se justifica

Em virtude desta autorização me resolvi a publicar o presente volume, que é a escolha do que me pareceu melhor de entre a imensa farragem da versalhada conteúda na vasta coleção dos versos de J.M. que eu tinha trazido de Odivelas. Das outras obras, que são muitas e de mui variado gênero, prosas, versos, novelas, história, moral, direito, etc., etc., darei pelo tempo adiante ao público o que as minhas circunstâncias – e as do público – permitirem (GARRETT, 1963, p. 1499, grifos meus).

Ler o que acabo de escrever me leva a mencionar *Meu nome é Arthur Gordon Pym*¹⁵, já que as experiências de Garrett são parte desse desejo tão premente de alimentar no público leitor uma ilusão de veracidade, de modo a provocar nele, senão o terror e a piedade de que falava Aristóteles, ao menos algum tipo de reação. Muitas outras obras poderiam ser citadas como exemplares dessa tentativa de enganar o leitor, fazendo-o acreditar estar diante de ações que realmente aconteceram, praticadas por seres reais e não por criações de um autor. O próprio *Viagens na minha terra*, assim como *Amor de perdição* e *O mistério da estrada de Sintra*, para ficar entre os portugueses contemplados neste trabalho, alimentaram as ilusões de seus leitores.

Estamos diante de algumas das mais agradáveis conseqüências do *mal-estar da avaliação*. Convidados a ler um simples prefácio, nos deparamos com uma narrativa, um conto; diante de um suposto romance, somos convidados à realização de longas e produtivas reflexões sobre literatura, ou seja, indistinção é a palavra predominante.

Os textos introdutórios de *Viagens na minha terra* e *Lírica de João Mínimo* servem de exemplo limite para aquilo sobre o que me debruço, mas outras obras de Garrett também apresentam prefácios tão instigantes dessa necessidade de criação de um espaço simbólico para o escritor e para sua produção. Helena Carvalhão Buescu faz um excelente estudo desses prefácios,

¹⁵ Refiro-me à criação de Edgar Allan Poe que começa justamente com essa frase, estabelecendo um aparente narrador em primeira pessoa: *O relato de Arthur Gordon Pym*. Os dois primeiros capítulos desse texto foram publicados primeiramente em 1847, no *Southern Literary Messenger*. Poe figurava como autor. No ano seguinte, já completa e em livro, a obra foi publicada com um prefácio de Arthur Gordon Pym, que afirmava que as aventuras ali narradas eram reais e que o nome de Poe fora usado na publicação anterior apenas porque o que se dizia ao longo do texto era tão incrível que ninguém acreditaria no relato. Para fazer tudo parecer ainda mais verídico, ao final das aventuras que, todos sabemos, terminam de um modo nada convencional, há uma nota informativa, não assinada, dizendo que os últimos capítulos se perderam em função da morte do sr. Pym, amplamente noticiada pelos jornais.

justamente na tentativa de explicitar o que também chamou de *Poética*, presente nesses textos. Para ela, “O Romantismo é um desses momentos em que tais imagens (do artista) e tais construções (do discurso) correspondem a uma produção simbólica social e imaginariamente eficaz” (BUESCU, 1999, p. 9), dado que é um momento em que, muito particularmente, o significado dessas imagens e construções ainda é muito tênue. Daí porque é preciso insistir:

É justamente neste âmbito que a instância prefacial (em sentido amplo) parece constituir, em Garrett, não a única, mas sem dúvida uma das mais significativas instâncias através das quais podemos assistir à constante e progressiva construção de um ‘retrato de artista’ social e simbolicamente marcado. Com efeito, se considerarmos que todo o elemento paratextual é também um texto em sentido próprio e legítimo, e se tivermos em conta o caráter constante e insistente por que se define na produção garretiana, não será difícil entender que um dos seus usos e funções consista na criação de um espaço textual no interior do qual uma poética explícita estabelece os seus contornos e caracterizações, associada à figuração do autor como artista e poeta (BUESCU, 1999, p. 10, grifo meu).

Tanto o chamado *elemento paratextual* a que se refere Helena Carvalhão Buescu, quanto o propriamente textual reclamam para si o que, no capítulo anterior, delimitarei como *ironia romântica* ou *terrorismo teórico*. Assim como Manet expôs os bastidores de suas criações e obrigou seu público a ver/refletir sobre a concepção de arte implícita em cada uma delas, também Garrett o fará, insistentemente.

Voltemos, então, ao modo como esse *espaço textual* será criado e como se estabelecerá, inserida nele, essa *poética explícita* em *Viagens na minha terra*. Apesar de o próprio narrador tentar, algumas vezes, se desculpar pelas suas constantes digressões, é nelas que encontramos não apenas um dos três fios condutores das *Viagens*, mas, de modo mais transparente, as diversas considerações sobre a produção literária. O que não desmerece o fato de que no entrelaçamento desses fios, nos pontos em que se mesclam, também é perceptível a explanação de um modo de conceber a feitura de obra. Dito de outro modo, a escolha do modo de fazer também é uma forma de expor uma possibilidade, mas isso é excessivamente genérico. As digressões em *Viagens na minha terra* vão além.

Para José Saramago¹⁶, no papel de leitor, as digressões são o que o *regala*, e não poderia ser diferente para ele já que essa é uma estratégia largamente usada pelo autor de *Memorial do convento*. Mesmo no texto sobre *Viagens na minha terra*, uma crônica escrita para jornal, ainda no início de sua carreira, Saramago já se deixa levar pela oscilação digressiva. Numa simpática espetada nos leitores mais ávidos por ação e que por isso procurariam, em *Viagens na minha terra*, ater-se à narrativa da guerra e, é claro, à de Joanhinha e Carlos, Saramago chama a atenção para o que considerou a artificialidade da construção da ‘menina dos rouxinóis’. Joanhinha tem “Tanta inocência e pureza” (SARAMAGO, 1985, p. 51) que o autor, também ávido, mas de outra forma de literatura afirma “eu não posso imaginar situação mais embaraçosa que esta de estar um homem amassado de contradições diante do fio-de-prumo de uma criatura angélica” (SARAMAGO, 1985, p. 51). Mais uma vez, o referencial é o que se convencionou chamar de realidade. Com procedimentos diversos, Garrett e Saramago apontam para o mesmo objetivo: o leitor precisa acreditar ou pelo menos “aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’” (ECO, 1994, p. 81) e se deixar envolver, se possível se conscientizar, se modificar.

Saramago não é aqui meu maior foco de atenção, mas haveria inúmeros exemplos de suas obras a serem citados. Em relação a Garrett não é diferente. Pensemos apenas em *Viagens na minha terra* e no modo como a figura dos barões substituirá a dos frades. O que parecia um sonho de progresso e libertação das amarras, do poderio da igreja transforma-se em frustração e Garrett mostra isso de maneira melancólica ao colocar o valente representante dos liberais, Carlos, afirmando na carta endereçada a Joanhinha “Creio que me vou fazer homem político, falar muito na pátria com que me não importa, ralhar dos ministros que não sei quem são, palrar dos meus serviços que nunca fiz por vontade; e quem sabe?... talvez darei por fim um agiota, que é a única vida de emoções para quem já não pode ter outras” (GARRETT, 1997, p. 251). Um

¹⁶ O texto de Saramago que menciono aqui consta do livro de crônicas *Deste mundo e do outro* e, embora a edição de que faço uso seja de 1985, as crônicas foram publicadas pela primeira vez no jornal *A Capital*, entre 1968 e 1969.

pouco adiante, será o pai de Carlos, Frei Dinis, perspicaz ironia do texto, quem informará que o filho se tornara barão, título nada meritório, segundo o que se lê no capítulo treze das *Viagens*:

O barão é pois usurariamente revolucionário, e revolucionariamente usurário. (...) Ora, sem sair dos barões e tornando aos frades, eu digo: que nem eles compreenderam o nosso século nem nós o compreendemos a eles... (...). Por isso brigamos muito tempo, afinal vencemos nós, e mandamos os barões a expulsá-los da terra. No que fizemos uma sandice como nunca se fez outra. O barão mordeu no frade, devorou-o... e escouceou-nos a nós depois (GARRETT, 1997, p. 93).

Ainda pensando nesse modo de compreender a literatura como uma forma de conscientização, outro aspecto a que Garrett dedica muitos dos seus esforços é o que podemos chamar de patriotismo. Embora o título *Viagens na minha terra* seja bastante ambíguo e portanto as viagens sejam muitas, não há dúvida de que a pátria portuguesa é amorosamente tematizada. Inclusive quando o autor julgou necessário chamar a atenção para os problemas enfrentados pela nação. Entre eles, o descaso com o passado, com os monumentos que representavam esse passado tantas vezes heróico. É o que vemos, por exemplo, no capítulo vinte e oito, quando o narrador se queixa dos sucessivos reparos promovidos em edificações que serviram de marco para os portugueses e que foram sendo modificadas de modo a aproximá-las de estilos arquitetônicos predominantes na Europa, assunto aliás também presente na *Notícia do autor*, que antecede a obra *Lírica de João Mínimo*.

Esse aspecto, o apego afetivo à pátria, marcará também a construção de *Viagem a Portugal*, de Saramago, obra publicada em 1995, e, nada casualmente, dedicada “em lembrança de Almeida Garrett, mestre de viajantes” (SARAMAGO, 1995, p. 5). A experiência de Saramago funciona como uma espécie de atualização do texto de Garrett, dado que não será apenas esse o fator que as aproximará. Mas, voltemos à estratégia das digressões e ao sentido teórico-crítico que elas atribuem às *Viagens*.

Não há dúvida de que estamos diante de um claro exemplo daquilo que Antoine Compagnon bem explicitou: “A obra moderna fornece seu próprio manual de instrução; sua maneira de ser é o encaixamento ou a autocrítica e a

auto-referencialidade” (COMPAGNON, 1996, p. 30). Especificamente em relação às *Viagens* de Garrett, é necessário lembrar que o modo como se realiza essa *auto-referencialidade* é extremamente irônico. Basta que pensemos que a longa citação que fiz, retirada do capítulo cinco, dá conta de uma receita muito simples de como fazer literatura, mas não qualquer literatura, e sim aquela reconhecida, muitas vezes pejorativamente, como romântica, entre cujos princípios exaltou-se sobremaneira a originalidade. Leiamos mais uma vez a citação. Ela culmina justamente com a palavra *original*. E, se formos à obra, teremos lá a informação de que a receita citada é, na verdade, um lamento do narrador por ter chegado ao Pinhal da Azambuja e perceber que não poderia segui-la: “Eu que os trazia prontos e ‘recortados’, para os colocar aqui, todos os amáveis Salteadores de Schiller, e os elegantes facinorosos de *Auberge-des-Adrets*, eu hei de perder os meus chefes d’obra! Que é perdê-los isto – não ter onde os pôr!...” (GARRETT, 1997, p. 54).

O lamento acaba por se constituir duplamente. Por um lado, o narrador denuncia o caráter falseado, artificioso de um certo tipo de narrativas românticas, algumas inclusive bastante conhecidas e apreciadas pelo público, em especial o feminino. De outro, estabelece-se a diferença entre esses textos e o que está em construção diante dos olhos do leitor, de modo a justificar a busca do *original*, a que Compagnon também se referiu, quando de suas considerações sobre a obra de Baudelaire e de Manet, para compreender a instituição do *novo* como um valor.

Os traços apontados por Compagnon como constitutivos desse *novo* ou *moderno* se enquadram perfeitamente em obras como *Viagens na minha terra*. A busca de uma forma de equilíbrio que não estaria mais no ideal antigo de composição harmoniosa, mas sim no seu oposto, no fragmentado, no não-acabado, nos detalhes do cotidiano que invadem as obras, assim como a reflexividade, a auto-teorização ou a constituição do que Compagnon chamou de *manual de instrução* se presentificam já no *Prólogo* e se prolongam por toda a narrativa.

Diante desse item do *manual de instruções*, do escancaramento de que a literatura é uma construção cujo comando está nas mãos do escritor, ao leitor (mais especializado ou anônimo) resta acompanhar não apenas a feitura da obra, mas também a crítica ferrenha de um tipo específico de literatura considerada por muitos inferior. A respeito disso, mencionei há pouco textos de Henry James, Alexandre Herculano e mesmo de Eça de Queirós em que a questão central é a da separação valorativa de produções literárias.

Em obras como *Viagens na minha terra*, a discussão é inserida no próprio texto ficcional e voltamos à indistinção dos discursos. Tomo a liberdade de repetir uma citação que, embora feita há pouco, justifica o que estou afirmando a respeito dessa obra de Garrett:

A ironia romântica (...) não se esgota na mera interrupção do fluxo narrativo com o narrador dirigindo-se ao leitor. É, muito além disso, um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo do qual o leitor forçosamente participa. Essa participação é alcançada na medida em que o escritor destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído (VOLOBUEF, 1999, p. 99, grifo meu).

Não há como escapar da imposição do texto, pois o narrador quer mais do que apenas estabelecer contato, quer um leitor modelo capaz de perceber as estratégias utilizadas. Neste ponto, creio ser pertinente apontar para o fato de que o narrador estabelece uma distinção entre público/leitor masculino e feminino. E, naturalmente, isso não é perceptível apenas em Garrett. Na obra da professora Maria do Rosário Cunha, esse é um dos aspectos estudados:

A este preconceito intelectual não é alheia a estreita associação que no século XIX prevaleceu entre a leitura feminina e o romance (...). Em todo o caso, foi como leitora de romances que a mulher se fez alvo directo da publicidade ligada à venda ou aluguer de livros, deu origem à publicação de colecções que lhe eram expressamente dirigidas e se transformou em interlocutora privilegiada dos que escreviam sobre delicadas emoções e sentimentos, sem contudo esquecerem a fortuna editorial de sua inspiração. A atenção que o público feminino passou a merecer do autor não excluía, no entanto, da parte deste, uma certa condescendência que Garrett interpretou nas ‘Viagens’, ao fazer das ‘belas e amáveis leitoras’ as destinatárias da novela sentimental, mas ignorando-as sempre que o fio das divagações convidava a uma reflexão mais séria (CUNHA, 2004, p. 89).

Exemplifico. Ao escancarar, no capítulo cinco, de maneira demolidora o modo como eram feitos os romances, o narrador dirige-se ao ‘leitor benévolo’. Mais adiante, no capítulo onze, quando efetivamente dá início à narrativa de Carlos e Joaninha, que exemplifica a receita apresentada no cinco,

Como hei de eu então, eu que nesta grave Odisséia das minhas viagens tenho de inserir o mais interessante e misterioso episódio de amor que ainda não foi contado ou cantado, como hei de eu fazê-lo, eu que já não tenho que amar neste mundo senão uma saudade e uma esperança. (...)

Será isto bastante? Dizei-o vós, ó benévolas leitoras, pode com isto só alimentar-se a vida do coração?

– Pode sim.

– Não pode, não.

– Estão divididos os sufrágios: peço votação.

– Nominal?

– Não, não.

– Por quê?

– Porque há muita coisa que a gente pensa, e crê e diz assim a conversar, mas que não ousa confessar publicamente, professar aberta e nomeadamente ao mundo...

E posto que hoje, faz hoje um mês, (...) me aparecesse uma visão (...) deixou gravada na alma a certeza de que... Posto que seja assim tudo isto, a confiança não passará daqui, minhas senhoras: tanto basta para se saber que estou suficientemente habilitado para cronista da minha história, e a minha história é esta (GARRETT, 1997, p. 84, grifos meus).

Como o mal-estar da avaliação é a tônica, Garrett arranja modos divertidos e eficazes de provocar diversos tipos de leitores, mais ou menos familiarizados com a prática literária. Há aquele para quem o *Prólogo* é minuciosamente preparado de modo a situar o escritor dentro de uma respeitável tradição; há o que é conhecedor de outras obras de Garrett, para quem, em especial, o capítulo treze faz uma analogia a partir da presença de frades nos diversos textos do autor; há o que se vai embrenhar nas teorizações da literatura; há o que vai apenas perseguir, como disse Saramago, as ações mais evidentes, como as da guerra civil e do amor entre Carlos e Joaninha. Enfim, há para muitos e variados gostos...

Como estamos diante de uma obra que figura a situação do escritor disposto a transformar suas experiências em livro, como é afirmado já no início “De como o autor deste erudito livro se resolveu a viajar na sua terra, depois de ter viajado no seu quarto; e como resolveu imortalizar-se escrevendo estas suas

viagens” (GARRETT, 1997, p. 37), não apenas o leitor será o foco de interesses, mas também o produtor. A proposição que é apresentada nesse início revela alguns dados a esse respeito: o livro é colocado num patamar que o diferencia de outros tipos de produção, pois ele é *erudito*. Além disso, informa àqueles conhecedores da obra de Xavier de Maistre que este *erudito* livro se apropria da experiência anterior efetivada por aquele autor e constrói a sua. Por fim, a informação de que o autor *resolveu imortalizar-se escrevendo* atribui a esse exercício um poder significativo, ao escritor uma capacidade invejável e ao leitor uma enorme expectativa. Podemos ler essa proposição como apenas mais uma das muitas ironias de que o *Viagens* é feito, mas essa escolha implicaria em ignorar que, no conjunto, o texto insiste em corroer um tipo específico de produção literária. Para tal, foi preciso realizar uma que marcasse as diferenças, que fosse um *erudito livro*. Por exemplo, no capítulo oito, em que o narrador anuncia “Perigo iminente em que o A. se acha de dar em poeta e fazer versos”, temos a figura do poeta romântico, no sentido pejorativo da palavra, tão ridicularizada quanto em muitas das obras de Eça de Queirós. Vejamos:

Eu não sou romanesco. Romântico, Deus me livre de o ser – ao menos, o que na algaravia de hoje se entende por essa palavra. (...)
 Sentia-me disposto a fazer versos... a quê? Não sei.
 Felizmente que não estava só, e escapei de mais essa caturrice.
 Mas foi como se os fizesse, os versos, como se os estivesse fazendo, porque me deixei cair num verdadeiro estado poético de distração, de mudez – cessou-me a vida toda de *relação*, e não sentia existir senão por dentro (GARRETT, 1997, p. 71).

Um pouco mais adiante, temos outro desses momentos: “Este é o único privilégio dos poetas: que até morrer podem estar namorados; também não lhes conheço outro (...). Ora eu filósofo seguramente não sou, já o disse; de poeta tenho o meu pouco, padeci, a falar a verdade, meus ataques assaz agudos dessa moléstia (GARRETT, 1997, p. 82). Mas é quando a narrativa é tomada pela história de Carlos e Joaninha, no capítulo vinte e dois, que o próprio narrador chama a atenção para os excessos responsáveis pela inverossimilhança da cena do reencontro, no capítulo vinte, convidando o leitor a perceber, caso não o

tivesse feito, que a história dos dois apaixonados estava ali para exemplificar a receita de romance *pinta-monos* descrita no capítulo cinco:

Mas, no mesmo dia em que chegou ao vale, quase na mesma hora, cheio daquela luz, mais viva e animada agora pela proximidade do fogo donde saía... nessa mesma hora ir encontrar ali, naquela solidão, entre aquelas árvores, à tibia e sedutora claridade do crepúsculo... a quem, santo Deus! (...) não a mesma imagem que ele trazia, como a levava, no coração; mas uma gentil e airosa donzela, uma mulher feita e perfeita, e que nada perdera, contudo, da graça, do encanto, do suave e delicioso perfume da inocência infantil em que a deixara! (GARRETT, 1997, p.137).

Lembramos ainda que essa feliz coincidência de não apenas reencontrar Joanhina no exato momento de sua volta (de Carlos), tão favoravelmente iluminada, ainda se dá quando ela está adormecida, cercada pela natureza amigável por todos os lados. A própria obra se encarrega de alertar o seu leitor sobre a insistência nos clichês romanescos, como Eça faz em *O mistério da estrada de Sintra*, mais adiante analisada.

Para finalizar, cito aqui um momento que me parece especialmente sintetizador do desejo de colocar em xeque um certo tipo de literatura e de poeta. Carlos, no capítulo vinte e três, tenta ocupar-se para que o intervalo de tempo até o próximo encontro com Joanhina seja curto, mas, como diz o narrador, “um dia de abril é imenso, interminável. E as últimas horas pareciam as mais compridas” (GARRETT, 1997, p. 142), de modo que ele se põe a imaginar, a lembrar detalhes da amada. O modo como o narrador se refere a esses devaneios impõe uma imagem bastante negativa de poesia e de poeta:

O desgraçado... – Por que não hei de eu dizer a verdade? – o desgraçado era poeta. Inda assim! Não me esconjurem o rapaz... Poeta, entendamo-nos; não que fizesse versos: nessa não caiu ele nunca, mas tinha aquele fino sentimento de arte, aquele sexto sentido do *belo*, do ideal que só têm certas organizações privilegiadas de que se fazem os poetas e os artistas. Eis aqui um fragmento de suas aspirações poéticas. Vejam as amáveis leitoras que não têm metro, nem rima – nem razão... Mas enfim versos não são. (GARRETT, 1997, p. 143).

Novamente, como se pretende continuar apontando os excessos do discurso sentimental, a interpelação se dá ao público feminino. Após um longo emaranhado de fragmentos em que Carlos vai citando impressões um tanto

confusas geradas pelo que sente em relação a Joanhina, o narrador intervém novamente de maneira demolidora para imaginar como seria a publicação da obra de tão sublime autor:

Infelizmente não se formularam em palavras estes pensamentos poéticos tão sublimes. Por um processo milagroso de fotografia mental, apenas se pôde obter o fragmento que deixo transcrito.

Que honra e glória para a escola romântica se pudéssemos ter a coleção completa!

Fazia-lhe um prefácio incisivo, palpitante, *britante*...

Punha-se-lhe um título vaporoso, fosforescente... por exemplo: – *Ecos surdos do coração* – ou *Reflexos d'alma* – ou *Hinos invisíveis* – ou *Pesadelos poéticos* – ou qualquer outro desse gênero, que se não soubesse bem o que era, nem tivesse senso comum. (GARRETT, 1997, p. 145).

Como o terrorismo teórico tornava-se mais e mais uma imposição, Victorine, a modelo de Manet, insistia em se mostrar, ou, para usar a metáfora de Poe, Garrett revela os alçapões do palco, os apetrechos de cenário etc., de modo que o texto oscila entre a narrativa ficcional e o ensaio teórico-crítico.

Camilo Castelo Branco também foi positivamente vítima dessa forma de terrorismo, tanto inserindo em suas obras digressões teóricas, quanto criando personagens escritores. Só para ficar com alguns exemplos de construções em que essas duas estratégias estiveram presentes, posso citar: *Cenas da Foz, Coração, cabeça e estômago, Memórias de Guilherme do Amaral, A queda dum anjo* e “O filho natural”, presente nas *Novelas do Minho*.

Dedico-me especificamente, por motivos mais de uma vez enumerados, a *Vinte horas de liteira*, cujo narrador não é um escritor de circunstância, mas fez desse ofício sua profissão. Como o título sugere, quase toda a ação da narrativa¹⁷, se dá durante vinte horas, o tempo da viagem efetuada pelo narrador. Essa narrativa é entremeada por várias outras, paralelas, também elas entremeadas só que por digressões que, tal qual no *Viagens* de Garrett, estabelecem uma teorização sobre a literatura.

¹⁷ Refiro-me a *quase toda a ação* porque, entre outras estratégias temporais, há um epílogo que narra um reencontro entre os personagens, cinco anos depois da viagem, em que, inclusive, se dá conta do destino de alguns daqueles cujas histórias tinham sido contadas.

Ainda em relação à dimensão temporal, é necessário acrescentar que nesse enunciado ou enredo, como quer Umberto Eco, há um tempo da enunciação ou do discurso, revelado por algumas poucas intervenções do narrador, que dão conta de que ele está, no momento presente, montando, dando uma ordenação ao supostamente vivido, à viagem, portanto. Por exemplo, ao ser informado de que ouviria uma história de brasileiros, o narrador se entusiasma: “– Como eu te amo, Antonio! Tu és uma flor, uma bibliotheca das damas inédita! Vejo que o teu estudo especial são os brasileiros bons e honrados.” (CASTELO BRANCO, 1907, p. 82) e, imediatamente a seguir, faz um desvio temporal, indicando claramente o presente, o momento da escrita, posterior à viagem de liteira “Ainda bem! – reflexiono eu agora – Ha doze annos, as letras patrias, particularmente as do folhetim, gracejavam com os ‘brazileiros’ (...)” (CASTELO BRANCO, 1907, p. 82, grifo meu). Além de marcar a dimensão temporal, o trecho esclarece, através da expressão *bibliotheca das damas*, a qual público a história se destinaria.

Esse narrador é apresentado como o autor de *Onde está a felicidade?* (CASTELO BRANCO, 1907, p. 27), de modo que não restam dúvidas quanto à intenção de representar um embate direto entre um escritor, que se quer mostrar como entidade real, e seu interlocutor, o amigo Antonio Joaquim, que, por conseqüência, também é alimentado com foros de realidade. Esse e outros elementos são cuidadosamente dispostos para construir a ilusão de veracidade. Vejamos: se o narrador existe, existe também seu amigo, com quem, por que não, poderia ter realizado a viagem. Do mesmo modo, não haveria motivos para duvidar da existência dos muitos familiares e amigos de Antonio Joaquim, insistentemente citados por ele, como personagens das muitas narrativas, contadas ao longo da viagem. A estratégia é a mesma usada em obras às quais já me referi anteriormente: *Amor de perdição*, *Viagens na minha terra*, *Lírica de João Mínimo*, assim como em *O mistério da estrada de Sintra* e na criação de Carlos Fradique Mendes, às quais de deterei mais adiante.

No caso do *Vinte horas de liteira*, é preciso lembrar que a mesma estratégia fora utilizada em *Doze casamentos felizes*. No “Primeiro casamento”,

por exemplo, depois de uma longa exposição sobre as agruras do matrimônio, o narrador nos informa que a história que vai narrar lhe foi contada pelo amigo Antonio Joaquim, que conhecia pessoalmente os envolvidos. Três anos depois, como se sabe, Camilo lança seu *Vinte horas de liteira*, suposto resultado da convivência com o mesmo amigo Antonio Joaquim durante uma viagem de Vila Real até o Porto.

Assim, lemos as narrativas de Antonio, devidamente manipuladas *a posteriori*, pelo narrador, o que coloca, a Antonio, na posição de leitor possível, mas também de elemento lido e interpretado.

Além disso, há uma nota de rodapé que dá conta do futuro de um dos personagens “Morreu, um anno depois, em Rilhafolles” (CASTELO BRANCO, 1907, p. 215). Assim, de certo modo deslocada do texto ficcional, surge essa informação, claramente acrescentando, ao leitor, material para a construção de uma possível condição real do amigo de Antonio Joaquim. Num outro momento, uma outra nota, mais uma vez, situa o leitor quanto à dimensão temporal dos fatos narrados e do momento da narração. O narrador, para explicar o uso do vocábulo *legendas*, pelo amigo Antonio Joaquim, acrescenta na nota de rodapé “No tempo, em que o meu amigo fallava estas cousas, ainda não era tudo ‘legendas’ n’este mundo” (CASTELO BRANCO, 1907, p. 224).

Mas é no Epílogo que essa insistência é ainda mais evidente. Temos aí duas notas que mencionam, ou melhor, tentam justificar uma divergência entre uma informação presente em uma das narrativas, de que um personagem poderia já estar morto, no Brasil, condenado por ser moedeiro falso e a incoerência dessa punição, dado que

Esta penalidade não está no código brasileiro. A lei de 3 de outubro de 1833, diz no artigo 8: Os fabricantes e introductores de moeda falsa serão punidos pela primeira vez com a pena de galés para a ilha de Fernando, pelo duplo da pena de prisão que no código criminal está designado para cada um destes crimes. (Dous a oito annos é a pena do código alterada pela citada lei).

As reincidências são punidas com galés perpetuas (CASTELO BRANCO, 1907, p. 245).

Na página seguinte, uma última nota insiste no descompasso entre as informações que os personagens possuem sobre a legislação brasileira, de modo a manter entre o público leitor e o romance uma espécie de neblina, tão comum em muitas produções publicadas ao longo do século XIX, e, ao menos em parte, responsável pela criação de Carlos Fradique Mendes.

Voltemos à liteira, em direção ao Porto. De modo geral, são entabuladas cobranças e críticas de Antonio Joaquim ao escritor e amigo, num tom amistoso de conversa, em relação a questões como por exemplo aquilo que o primeiro chama de desnatura do trabalho do romancista para o qual não vê nenhuma utilidade, condição agravada pelo fato de não propiciar o exercício dos músculos, a respiração de ar puro durante a execução de seus textos, donde a superioridade do ofício no campo.

Além disso, o *crítico* se queixa do excesso de fantasia, de imaginação e o conseqüente distanciamento do real presente nos romances do amigo, embora perfeitamente capazes de fazer a esposa de Antonio Joaquim quase enlouquecê-lo quando da notícia de um novo lançamento e, é claro, levá-la às lágrimas, a ponto de o marido temer que ela se tornasse uma *nervosa*. Aqui também, como se vê, o público feminino é retratado de maneira impiedosa. Apesar da intolerância presente nas considerações desse personagem, também é perceptível o interesse e o cuidado com que leu as obras do amigo, dada a capacidade de discutir detalhes das construções narrativas, como a pertinência de determinados títulos, a função do suspense narrativo, o excessivo maniqueísmo na construção de alguns personagens, para, enfim, como leitor contumaz, sintetizar suas preferências:

Reprovo a contrafacção dos typos, que modernamente se dão no romance, e com particularidade nos teus romances. Quando eu lia novellas, preferia as da eschola dos castellos lôbregos, dos phantasmas da meia noute, dos vampiros que dispensavam as sanguesugas, e dos carnifices de olhos esbugalhados, que relampejavam nas trevas das masmorras. Isso entretinha-me e horrorisava-me, em quanto lia. Lido o volume, dava uma gargalhada, e dizia em elogio do author: 'Que grande patusco!' Porém, se lia algum raro romance da eschola real, ou realista, como dizem os francezes, acabada a leitura, não ria; ficava-me a scismar tristemente, e dizia commigo: 'Isto é verdade; o mundo é assim; as miserias do genero humano argumentam contra a perfeição das obras divinas dos astros para baixo. (...). Agora, cuido eu que há uma eschola mixta, à qual pertencem os teus livros. (...).

Vocês inventam virtudes impossíveis de par com perversidades incombináveis. (CASTELO BRANCO, 1907, p. 15).

Através do personagem Antonio Joaquim e sua queda pelos romances góticos, Camilo Castelo Branco figura metonimicamente o público em geral, registra as divergências de gosto, as subjetividades muitas vezes preponderantes na escolha do objeto a ser lido, fator inédito naquele momento em que a idéia de público ainda não estava estabelecida. Em alguns momentos o narrador também intervém e opina sobre as escolhas, as estratégias do amigo contador de histórias, ou seja, se os papéis se invertem desde o início de *Vinte horas de liteira* (o escritor passa a ser leitor/ouvinte), esse jogo, com todas as nuances, sejam elas de contentamento ou não, de impaciência ou não, se explicita, a ponto de, por exemplo, Antonio Joaquim convertido em ‘narrador’, queixar-se da falta de reação de seu privilegiado ‘leitor’: “Tu devias também exclamar alguma coisa! – me disse Antonio Joaquim – Bem se vê que tens calo no sentimento! Não há surpresa que commova um romancista, vezado a inventar surpresas, que transcendem os limites do disparate.”(CASTELO BRANCO, 1907, p. 115).

Ao longo da cansativa viagem, Antonio Joaquim segue narrando suas muitas histórias, segundo ele, exemplos da vida real a que o romancista deveria se ater, todas devidamente analisadas pelos dois viajantes. Aliás, é preciso registrar que, quando esse personagem nos é apresentado, o narrador informa que ele também escreve, embora apenas ocasionalmente. É autor de artigos de caráter político, assinados com um pseudônimo que não poderia ser mais apropriado: ‘Constante leitor’. E é a esse constante leitor, metáfora desse novo componente no jogo literário, que o narrador fará longas argumentações em favor do lucro que deveria advir como recompensa pela composição de histórias. Após, por exemplo, defender a naturalidade de um casamento por dinheiro, aproveita a oportunidade para defender a necessidade da criação de uma lei que protegesse os direitos autorais “Não ouves em Portugal, e em toda a parte do mundo, onde ha escriptores, os grandes poetas, os interpretes das avesinhas, e das relvas, e das brizas, a gritarem que se faça uma lei de propriedade litteraria, propriedade de uma ode à lua, e de outra ode ao sol, e de umas quadras a uma menina com tres

estrellas? Não ouves esta gritaria a pedir dinheiro?” (CASTELO BRANCO, 1907, p. 159).

Não pretendo aqui me alongar na discussão da intrincada relação estabelecida entre literatura e dinheiro ao longo da carreira de Camilo, mas não me furtarei a citar ao menos um exemplo do particular senso de percepção desse autor. Trata-se de *Maria, não me mates, que sou tua mãe!*, obra da qual há duas versões diferentes, a segunda intitulada *Matricídio sem exemplo*, datadas de 1848, bastante anteriores, portanto, a *Vinte horas de liteira*. Ambas são consensualmente atribuídas a Camilo, embora nenhuma delas tenha o nome do autor.

Na *Apresentação* da edição de que faço uso, há algumas informações sobre a difícil situação financeira que o teria levado a tirar proveito de um fato supostamente real e causador de uma grande comoção “Camilo recém chegara ao Porto, vindo de uma campanha de guerra, sem condecorações e sem vintém. Deu nos jornais com a notícia do assassinato duma velhota pela própria filha e mais que depressa, na mesma noite, escreveu o folheto ‘ que ia sendo consecutivamente impresso. No dia seguinte a comovente narrativa, comprada sofregamente, salvava o poeta duma bancarrota” (MARQUES, apud CASTELO BRANCO, 1991, p. 11). Trata-se de um quase estreante nas letras, mas já perfeitamente capaz de perceber as possibilidades de obter vantagens a partir do gosto do público pelas narrativas um tanto sensacionalistas. Sobretudo se, como foi o caso desse folhetim, a história for acompanhada de uma dose de ilusão de veracidade.

As duas versões pouco diferem entre si, a não ser pela inclusão, na segunda, das cenas do julgamento da acusada pelo assassinato da mãe. Ambas primam pela rapidez das peripécias, sem explorações mais detalhadas do carácter dos personagens, claramente divididos em representantes do bem e do mal, numa linguagem muito direta e com imprecizações moralistas sobre a necessidade de se evitar a qualquer custo que um crime tão hediondo se repetisse. Ou seja, os ingredientes são os freqüentemente utilizados em narrativas muito acessíveis, o que explica o sucesso obtido.

Ainda na liteira, na página 210, o narrador se refere a um livro de anotações que possuía, e que no momento estava usando para registrar o conjunto de histórias ouvidas ao longo da viagem, como *Há-de-haver*, já que a cada embrião de narrativa correspondia uma quantia em dinheiro, também embrionária, “que hei-de receber do publico, nome trivial e um tanto plebeu, que, em mais fidalga linguagem, quer dizer a porção luminosa do paiz para quem, e em honra da qual, os operarios do espirito estão de continuo lustrando e facetando os seus avellorios. Estes ‘creditos’ o que teem de mau é abortarem às vezes, por isso mesmo que são embriões.” (CASTELO BRANCO, 1907, p. 210). É a explicitação, reforçada inclusive pelo uso da palavra *operários*, do exercício da criação literária condicionado, ao menos em parte, pela influência do *público*, termo a que Eça de Queirós também dedicará um relativo esforço, no prefácio escrito para a obra *Azulejos*, do Conde de Arnoso, texto a que farei referência mais adiante.

Estamos aqui em um domínio um pouco diferente, não se trata mais apenas de ressaltar a produção de discursos sobre a literatura, feitos, como os prefácios, de modo paralelo às obras ficcionais. Os exemplos citados (e há muitos outros), e sobretudo pensando na obra de Eça de Queirós, dizem respeito à inserção da crítica literária, da história da literatura ou mesmo da teorização da literatura no corpo da obra ficcional, de modo a, muitas vezes, tornar indistinguível o que é um e o que é outro. Mais uma resultante da liberdade criadora tão cara no momento: limites entre os gêneros e as categorias antes tão claramente marcados implodem.

Sem dúvida que é possível, sem nenhum pestanejar, apresentar um contra-argumento, muito conhecido e bastante bem defendido por Jonathan Culler: se a literatura pode ser vista como sendo sempre um discurso sobre si mesma, então em todo texto está implícito o encaixamento de que fala Compagnon:

Ler um poema como literatura é relacioná-lo a outros poemas, comparar e contrastar o modo como ele faz sentido com os modos como os outros fazem sentido, é possível ler os poemas como sendo, em algum nível, sobre a própria poesia. (...) Os romances são, em algum nível, sobre os romances, sobre os problemas e possibilidades de representar e dar forma e sentido à experiência. (...) A literatura é uma prática na qual os autores

tentam fazer avançar ou renovar a literatura e, desse modo, é sempre implicitamente uma reflexão sobre a própria literatura (CULLER, 1999, p. 41).

Mas é preciso reconhecer que, num dado momento, ou a partir dele, esse exercício de auto-reflexão se tornou quase uma imposição, pelo menos para Compagnon, tornou-se uma forma de terrorismo, o primeiro dos cinco paradoxos da Modernidade analisados por ele:

(...) a autonomia, a reflexividade ou a circularidade, pois a definição baudelaireana da modernidade, pela dupla natureza do belo, exige do artista uma consciência crítica. Roland Barthes chamará de 'autonímia' esse componente essencial da tradição moderna, definida como 'o estrabismo inquietante de uma operação em caracol'. Essa é a condição de uma modernidade que não reconhece mais nenhuma exterioridade em relação à sua arte, nenhum código nem assunto e que deve, pois, fazer ela mesma suas regras, modelos e critérios. A obra moderna fornece seu próprio manual de instrução; sua maneira de ser é o encaixamento ou a autocrítica e a auto-referencialidade, aquilo que Mallarmé denominava a 'dobra' da obra, à qual ele opunha o 'achatamento', próprio do jornal. A partir de Baudelaire, a função poética e a função crítica se entrelaçam necessariamente, numa *self-consciousness* que o artista deve ter de sua arte (COMPAGNON, 1996, p. 29-30).

Se pensarmos num percurso histórico da teoria da literatura, podemos dizer que tudo começa com um modo prescritivo de pensar o fenômeno literário. É o que fazem Platão e Aristóteles: determinam o que deve ou não ser feito, especialmente o segundo que, de maneira mais específica, escreveu o primeiro manual de teoria da literatura. Ressalto que me refiro a um percurso histórico da teoria da literatura e não da própria literatura que, naturalmente, é anterior a qualquer prescrição, esta sim, feita a partir de obras canonizadas para tal.

Esse modo de ver a literatura permanecerá, com pequenas variações, até o advento dos textos de crítica, escritos por Baudelaire (no caso dele não apenas assumem uma dimensão de crítica literária, mas também de arte), Mallarmé, Valéry, e, como venho tentando mostrar, inseridos nas obras de ficção desses e de muitos outros artistas. Ou seja, substituiu-se a prescrição, embora ela nunca tenha perdido totalmente o seu espaço, pela reflexão sobre a literatura. São as novas Poéticas, trazidas pela Modernidade. E, voltamos ao ponto inicial, podemos também chamar de Poética(s) o exercício de auto-reflexão, ou a

inserção de manuais de instrução, insistentemente levados a cabo pelos escritores.

4. EÇA E SUA SOMBRA

Nas manhãs de nevoeiro, numa rua de Londres, há dificuldade em distinguir se a sombra densa que ao longe se empasta é a estátua de um herói ou o fragmento de um tapume. (...) Raras são as visões intelectuais bastante agudas e poderosas para romper através da neblina e surpreender as linhas exatas, o verdadeiro contorno da realidade. Eis o que eu queria tartamudear.

Carlos Fradique Mendes

Importa agora investigar como essa concepção de Poética, ou o que podemos também chamar de auto-reflexão, foi construída ou foi sendo revelada na obra de Eça de Queirós. Desde o início de sua carreira, já n' *As Farpas*, encontramos preocupações evidentes com o próprio processo de escrita e também com o que se estava fazendo ou concebendo como literatura naquele momento. É oportuno lembrar que a palavra *crítica*, etimologicamente, deriva de julgamento: *krinein* = julgar. É, portanto, a partir dos próprios textos de Eça, possível perceber um insistente exercício de julgamento, o que impede, no meu entender, a reiteração de que o escritor teria vivido uma grande *crise* em relação ao seu modo de conceber a literatura, quando da publicação de *O Mandarim* (1880) e *A relíquia* (1887).

Embora muitas vezes se tenha justificado a existência dessa crise com palavras do escritor, em especial as que constam em uma carta ao amigo e confidente Ramalho Ortigão:

Para escrever qualquer página, qualquer linha, tenho de fazer dois violentos esforços: desprender-me inteiramente da impressão que me dá a sociedade que me cerca e evocar, por um retesamento da reminiscência, a sociedade que está longe. Isto faz que os meus pensamentos sejam cada vez menos portugueses – sem por isso serem mais ingleses: começam a ser convencionais; vão se tornando uma maneira. Longe do grande solo de observação, em lugar de passar para os livros, pelo meios experimentais, um perfeito resumo social, vou descrevendo por processos puramente literários e a priori, uma sociedade de convenção, talhada de memória. De modo que estou nesta crise intelectual: ou tenho de me recolher ao meio onde posso produzir, por processo experimental – isto é, ir para Portugal – ou tenho de me entregar à literatura puramente fantástica e humorística. (QUEIRÓS, 2000, v.4, p. 123, grifo do autor).

À primeira vista, não parece restar nenhuma dúvida de que o autor de *O Mandarim* e de *A relíquia* percebesse sinais de alterações em sua escrita, em especial no tocante ao tão caro teor laboratorial que as obras realistas haviam

assumido, ou seja, longe de Portugal, parecia inadmissível escrever de modo a retratá-lo. Assim, restaria o caminho da fantasia e do humor, rótulos muitas vezes usados para classificar essas duas obras, produzidas entre 1880 e 1882. Ora, embora não seja meu objetivo aqui a análise em específico de *O mandarim* e *A relíquia*, parece-me claro que elas não podem ser reduzidas a esse rótulo ou a qualquer que seja. Até porque se é para marcar diferenças, dessas, em relação às obras anteriores, supostamente mais ‘realistas’, será preciso pensar também nas semelhanças com o ideário dessa mesma estética ‘realista’. E são muitas.

Há, ainda, um segundo motivo para, ao menos, relativizar as palavras de Eça: não se pode considerar essa carta, cujo trecho foi citado, isoladamente e esquecer que esses comentários auto-críticos foram constantes durante toda a vida do escritor, o que reitera a idéia de que, se é para falar da existência de uma crise, é preciso dizer que ela foi permanente. Mais, essas considerações foram quase sempre pejorativas, o que leva a variadas hipóteses, entre elas a de que o autor era excessivamente exigente consigo ou a de que o aspecto demolidor desses comentários visava a constituição de um mote para receber elogios. Claro está que nunca saberemos os reais motivos, mas também claro está que isso pouco ajudaria.

O que importa ressaltar é que, mesmo sendo importantes as considerações auto-críticas (e o verbete assinado pelo próprio Campos Matos, no Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz não deixa nenhuma dúvida a esse respeito¹⁸), é preciso lembrar que as palavras do escritor não podem ser lidas como a explicação última e absoluta sobre sua obra e o próprio fato disso ter se repetido demonstra que voltar-se para seus escritos foi uma das formas encontradas para refletir sobre a literatura.

Para alguns teóricos, no entanto, é muito nítida a divisão da obra de Eça em fases que implicam, inclusive, em evolução, termo que me parece

¹⁸ Esse rigor crítico com a própria obra foi uma constante em Eça de Queirós, a ponto de Campos Matos afirmar que ele foi “*o mais implacável dos seus críticos*” (p.40). São famosos os exemplos de *A Capital!* e de *Alves & Cia* obras que Eça, sentindo-se insatisfeito, abandonou, a primeira já em parte impressa e a segunda em estado bem adiantado de composição. Há ainda as sucessivas versões corrigidas de *O crime do padre Amaro* e os, pelo menos, oito anos para publicação de *Os Maias*, para citar apenas os casos mais conhecidos.

excessivamente perigoso, dada a conotação pejorativa que ele acaba por atribuir às primeiras produções.

Para, por exemplo, Ione Marisa Coelho Menegolla, é possível perceber três momentos distintos nos textos queirosianos. Num primeiro, há o que chamou de fase ‘lírica’; a seguir, a ‘realidade-naturalista’ e, por fim, um terceiro, resultante da união dos dois anteriores, “que ocasionou uma posição artística da relação entre o fantástico da interioridade do escritor e a visão do mundo exterior” (MENEGOLLA, 1996, p. 121). À primeira fase pertenceriam as obras anteriores à conferência proferida em 12 de julho de 1871, no Casino Lisbonense. O marco inicial da última seria a publicação de *Os Maias*, obra em que, segundo a autora, “Eça põe em discussão, nas palavras de seus personagens, a problemática de como deveria ser criada a obra de arte” (MENEGOLLA, 1996, p. 121, grifo meu).

A proposta me parece excessivamente simplista, já que considera, por exemplo, parte da produção jornalística da *Gazeta de Portugal* e de *O distrito de Évora*, assim como a criação do chamado ‘primeiro Fradique’, tanto o das *Lapidárias* (os poemas foram publicados nos jornais *A Revolução de Setembro* e em *O Primeiro de Janeiro*), quanto o de *O mistério da estrada de Sintra* (publicado no jornal *Diário de Notícias*), anteriores à famosa Conferência, apenas como ‘líricas’. Como se não bastasse o fato de que são experiências bastante díspares para figurarem sob um único rótulo, no intuito de justificar-se, a autora se serve justamente do personagem Fradique Mendes, fazendo uma associação direta com Eça de Queirós. As palavras do narrador das *Memórias e notas*, criação ficcional, são citadas para explicar que esse personagem travou conhecimento com Fradique em 1867, época em que “eu e os meus camaradas de Cenáculo, deslumbrados pelo lirismo épico da *Legende des siècles*, (...) decidíramos abominar e combater a rijos brados o lirismo íntimo, que (...) tornava a poesia, sobretudo em Portugal, uma monótona e interminável confiança de glórias e martírios de amor” (QUEIRÓS, 1997, p. 5). Essa postura, repito, do personagem, é utilizada para demarcar a primeira fase do escritor Eça de Queirós, tomado em iguais condições com a sua criação.

Para explicar as mudanças que teriam gerado uma segunda fase, as palavras do mesmo narrador voltam a ser citadas “Alguns anos passados. (...), não tornei a ler Baudelaire” (QUEIRÓS, 1997, p. 30), agora aliadas à biografia do criador: a viagem que Eça fez ao Egito em 1869. Para a autora, durante essa viagem, Eça começou a desenvolver as bases do que seria exposto na Conferência de 1871, ou seja, teria se concretizado ao longo da viagem a decisão de *abandonar* Baudelaire.

Outra restrição à distribuição das obras em fases tão claramente demarcadas diz respeito aos meus interesses específicos neste trabalho. Refiro-me a uma outra afirmação da professora, a de que é em *Os Maias* que Eça inicia, através de seus personagens, uma discussão sobre a confecção da obra de arte. De modos diversos, tanto nos textos jornalísticos quanto nas narrativas ficcionais, limites aliás nem sempre muito nítidos, esse foi um tema constante. *Macbeth*, publicado em 1866, na *Gazeta de Portugal*, é um claro exemplo dessa tematização, já que nele o autor constrói um ensaio de crítica literária em que é debatida a força trágica presente nos textos de Shakespeare e nos de Ésquilo, assim como o poder catártico inerente à música e à literatura, com clara defesa da segunda.

Da mesma forma, Korrisosso, poeta de *Um poeta lírico*, assim como o dramaturgo Ernestinho Ledesma, de *O primo Basílio* e Artur Corvelo, de *A Capital!* são todos exemplos de personagens escritores anteriores a *Os Maias* e à, sem dúvida imponente, criação de Tomás de Alencar, mas perfeitamente capazes de atestar o fato de que o exercício da escrita e todas as suas implicações estiveram constantemente incomodando Eça de Queirós. No modo como se portam esses personagens, como são socialmente recebidos, como interferem no destino das outras criações e, sobretudo, no modo como produzem ou reproduzem literatura insinuam-se posições da teoria, da história e da crítica literárias.

Propositadamente, escolhi um texto relativamente recente, o de Ione Marisa Coelho Menegolla, datado de 1996, porque quero ressaltar que a perspectiva teleológica a que me referi anteriormente ainda é uma constante. Ou

seja, as tentativas de explicar a obra de Eça, ou de qualquer outro autor, muitas vezes continuam dependentes das datas de publicação dessa obra e do empenho de chegar a compreender que caminhos o autor escolheu para chegar a um determinado ponto, sua obra-prima, possivelmente.

Um dos estudos mais conhecidos e, sem dúvida, influenciador de muitos outros é o de António José Saraiva que também se ocupou da tentativa de explicar a obra de Eça através da descrição das fases que a compoariam. A posição de Ione Menegolla coincide com a dele quase que na totalidade. Saraiva também compreendeu a produção de Eça em três fases: uma em que teria predominado a fantasia, uma segunda caracterizada por um certo sociologismo, marcadamente pedagógica, e, por fim, a que ele chamou de Fradiquismo. A superioridade da proposta de António Saraiva reside no fato de que ele empreende uma tentativa de compreensão bastante ampla dos textos ecianos, embora a partir da afirmação de que esse escritor, assim como Camões em *Os lusíadas*, não possui uma filosofia implícita em seus textos, mas sim uma doutrina, ou seja, teria havido uma aceitação de um certo número de idéias bem definidas e já formuladas.

Esse modo de ver explica o título da obra de Saraiva, *As ideias de Eça de Queirós*, pois seria necessário partir das idéias para compreender a obra e não vice-versa. Ou talvez, num certo atrevimento, eu poderia dizer que o melhor título seria *As ideias em Eça de Queirós*, já que a proposta é de que o autor de *Os Maias* apenas teria reproduzido idéias. Shakespeare, Stendhal, Balzac e Dostoievski são os autores citados como exemplos da posição oposta à de Eça, já que teriam conseguido um sistema de idéias implícitas em seus textos. Não me parece tão nítida essa distinção, não apenas porque ela atribui a Eça um caráter excessivamente cumpridor de um programa pré-determinado, negando-lhe qualquer mobilidade dentro de seu universo criador, mas também porque confere aos outros citados como exemplos, o privilégio de oferecer a seus leitores a oportunidade de dar “consciência às ideias implícitas na sua obra” (SARAIVA, 1982, p. 47).

Para encerrar suas justificativas, Saraiva afirma que Eça é um estilista, preocupado em encontrar uma fórmula mais exata para idéias ou temas que já existem fora dele. A pergunta seria, então, quais as idéias ou temas que não existiam e que passaram a ter existência com as criações de Shakespeare, Stendhal, Balzac e Dostoievski.

Se há alguma forma de superioridade desses autores em relação a Eça, e não tenho absolutamente nenhum interesse em me debruçar sobre esse aspecto, certamente não a encontraremos numa argumentação tão frágil.

Mas, é a partir da procura das tais idéias exteriores, preponderantes em determinados momentos da vida de Eça, que Saraiva chegará às três fases citadas. Assim, na proposta do teórico, além de um cuidadoso estudo sobre o contexto histórico-filosófico vivido pelo autor de *O primo Basílio*, seria necessário, também, um estudo biográfico para compreender o modo como o homem Eça de Queirós recebeu essas influências e assim marcar as diferenças entre uma fase e outra. Para meu entender, embora aspectos como a história, a filosofia e a biografia sejam de grande relevância para o estudo da literatura, eles são sempre secundários. O ponto de partida é a obra, ela é que nos levará, em maior ou menor grau, a outros domínios.

Resumidamente, para Saraiva, à educação coimbrã corresponderia a primeira fase, fantasista, marcada pelas produções para a *Gazeta de Portugal* e para o *Distrito de Évora*. As principais marcas desses primeiros passos seriam o panteísmo e um romantismo de caráter humanitário. Para justificar a evolução dessa fase para outra, Saraiva resvala no mesmo biografismo, a meu ver exagerado, em que Ione Menegolla, tantos anos depois dele, também escorrega: usa palavras do narrador das *Memórias e notas*, espécie de apresentação do personagem Fradique Mendes, como se fossem de Eça. Associa portanto, criador e criatura de forma indissolúvel.

Anos depois, em 1891, no 'Prefácio' da Correspondência de Fradique Mendes, Eça de Queirós sentenciou nestes termos esta época da sua vida mental, referindo-se à impressão causada pelas Lapidárias: 'Os temas (os 'motivos emocionais' como nós dizíamos em 1867) (...) tinham logo para mim uma originalidade cativante e bem-vinda. Era o tempo em que eu e os meus camaradas de Cenáculo, deslumbrados pelo lirismo

épico da Légende des siècles (...) decidimos abominar e combater a rijos brados o lirismo íntimo, que, enclausurado nas duas polegadas do coração, não compreendendo de entre todos os rumores do universo senão os rumores das saias de Elvira, tornava a poesia, sobretudo em Portugal, uma monótona e interminável confidência de glórias e martírios de amor' (SARAIVA, 1982, p. 90, grifo meu).

Como se sabe, essa associação entre autor e personagem, no caso específico de Eça, foi, e ainda é, muito comum. Eça de *Os Maias* e Artur Corvelo de *A Capital!* são talvez os mais frequentemente tidos como espécies de caricaturas do autor. Mas, quando temos um narrador em primeira pessoa essa confusão se evidencia ainda mais. Assim, não há dúvida de que o narrador que se apresenta como amigo de Fradique e, na condição de senhor da voz, mistura fatos da sua com a vida do autor das *Lapidárias*, ambas ficcionais, acaba sendo uma vítima preferencial.

Voltando a Saraiva, a segunda fase eciana teria se iniciado depois do regresso do Oriente e as produções que marcariam esse novo Eça seriam *As Farpas* e, é claro, a Conferência no Casino Lisbonense. A partir desse momento, a arte não seria mais entendida como fruto de uma inspiração divina, de algo incontrolável e inefável a que se chama o ideal, passaria a ser vista como produto humano, como trabalho voltado para a coletividade. O aspecto pedagógico é considerado imperioso nesse modo de compreender a arte, daí porque Saraiva dedique todo o capítulo quatro do seu livro para associar a obra de Eça a *Um inquérito à vida portuguesa*, limitado, claro está, pelo alcance do campo de visão/observação de que ele (Eça) era capaz, já que só poderia ser objeto de *inquérito* aquilo que tivesse sido estudado, analisado, pensado em moldes científicos.

O Fradiquismo seria, no entender de Saraiva, o traço fundamental da terceira fase. Nostalgia, apego ao pitoresco, egoísmo, insulamento, horror ao progresso são algumas das características que marcariam personagens como Carlos da Maia, Jacinto, Gonçalo Ramires e, claro, Fradique Mendes. Em resumo, o Fradiquismo “é uma desistência de agir sobre o meio e as condições sociais” (SARAIVA, 1982, p. 156). Creio que é impossível afirmar que essas são inverdades sobre o Fradiquismo, mas creio, também, que ele é um pouco mais do

que isso. Muitos dos traços ditos sociológicos ou pedagógicos apontados pelo próprio Saraiva permanecem em obras como *Os Maias*, *A cidade e as serras*, *A ilustre casa de Ramires* e na *Correspondência de Fradique Mendes*, de modo que o que foi chamado de *desistência* talvez possa ser entendido como parte de uma permanente busca de modos de expressão, como continuidade de uma obra que, no seu conjunto, revela alterações, mas não evoluções.

Na tentativa de esclarecer o quanto essa definição de Fradiquismo, assim como o uso desse rótulo para todas as obras que Saraiva utiliza como exemplos, é limitador, cito aqui a leitura feita por Beatriz Berrini do romance *A cidade e as serras*. No artigo intitulado ‘Jacinto aristocrata rural’, ela aponta para a possibilidade de entendermos a volta para o campo, efetivada pelo personagem Jacinto, não como uma reconciliação com a natureza e a vida simples e saudável que ela proporcionaria, em oposição ao meio urbano e suas perniciosas inovações tecnológicas.

A proposta de Beatriz Berrini é de que se perceba que Jacinto volta e, efetivamente, se torna ‘príncipe’, ou pelo menos senhor feudal em pleno século XIX, com direito a súditos, seguidores, a uma tribuna na missa de domingo: “Resgatado da vida de exílio em Paris, na graça, no conchego e autenticidade das serras, reina Jacinto como verdadeiro Príncipe, recebendo o preito de afectuosa submissão dos dependentes: um aristocrata rural em terras portuguesas” (BERRINI, 1987, p. 36). Todos o cumprimentam, melhor dizendo, todos o reverenciam, as crianças, as mulheres, os homens, os idosos, sem, é evidente, nenhuma contestação, há apenas obediência e gratidão.

Como grande senhor, Jacinto até realiza melhorias nos arredores, embora nada comparável às fantasias propostas logo após sua chegada a Tormes, como a queijaria e uma horta mirabolante. As mudanças serão tímidas e paternalistas, ao todo vinte e sete casas serão reformadas, mas nenhuma real alteração será efetuada, a não ser pela presença física do senhor de Tormes, dando continuidade ao domínio familiar na região. O artigo aponta, inclusive, uma possível justificativa para a associação direta entre esse romance e Eça:

Esse Jacinto certamente agrada aos mais tradicionalistas e, por tal razão, o autor do romance é visto como convertido à monarquia, à religião, ao Portugal dos velhos tempos. Somente um leitor desatento, todavia, tal concluirá. A escrita de Zé Fernandes, por outro lado, é crítica, a revelar seu parcial desacordo com o protagonista, de cuja vida dá testemunho, e com a realidade que o cerca. O texto acorda e aviva a consciência em relação a muitos problemas, sobretudo se o situarmos no final do século XIX. (BERRINI, 1987, p. 36).

Minha intenção, claro está, não é me debruçar exaustivamente sobre a obra *A cidade e as serras*, mas sim demonstrar como não é tão fácil concordar inteiramente com a definição de Fradiquismo, apresentada por António José Saraiva. A leitura proposta por Beatriz Berrini é bastante pertinente ao apontar outra possibilidade de compreensão das atitudes do personagem Jacinto, que não apenas a nostalgia, o apego ao pitoresco, o egoísmo, o insulamento, o horror ao progresso e a desistência.

Uma terceira e última consideração sobre a crítica que se debruça sobre a obra de Eça com o intuito de compreendê-la em sua totalidade. Passo, agora, a refletir sobre um dos textos mais conhecidos na fortuna crítica eçiana, produzido por um brasileiro. Trata-se de 'Entre campo e cidade', de Antonio Candido, escrito na década de sessenta, o que situa entre os outros dois, embora avance, com o perdão do anacronismo, em alguns aspectos.

Como o título do ensaio sugere, Antonio Candido, dialeticamente, compreende a obra de Eça como assentada na oposição entre uma visão urbana, predominante nas primeiras produções, e uma rural, nas últimas. Embora de modo não tão atrelado à idéia de evolução literária como os outros dois, Antonio Candido também vê já no início da carreira de Eça um empenho revolucionário socialista. Começa citando as *Farpas*, depois *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio* como exemplares de uma espécie de didatismo: "socialista desde a mocidade, sempre teve da arte uma noção pragmática, como expôs nas Conferências do Casino Lisbonense. De acordo com esta noção dá aos primeiros livros uma inflexão combativa, uma função de luta e reforma" (CANDIDO, 1971, p. 34). Em síntese, temos aqui, no entender de Antonio Candido, um adepto do Realismo com uma larga herança do Romantismo à moda de Victor Hugo. Na tentativa de seguir esse ideário, Eça não teria tido o fôlego necessário

para levar adiante obras como *A capital!*, *O conde de Abranhos* e *Alves & Cia*, romances “rejeitados com razão pelo senso artístico do autor, importam numa falência da grande tentativa de construir a Suma Urbana do seu país” (CANDIDO, 1971, p. 37). *Os Maias* e *A relíquia* marcariam a passagem para uma outra fase (embora Antonio Candido classifique a segunda obra como uma *indigesta pantomima*).

Mas, o representante maior do *urbanismo* é, desse ponto de vista, Carlos Fradique Mendes, em quem estaria a síntese do desencontro entre Portugal e a chamada civilização. Chamado por Antonio Candido de homem moderno, supercivilizado do século XIX, ultra-burguês oitocentista, entre outros adjetivos, Fradique é visto como um tanto diverso de seus companheiros “Querendo forjar um tipo altamente civilizado, que não fosse um pelintra como Basílio ou o Visconde Reinaldo, Eça liberta-o dos quadros da pátria, lançando-o na corrente cosmopolita da vida internacional” (CANDIDO, 1971, p. 39). Como se vê, Fradique não é colocado ao lado de Carlos da Maia, Gonçalo Ramires e de Jacinto para representar o que António José Saraiva chamou de Fradiquismo, mas é situado no pólo oposto, ou seja, como mais um representante da crítica social eciana e não da “desistência de agir sobre o meio e as condições sociais” (SARAIVA, 1982, p. 156) e me permito aqui repetir a citação.

A ilustre casa de Ramires, assim como *A cidade e as serras* são tidas como as obras em que Eça se posicionaria no próprio campo para sobre ele refletir, ao contrário das anteriores, em que o ponto de vista estaria na cidade. Assim, a visão seria agora tão serena, a ponto de o crítico fazer algumas afirmações que considero um tanto discutíveis:

A preocupação urbana da reforma social não se manifesta mais aqui; reconciliado com o sentido tradicional da civilização da sua pátria, o romancista vai encontrando no campo repouso para a inquietude. Bem ou mal organizado, não importa, ele lhe aparece como lugar de poesia e tranqüilidade, em que as energias se retemperam e o espírito descansa. A sua paz cura as feridas abertas pela cidade, e o socialista se abandona à poesia agreste, à convenção bucólica (...) (CANDIDO, 1971, p. 45, grifos meus).

Fiz uso, há algumas páginas, de um texto da professora Beatriz Berrini sobre a obra *A cidade e as serras*, com o qual concordo plenamente e acho que a

argumentação serve também para o outro romance citado por Antonio Candido como representante desse acordo de paz com Portugal: *A ilustre casa de Ramires*. É perfeitamente possível ler esses dois romances como sendo, não apenas, mas também, sobre a permanência de um espírito feudalista na representação das relações rurais portuguesas do século XIX, o que impede, portanto, a simplificação de vê-los como uma reconciliação de Eça com a pátria. Concordando com esse raciocínio, somos obrigados a falar em constatação de que, seja no campo ou na cidade, as diferenças sociais são mantidas, não havendo espaço para o abandono à poesia agreste, mas sim para a denúncia.

No caso específico de *A ilustre casa de Ramires*, temos um romance que nos apresenta como personagem principal um decadente senhor feudal que quer recuperar seu prestígio e seu poderio econômico através da produção de um romance histórico. A opção do personagem pela escrita coloca em pauta uma série de aspectos ligados diretamente a esse exercício. Nesse caso, em especial, para que e para quem se escreve são questionamentos permanentes. Sem falar, é claro, que o fato de Gonçalo optar por um romance histórico trará para o centro as relações entre a produção literária e um padrão de abordagem dos fatos passados estabelecido pelo Romantismo.

A obra é mais um exemplo do terrorismo teórico que esteve, como já afirmei anteriormente, presente ao longo de toda a carreira de Eça e de maneiras tão variadas que impossibilita a divisão objetiva dessa produção em fases, sejam elas quais forem.

O trabalho de Antonio Candido – superior, embora de menor fôlego, ao de António José Saraiva, e, muito melhor que o excessivamente esquemático de Ione Menegolla – tem como um de seus méritos uma tentativa de apreender as semelhanças e diferenças entre os personagens, ora tidos como menos complexos, para atender ao desejo de que representassem tipos portugueses, ora de vida interior mais intensa. Para essa última forma de construção, Antonio Candido elege como grande símbolo justamente Gonçalo Mendes Ramires, embora não explore a tensão vivida pelo personagem diante dos conflitos gerados pela escrita. Para o crítico, a oscilação no modo de compor suas criaturas era

intencional, ou seja, Eça tinha talento mais que suficiente para construir seus personagens do modo que mais lhe convinha.

Outro mérito desse trabalho a que me refiro é a percepção da força plástica sempre presente nas obras ecianias. Ele exemplifica com *O crime do padre Amaro*:

Lembra certos quadros de Goya, feitos de preto, cinza, amarelo e escarlate; quadros secos, diretos, gritantes e violentos. O negro das sotainas escolásticas, as mantilhas negras das beatas, as sobrecasacas pretas dos burgueses se movem lentamente contra as paredes cinzentas da Catedral. Em cima deles, bate o sol da província, cru, dourado, devassando sombras e enlourando as messes. As messes envolvem a cidade, enchem as quintas dos morgados e dos padres, pintalgadas de papoulas rubras, fincadas no amarelo-ocre das terras ressequidas, onde se embebe o sangue de Amélia. E a atmosfera, – densa, carregada, cheia de augúrios (CANDIDO, 1971, p. 34).

Eu aproveito a oportunidade para citar uma cena em específico em que acho que esse talento do escritor se mostra com muita propriedade, não apenas para descrever com plasticidade, mas também para atribuir-lhe um significado preponderante para a economia da obra. Refiro-me ao primeiro capítulo de *Os Maias*, quando Afonso da Maia, depois de muito ouvir sobre Maria Monforte, a vê pela primeira vez:

Daí a dias, Afonso da Maia viu enfim Maria Monforte. Tinha jantado na quinta do Sequeira ao pé de Queluz, e tomavam ambos o seu café no mirante, quando entrou pelo caminho estreito que seguia o muro a caleche azul com os cavalos cobertos de redes. Maria, abrigada sob uma sombrinha escarlate, trazia um vestido cor-de-rosa cuja roda toda em folhos, quase cobria os joelhos de Pedro sentado ao seu lado; as fitas de seu chapéu apertadas num grande laço que lhe enchia o peito, eram também cor-de-rosa; e a sua face, grave e pura como um mármore grego, aparecia realmente adorável, iluminada pelos olhos de um azul sombrio, entre aqueles tons rosados. (...) não viram o mirante; e, no caminho verde e fresco, a caleche passou com balanços lentos, sob os ramos que roçavam a sombrinha de Maria. O Sequeira ficara com a chávena de café junto aos lábios, de olho esgazeado, murmurando:

– Caramba! É bonita!

Afonso não respondeu; olhava cabisbaixo aquela sombrinha escarlate que, agora, se inclinava sobre Pedro, quase o escondia, parecia envolvê-lo todo – como uma larga mancha de sangue alastrando a caleche sob o verde triste das ramas (QUEIROZ, s/d, p. 26-27, grifo meu).

O que poderia parecer uma excessiva preocupação em descrever detalhes do vestuário se revela uma síntese de toda a tragédia que atinge Pedro e que se alastrará por toda a família. Como se sabe, o uso que Eça sempre fez de longas

descrições foi muitas vezes confundido com mero apego detalhista, espécie de inventário típico do desejo de aproximação entre a arte e a ciência, o que não se confirma numa leitura cuidadosa das obras.

Por outro lado, o ensaio de Antonio Candido dá às produções de Eça um caráter, algumas vezes, excessivamente sociológico. Embora ao final do texto ele afirme que apenas critérios literários podem sustentar algum juízo de valor a respeito da obra de qualquer artista, o texto, quase em sua totalidade, se utiliza de informações históricas e biográficas para compreender a produção de Eça, resvalando onde já resvalara António José Saraiva, mesmo ponto em que também Ione Menegolla desliza.

E, repito, dados externos podem ser não apenas importantes, como também fundamentais para a compreensão da obra, mas isso precisa ter como ponto de partida a própria obra, ou seja, o movimento deve ser de dentro da construção para o que se situa ao redor dela. Caso contrário, corremos o risco de minimizarmos o trabalho do autor em construir um mundo paralelo, ficcional.

Se a afirmação de que a literatura constrói um mundo paralelo que não deve, portanto, ser confundido com o real parece uma obviedade, sabemos que essa separação nem sempre é assim tão evidente, em especial quando se trata de obras que buscam rigorosamente uma proximidade com dados da realidade. Lembremos, por exemplo, das divertidas experiências vividas por Umberto Eco com alguns de seus leitores, narradas em seu *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Uma delas conta que um leitor de *O pêndulo de Foucault* enviou uma carta ao ensaísta italiano para reclamar da falta de uma informação no referido livro. Tratava-se do capítulo quinze da obra, em que o personagem caminha, na noite de 23 para 24 de junho de 1984, por várias ruas de Paris. Segundo o fiel leitor, não era aceitável que o personagem não mencionasse um grande incêndio que teria ocorrido nessa mesma noite e nas imediações do local.

Esse exemplo é citado no quarto passeio pelo bosque, intitulado “Bosques possíveis”, e é quase desnecessário dizer que se trata de um texto inteiramente dedicado à análise da intrincada relação estabelecida entre o autor, o leitor e o texto, diante da necessidade de levar a efeito a suspensão da descrença (ECO,

1994, p. 83). Para Eco, essa suspensão constitui um dogma, pois precisamos suspendê-la em relação a alguns elementos e não a outros, o que traz como consequência direta a reflexão sobre o que seja Verdade:

Em geral, achamos que sabemos muito bem o que significa quando dizemos que uma coisa é ‘verdadeira’ no mundo real. É verdade que hoje é quarta-feira; é verdade que Alexanderplatz fica em Berlim; é verdade que Napoleão morreu em 5 de maio de 1821. Baseados nesse conceito de verdade, os estudiosos têm discutido amplamente o que significa uma afirmação ser ‘verdadeira’ numa estrutura ficcional. A resposta mais razoável é que as afirmações ficcionais são verdadeiras dentro da estrutura do mundo possível de determinada história. Para nós, não é verdade que Hamlet tenha vivido no mundo real. Mas vamos supor que estamos avaliando o trabalho de um estudante de literatura inglesa e constatamos que o infeliz estudante escreveu que no fim da tragédia Hamlet se casa com Ofélia. Aposto que qualquer professor razoável afirmaria que o estudante disse uma inverdade. (...). Estamos seguros de que nossa noção de verdade no mundo real é igualmente sólida e precisa? (ECO, 1994, p. 94).

As implicações desse tipo de reflexão nos levam, inevitavelmente, aos domínios da filosofia e não pretendo me alongar nelas, mas me aproveito das palavras de Umberto Eco para ressaltar o quanto são perigosas, embora muitas vezes tentadoras, as associações entre o real e o ficcional. Se, por um lado, estou aqui colocando em questão um tipo de crítica literária que enfrenta dificuldades em se distanciar dos dados concretos da realidade, da qual, repito, a obra de Eça é muitas vezes vítima, há um outro, em que os dados reais são de tal forma contaminados pelos ficcionais que chegam a ser usados como fonte de informação. Exemplifico com uma constatação de Maria Filomena Mónica, biógrafa de Eça, mas que não é de exclusividade dela

Segundo Eça, Portugal ocupava o último degrau da civilização, uma ideia que lhe vinha dos anos da juventude, quando sobre o assunto falara com Antero de Quental e Oliveira Martins. Para estes, o país estaria a atravessar a última fase de um período de decadência que remontava a 1580. Esta convicção influenciou profundamente os romances de Eça e, indirectamente, a forma como, ainda hoje, os portugueses olham o século passado. Mesmo os que jamais leram um livro seu ‘sabem’ que todos os políticos oitocentista eram corruptos, todos os padres lúbricos, todos os burgueses ridículos. O século XIX português é o que Eça nos legou. Mas não devia ser. Porque os seus romances não são obras históricas (MÓNICA, 2001, p. 363, grifos meus).

O século XIX português, embora bastante diferente do que foi em países como a Inglaterra e a França, não foi exatamente, ou pelo menos não foi apenas, o que Eça descreveu em seus textos. Retomo então o fio desta discussão que começou com a minha concordância de que um dos grandes méritos da obra eciana é o bom uso das descrições, plásticas muitas vezes. Essa estratégia, no meu entender, ao ser elogiada por Antonio Candido, recolocou de modo muito pertinente a reflexão sobre o rótulo de ‘realista’ imposto a boa parte da produção de Eça, muitas vezes de modo pejorativo, para acusá-lo de mero documentarista. As palavras de Maria Filomena Mónica comprovam as conseqüências desse equívoco.

Propositadamente, cito algumas considerações de Maria Filomena Mónica, sobre o mesmo romance citado por Antonio Candido, *O crime do padre Amaro* em que ela tenta, ressaltar que na condição de não especialista em literatura, retirar de Eça esse rótulo: “As descrições da cidade, e dos arredores, são-nos dadas como se Eça tivesse na mão uma câmara de filmar: os pormenores sucedem-se, como num travelling, em que a passagem das coisas surge, devagarinho, diante dos nossos olhos. Mas Eça não é um documentarista. Eça criou a ‘sua’ Leiria, não a registou” (MÓNICA, 2001, p. 127, grifo meu).

Textos como o de Machado de Assis, *O primo Basílio*, publicado aqui no Brasil, em *O Cruzeiro*, em abril de 1878, contribuíram e muito para uma associação simplista entre o uso da descrição como recurso e o rótulo de *realista*, naquele momento visto, sobretudo pelo escritor brasileiro, como um defeito. Para Machado

O crime do padre Amaro revelou desde logo as tendências literárias do sr. Eça de Queirós e a escola a que abertamente se filiava. O sr. Eça de Queirós é um fiel e aspérrimo discípulo do realismo propagado pelo autor do *Assommoir*. (...) Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada? Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha (MACHADO DE ASSIS, 1970, p. 154-155).

O Machado que escreveu essa dura crítica a Eça ainda não havia produzido obras como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, considerada pelos

historiadores a obra inicial do Realismo no Brasil, ou seja, o mesmo ímpeto classificatório que ignorou muito do mérito presente nas criações do autor de *O crime do padre Amaro* será lançado também sobre o bruxo do Cosme Velho. Afinal, quem acredita que uma obra como a que tem Brás Cubas como personagem central é apenas ‘realista’?

Não posso encerrar esta minha tentativa de demonstrar o quanto a crítica muitas vezes alimenta visões distorcidas a respeito de determinadas criações sem me referir à comparação, feita por Antonio Candido, entre os personagens Basílio e Visconde Reinaldo com Fradique Mendes. Ao colocar Fradique como representante máximo da tendência urbanista de Eça, Antonio Candido o situa num patamar acima dos outros dois, repito aqui a citação “Querendo forjar um tipo altamente civilizado, que não fosse um pelintra como Basílio ou o Visconde Reinaldo, Eça liberta-o dos quadros da pátria, lançando-o na corrente cosmopolita da vida internacional” (CANDIDO, 1971, p. 39, grifo meu). Creio haver alguns problemas na comparação entre esses três. Começo pelo adjetivo empregado para marcar a diferença entre eles. *Pelintra*, como o dicionário nos informa, é, no sentido literal, um indivíduo mal trajado, mas com pretensões de fazer uma boa figura, parecer o que de fato não é. Aqui, trata-se de uma metáfora empregada pelo crítico para se referir ao excesso de pose de Basílio e de Reinaldo, já que ambos são extremamente elegantes no vestir, mas, como o romance não deixa dúvidas, não passam de dois hipócritas aproveitadores que até conseguem algum brilho em Lisboa, pois são portugueses, mas residem em Paris, centro do mundo no século XIX. Visitam a terra natal ocasionalmente e a detestam, acham tudo muito fora de moda e pouco higiênico, inclusive as mulheres, à exceção de Luísa, Basílio faz questão de afirmar. Aliás, com relação a elas o comportamento dos dois é idêntico. Ao ser informado por Basílio de que Luísa morrera, o narrador deixa clara a reação de Reinaldo

lamentava a pobre senhora, coitada, que se tinha deixado morrer por um tempo tão lindo! – Mas em resumo, sempre achara aquela ligação absurda...

Porque enfim fossem francos: que tinha ela? Não queria dizer mal ‘da pobre senhora que estava no horror dos Prazeres’, mas a verdade é que não era uma amante ‘chic’; andava em tipóias de praça; usava meias de tear; casara com um reles indivíduo de

secretaria; vivia numa casinhola, não possuía relações decentes, (...) não tinha espírito, não tinha 'toilette' ... que diabo! Era um trambolho! (...)

– De modo que estás sem mulher...

Basílio teve um sorriso resignado. E, depois de um silêncio, dando um forte raspão no chão com a bengala:

– Que ferro! Podia ter trazido a Alphonsine! (QUEIRÓS, 1997, p. 247).

Não creio ser possível concordar que nesse aspecto, a pelintragem, Fradique seja diferente, tamanhas as coincidências entre os três. Embora saibamos que Fradique viaja mais que os outros dois, também reside em Paris e acha Portugal um país atrasado e sujo, mas que recebe suas visitas ocasionais, para resolver pendências financeiras ou para, como turista, saborear as delícias da culinária e da geografia portuguesas. Nesse aspecto, geográfico, a comparação não pode ir muito além porque dos dois primeiros temos muito poucas informações, em especial do Visconde Reinaldo. Mesmo de Basílio, temos a narração de um episódio de sua vida, com poucas informações sobre os acontecimentos pregressos e nenhum dado futuro. O caso de Fradique é bem outro, temos sua biografia completa.

Com relação à pose de cosmopolita, experiente conhecedor do mundo, receptáculo de muita cultura, é preciso lembrar um entrave muito simples, tão simples que muitas vezes não lhe dada é a devida importância: temos narradores muito diferentes nas duas obras. Enquanto em *O primo Basílio* temos um narrador em terceira pessoa que exerce insistentemente uma onisciência intrusa, explicando, comentando e julgando os personagens e seus atos, em *A correspondência de Fradique Mendes* temos uma obra em dois blocos. Fradique nos é apresentado, em primeira pessoa, numa espécie de biografia, intitulada *Memórias e notas*. Para tornar as informações ainda menos confiáveis do que já são quando se trata desse tipo de opção narrativa, nosso condutor dos fatos é fascinado pela vida de seu biografado. São vários os momentos em que ele até insinua que muitos outros discordam do modo como ele descreve Fradique, mas mesmo assim há sempre, para ele, uma explicação generosa para os atos desse.

Há várias cenas que podem servir como exemplo do comprometimento do narrador com seu eleito, como a já antológica em que ele passa a noite anterior ao dia em que conheceria pessoalmente aquele de quem apenas lera alguns poemas,

acordado tentando encontrar as palavras adequadas para causar uma boa impressão. A manhã seguinte é quase toda gasta na minuciosa *toilette* que ele próprio compara à que faria se fosse encontrar uma mulher.

Não creio ser necessário me alongar nessa argumentação, pois é fato que tudo que sabemos da vida de Fradique nos chega através desse narrador, mesmo quando acrescenta informações de terceiros, ele as filtra, de modo a, quando são negativas, minimizá-las. Na segunda parte da obra, em que o próprio Fradique assume a palavra, e me refiro aqui também à *Correspondência inédita de Fradique Mendes*, poderíamos ter a ilusão de estar diante de informações verdadeiras a respeito dele, mas é preciso considerar que, como se trata de um discurso epistolar, cada texto visa a um destinatário específico, ou seja, o que o personagem diz sobre si ou sobre quaisquer assuntos é contaminado pelo que esse destinatário representa. Basta que pensemos nas diferenças de temas e do modo como são tratados entre as enviadas para Clara, a quem Fradique seduz e depois descarta, e Madame Jouarre, madrinha dele, com quem o assunto preferido é Portugal e seus aspectos condenáveis. Ou a famosa carta dirigida a Oliveira Martins em que Fradique apresenta suas considerações sobre a força do passado sobre o presente. Com Guerra Junqueiro, a preocupação será com as religiões e seus rituais. Para Ramalho Ortigão, reserva-se a narrativa, um conto poderíamos dizer, de um caso de adultério testemunhado por ele. Em resumo, ao amigo historiador cabe a dissertação sobre o passadismo, ao autor de *A velhice do padre eterno* é destinada a provocação sobre o caráter um tanto teatral das religiões. Ao companheiro de mesa e analista feroz da sociedade portuguesa, fica a irônica história do marido feliz que recebe das mãos da esposa as flores que ela recebera do amante.

O que estou tentando ressaltar é que a afirmação feita de que Fradique seria um “personagem ideal (...) super-civilizado do século XIX, flor das grandes cidades, que absorve todos os requintes e comodidades da civilização. (...) tipo altamente civilizado” (CANDIDO, 1971, p. 38-39) precisa ser, ao menos, relativizada pelo fato de que o conhecemos de forma muito parcial, o que permite, por exemplo, lê-lo como um grande embuste. Nesse sentido, Fradique

seria uma espécie de Pacheco ou de Acácio, personagens de quem a opinião pública vai sedimentando uma imagem à qual o indivíduo se cola de tal forma que se perde.

Em relação ao discurso e ao comportamento de Basílio e de Reinaldo a respeito das mulheres, também não há muita diferença entre eles e Fradique. Além das cartas a Clara que revelam um relacionamento não muito diverso do que tiveram Basílio e Luísa, ou seja, sedução seguida de um curto período de amores e alegrias para finalmente chegar ao tédio e ao descaso, temos as palavras do narrador, numa citação que, embora longa, esclarece inclusive um pouco mais do que a postura que hoje chamaríamos de machista:

As mulheres, além disso, estavam para ele (pelo menos nas suas teorias de conversação) classificadas em espécies. Havia a ‘mulher de exterior’, flor de luxo e de mundanismo culto; e havia a ‘mulher de interior’, a que guarda o lar, diante da qual, qualquer que fosse o seu brilho, Fradique conservava um tom penetrado de respeito, excluindo toda a investigação experimental. ‘Estou em presença destas (escreve ele a Madame Jouarre), como em face de uma carta alheia fechada com sinete e lacre.’ Na presença, porém, daquelas que se ‘exteriorizam’ e vivem todas no ruído e na fantasia, Fradique achava-se tão livre e tão irresponsável como perante um livro impresso. ‘Folhear o livro (diz ele ainda a Madame Jouarre), anotá-lo nas margens acetinadas, criticá-lo em voz alta com independência e veia, levá-lo no ‘coupé’ para ler à noite em casa, aconselhá-lo a um amigo, atirá-lo para um canto percorridas as melhores páginas – é bem permitido, creio eu, segundo a Cartilha e o Código’ (QUEIROZ, 1997, p. 86, grifo meu).

E, se não há dados que informem a existência de algum envolvimento de Fradique com mulheres casadas, como é muito comum nos personagens ecianos, por outro lado, sabemos que ele tem um relacionamento com Varia Lobrinska (Libuska) que muito se aproxima do casamento (ela inclusive ficará com o cofre que conteria os escritos inéditos de Fradique). Nessa condição, ele conhece Clara e pede informações sobre ela à madrinha, Madame de Jouarre:

Ontem, em casa de Madame de Tressa, quando passei, levando para a ceia Libuska, estava sentada, conversando consigo, (...) uma mulher que me seduziu logo, talvez por lhe pressentir, apesar de tão indolentemente enterrada num divã, uma rara graça no andar, graça altiva e ligeira de deusa e de ave. Bem diferente de nossa sapiente Libuska, que se move com o esplêndido peso de uma estátua! (...) ‘Como pude eu abranger tanto, ao passar, com Libuska ao lado fiscalizando?’ É que voltei, e da ombreira da porta readmirei os ombros dolentes da virgem do século XIII; (...). O fato é que, depois da contemplação junto à ombreira, voltei a ceiar ao pé da minha radiante tirana (QUEIROZ, 1997, p. 7-8).

Como se sabe, ele viverá um intenso relacionamento com Clara, até informá-la de que “É verdade que eu parto, e para uma viagem muito longa e remota, que será como um desaparecimento.” (QUEIROZ, 1997, p. 123). Embora seja uma questão sedutora, não tenho nenhum interesse em me debruçar sobre a representação do universo feminino na obra de Eça. Quero sim, afirmar que se, no entender de Antonio Candido, que não considerou a diferença no modo como as informações chegaram até nós, Fradique era muito diferente dos outros dois personagens escolhidos para a comparação, a obra revelaria o contrário. Considerando-se o que está grifado na citação (pelo menos nas suas teorias de conversação), que não é exceção na obra, pois muitas vezes o narrador confessa não estar totalmente certo, a própria comparação perde um pouco de seu sentido.

Vejamos apenas um outro exemplo dessa postura de testemunha francamente assumida pelo narrador: “Seriam estas sutilezas (como sugeria um cruel amigo nosso) as de um homem que teoriza e idealiza o seu temperamento de carrejão ¹⁹ para o tornar literariamente mais interessante? Não sei” (QUEIROZ, 1997, p. 86, grifo meu).

Em síntese, o problema não está em não perceber semelhanças entre os personagens citados, mas sim em não conferir às palavras dos respectivos narradores a devida confiança ou desconfiança, conforme o caso. Encerro, portanto, minhas considerações sobre o texto de Antonio Candido reafirmando que a busca insistente e um tanto didática pela classificação das obras de um determinado autor tem, em geral, como preço, e bem alto, a desvalorização de aspectos muitas vezes fundamentais. Isso sem contar que o custo geral dessa abordagem, para o conjunto do que o artista produziu, pode ser irreparável.

Mesmo que pensemos a obra de Eça em termos cronológicos, obedecendo a esse apego teleológico, tão caro à noção de progresso e tão arraigado nos estudos literários, inclusive se o fizéssemos de maneira bem rigorosa (embora não seja esse meu objetivo com este estudo), é possível perceber o contrário do

¹⁹ Carrejão = carregador, moço de fretes (Minho).

que a divisão em fases sugere, ou seja, elementos que acompanharam o autor perenemente e não de forma evolutiva. Um desses, um dos focos de meu interesse aqui, é não apenas o que Carlos Reis chamou de “uma quase obsessão com a representação do escritor como personagem” (REIS, 1999, p. 17), mas eu diria uma *quase obsessão* com a representação da literatura dentro da própria literatura e mesmo de textos produzidos para outros fins, como os jornalísticos, ensaísticos e até das cartas. Nesse percurso, Fradique Mendes simboliza, de certo modo, o ponto de partida e o de chegada da aventura de Eça ao longo de muitos anos experimentando os limites da escrita.

Pensemos, por exemplo, num prefácio que Eça escreveu para a coletânea de contos *Azulejos*, escrita pelo seu amigo, Conde de Arnoso. É um texto irônico e ambíguo, como sempre em se tratando de Eça, embora aqui seja necessário acrescentar o fato de que se trata de prefaciando a obra de alguém de certa intimidade, a quem Eça devia muitos favores²⁰ e cuja publicação era de feição romântica, no sentido pejorativo da palavra (a crer nas afirmações de Eça, no referido prefácio, já que a obra do Conde só não caiu no total esquecimento por conta do texto do autor de *Os Maias*).²¹ Ou seja, tratava-se de elogiar, de ser gentil, mas sem trair excessivamente as próprias convicções literárias, como, por exemplo, quando escreve:

E o que me agrada no teu livro é esta maneira fugitiva, alada, acariciadora, de pintar as coisas em azul e branco. Revelas-te assim um delicado. Sem te ser estranha a essência da Vida e da Realidade, não parece estar no teu gosto, no teu temperamento talvez, ir revolvê-la até ao âmago com a curiosidade áspera da paixão. A tua pena roça simplesmente os contornos da Natureza, marcando-os com um traço macio e tênue. Não escava por baixo onde está a hulha e o ouro. Compreendes bem a utilidade e a beleza de descer até às sombrias entranhas da Vida, a surpreender a palpitação que tudo determina; mas achas, com razão, mais atrativos em ficar à superfície, onde os jasmins florescem e cantam os melros. (QUEIRÓS, 2000, volume III, p. 1798).

²⁰ Para maiores detalhes sobre essa relação de amizade, pode-se consultar a correspondência de Eça dirigida ao Conde, publicada no volume quatro de sua *Obra Completa*, organizada por Beatriz Berrini.

²¹ No artigo *Os prefácios ensaísticos de Eça de Queiroz*, a professora Beatriz Berrini faz uma cuidadosa análise desse texto.

Mas, para além dessas considerações diplomáticas sobre a escolha dos escritores entre *jasmíns* e *melros* de um lado e as *sombrias entranhas da Vida*, de outro, esse prefácio, de 1886, traz considerações como a que segue

esta cortesia, (referindo-se ao modo como os escritores se dirigiam aos leitores) em que havia emoção, provinha sobretudo de que o Escritor, há cem anos, dirigia-se particularmente a uma pessoa de saber e de gosto, amiga da Eloquência e da Tragédia, que ocupava os seus ócios luxuosos a ler, e que se chamava ‘o Leitor’: e hoje dirige-se esparsamente a uma multidão azafamada e tosca que se chama ‘o Público’.

Esta expressão, ‘a Leitura’, há cem anos, sugeria logo a imagem de uma livraria silenciosa, com bustos de Platão e de Sêneca, uma ampla poltrona almofadada, uma janela aberta sobre os aromas de um jardim: e nesse retiro austero de paz estudiosa, um homem fino, erudito, saboreando linha a linha o *seu livro*, num recolhimento quase amoroso. A idéia de leitura, hoje, lembra apenas uma turba folheando páginas à pressa, no rumor de uma praça (QUEIRÓS, 2000, volume III, p. 1791, grifos meus).

Como se vê, Eça inicia o que será, no decorrer desse epistolar prefácio, uma extensa discussão sobre o modo como as muitas transformações acontecidas ao longo do século XVIII e sobretudo do XIX interferiram diretamente em alguns conceitos fundamentais para o universo literário, de forma inclusive muito atual. Resumidamente, Eça reflete sobre a relação autor-destinatário, que sofrera mudanças de importância em consequência do início do processo de democratização da sociedade e da revolução industrial; sobre a recepção dos textos por dois tipos de leitor – os críticos e o público em geral, a denotar as discrepâncias que os distinguiam – e sobre a eternidade da Arte face à precariedade humana.

Cinco anos antes da redação desse prefácio, no texto “Acerca dos livros”, publicado no Brasil, na *Gazeta de Notícias*, nos dias 17 e 18 de novembro de 1881, e mais tarde, em 1905, incorporado à coletânea *Cartas de Inglaterra*, Eça já não só constatava mudanças no modo de produção e de recepção da literatura, como também tentava equacionar os efeitos delas. O autor inicia esse longo e divertido texto apresentando as diversas estações que iam se sucedendo na Inglaterra entre os meses de setembro e outubro: a dos Congressos, a náutica, da caça, das viagens, dos assaltos e roubos e às casas dos viajantes etc. Para, enfim, dedicar-se à que mais lhe interessa: a *Book-Season*, período em que as grandes editoras faziam os lançamentos das novidades, embora:

durante todo o ano não se interrompe, não cessa essa publicidade fenomenal, essa vasta, ruidosa, inundante torrente de livros, alastrando-se, fazendo pouco a pouco, sobre a crosta da terra vegetal do globo, uma outra crosta de papel impresso em inglês.

Não sei se é possível calcular o número de volumes publicados em Inglaterra. Não me espantaria que se pudessem contar por dezenas de milhares. Aqui tenho eu diante de mim, no número de ontem do ‘Spectator’, a lista dos livros lançados esta semana: NOVENTA E TRÊS OBRAS! (...) Não se contam as reimpressões; nem as edições dos clássicos, em todos os formatos (...); não se contam as traduções (...); não se conta, enfim, essa incessante produção das Universidades, essa outra levada de gregos e latinos, de comentários, de glossários, de in-fólios (...).

Já não falo nos romances: isso não constitui hoje uma produção literária, é uma fabricação industrial (QUEIROZ, 2000, p. 1133, grifos meus).

A hipérbole sublinhada no texto, sem dúvida simpática, ao mesmo tempo em que nos alerta que Eça se refere a uma realidade inglesa, chama a atenção para uma tendência, que de fato se comprovou, a de que esse febril mercado editorial se alastraria para outros lugares, inclusive Portugal. De qualquer forma, a geografia perde importância diante do significado que essa nova realidade foi incorporando às obras de Eça e, de modo muito mais genérico, à forma como se passou a produzir e consumir literatura a partir desse momento.

Isso que Eça assinala, a incorporação de um novo elemento ao processo, o público, e a importância que ele passa a ter, agora não apenas em maior número, mas também comprador, na feitura das obras literárias, já havia sido, anteriormente, apontado em um prefácio, datado de 1879, de Camilo Castelo Branco, à quinta edição de *Amor de perdição*: “Ai! quem me dera ter antes desabrochado hoje com os punhos arregaçados a espremer o pus de muitas escrófulas à face do leitor! Naquele tempo, enflorava-se a pústula; agora, a carne com vareja pendura-se na escápula e vende-se bem, porque muita gente não desgosta de se narcisar num espelho fiel” (CASTELO BRANCO, 1996, p. 15, grifos meus).

Menos extenso que o de Eça citado há pouco, um tanto raivoso e feito para sua própria obra, o prefácio de Camilo trata explicitamente do mesmo fenômeno apurado por Eça nos textos aqui citados. É quase que um tratado sobre o modo como se pensava o que era literatura naquele momento, sobre a relevância do leitor no processo, sobre as mudanças no modo como a sociedade passou a

compreender o papel do escritor e, enfim, sobre o que se podia entender como crítica literária, num recado também aos mais jovens, que se auto-proclamavam realistas. Há, inclusive, na tentativa de Camilo de compreender as mudanças, uma referência direta a Eça de Queirós, de modo a atrelar o que para muitos representaria as conquistas alcançadas por uma literatura que lança pus à face dos leitores e, é claro, o sucesso atingido por essas obras, ao seu próprio nome “Se comparo o *Amor de perdição*, cuja quinta edição me parece um êxito fenomenal e extralusitano, com *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, confesso, voluntariamente resignado, que para o esplendor desses dois livros foi preciso que a Arte se ataviasse dos primores lavrados no transcurso de dezesseis anos” (CASTELO BRANCO, 1996, p. 15). Apesar de, à primeira vista, Camilo parecer apenas estar registrando as mudanças ocorridas ao longo de dezesseis anos, capazes de permitir o surgimento da obra de um autor como Eça de Queirós, não há dúvida de que há muito de ressentimento e provocação nas suas palavras. Basta irmos um pouco mais adiante nesse mesmo prefácio, ao penúltimo parágrafo, para ser mais exata, ou à citação feita na página anterior, quando o autor de *Amor de perdição*, aponta um culpado para o estado em que se encontrava a arte literária. E quem será o condenado? O público, ora essa.

Voltemos às experiências de Eça como prefaciador, ou seja, àquelas em que, como escritor, se dirige diretamente aos seus leitores. Exercícios como esse não foram muito comuns na carreira de Eça, prefácios foram apenas três. O já citado aqui, um para *O brasileiro Soares*, de Luiz de Magalhães e o outro para *Aquarelas*, de João Diniz.²² Há ainda, é necessário dizer, uma carta-prefácio feita ao poemeto *Camões*, de Joaquim de Araújo, mas trata-se de uma justificativa de Eça para não prefaciar a obra, embora a justificativa tenha acabado sendo publicada como uma espécie de prólogo.

Para suas próprias obras, Eça escreveu textos que não podem ser, a rigor, considerados prefácios já que são produzidos *a posteriori*: a *Nota a O crime do padre Amaro* e o texto para a edição francesa de *O mandarim*. No primeiro caso,

²² Todos estão publicados em *Notas contemporâneas* e constam do volume três da *Obra completa* do autor.

trata-se de explicar que não plagiara Zola e, no segundo, de dar ao leitor francês algumas informações sobre a literatura portuguesa. Neste caso em particular (*O mandarim*), assim como em “Positivismo e idealismo”, é possível falar em ensaio teórico, já que em ambos Eça desenvolve algumas reflexões acerca da natureza do fenômeno literário.

“Positivismo e idealismo”, embora tenha sido publicado como crônica, também ultrapassa um pouco os limites desse gênero jornalístico e envereda para os caminhos do que podemos chamar de ensaio. Foi publicado na *Gazeta de Notícias* nos dias 27 e 28 de julho de 1893 e mais tarde, em 1909, foi colocado na coletânea *Notas contemporâneas*. Neste caso, encontramos um Eça com a perspicácia de sempre em perceber, como o título sugere, uma convivência cada vez mais intensa entre o que pareceria inconciliável: o culto à razão e à ciência de um lado e a imaginação de outro.

O que pareceu, à primeira vista, um embate de forças envolveu a filosofia, as artes plásticas, a religião, chegou também à literatura: “Em literatura estamos assistindo ao descrédito do naturalismo. O romance experimental, de observação positiva (...) findou (...). A simpatia, o favor, vão todos para o romance de imaginação, de psicologia sentimental ou humorista” (QUEIROZ, 2000, p. 1253). Apesar de perceber os exageros que prometiam, numa ponta, os avanços e confortos proporcionados pelo desenvolvimento científico, e, na outra, consolos sobrenaturais, para Eça, o saldo era positivo, pois o que ele via não era um embate de forças que se sobrepunham uma à outra, mas apenas dois lados inseparáveis do ser humano, convivendo ora com mais ora com menos harmonia (a criação do Positivismo de Augusto Comte significou a exacerbação de um desses lados, já que tentou extinguir o outro). A metáfora usada por ele para exemplificar essa dúbia existência é digna de nota:

O positivismo científico, porém, considerou a imaginação como uma concubina comprometedora, de quem urgia separar o homem: – e apenas se apossou dele, expulsou duramente a pobre e gentil imaginação, fechou o homem num laboratório a sós com a sua esposa clara e fria, a razão. O resultado foi que o homem começou a aborrecer-se monumentalmente e a suspirar por aquela companheira tão alegre, tão inventiva (...). E um dia não se contém, arromba a porta do laboratório (...) e corre aos braços da imaginação (QUEIROZ, 2000, p. 1255).

Eça encerra a questão com outra metáfora: “este nevoeiro místico que em França e em Inglaterra está lentamente envolvendo a literatura e a arte, eu penso que ele será benéfico – benéfico como todos os nevoeiros, repassados de fecundo orvalho e de onde as flores emergem com mais viço, mais cor, mais graça e mais doçura de aroma. E isto é, para nós, fazedores de prosa ou de verso, um positivo lucro e um grande alívio” (QUEIROZ, 2000, p. 1257).

Mas, muito antes, já em textos do início de sua carreira – como *Macbeth*, já por mim citado há algumas páginas; *Ao acaso* (algumas vezes publicado com o título de *A Península*) e *Uma carta*, publicados entre 1866 e 1867, na *Gazeta de Portugal* –, Eça coloca em primeiro plano as discussões literárias, com direito a comparações entre Shakespeare e Ésquilo, por exemplo, a tentativas de compreender as diferenças entre a literatura peninsular e a do restante da Europa e a um balanço da história da literatura em Portugal, através de uma espécie de levantamento dos autores que teriam exercido maior influência sobre os lusitanos.

Ao mesmo tempo em que textos como os citados no parágrafo anterior são produzidos para o jornal, espaço, ao menos em tese, destinado à objetividade e para um público não necessariamente especializado em literatura, Eça compõe um sólido discurso teórico/crítico. Se lembrarmos do conceito de leitor-modelo, desenvolvido por Umberto Eco, torna-se perceptível que o teor desses textos, como de quaisquer outros, delineia um receptor, prevê um colaborador para o jogo cujas regras estão implícitas. Uma das regras presentes é o caráter híbrido desses textos, especificamente no caso do terceiro exemplo citado (*Uma carta*). Ele funde a esse teor ensaístico estratégias típicas do discurso memorialístico, como por exemplo escrevê-lo em forma de carta e endereçá-la a Carlos Mayer, amigo pessoal, o que transforma o texto em uma espécie de diálogo, de conversa entre dois camaradas ²³. Ao mesmo tempo em que se concretiza um leitor,

²³ Esse texto é objeto de um longo estudo feito por Joel Serrão em *O primeiro Fradique Mendes*, que o chama de *carta-evocação* e enumera, a partir dele, alguns temas que seriam, ao longo da obra de Eça, desenvolvidos: a morte, a religião, a música e, em especial, a literatura.

empírico, na outra ponta do processo, o veículo utilizado, o jornal, continua atribuindo ao texto a responsabilidade por estabelecer o seu receptor.

Experiência temporalmente ainda muito próxima desses três últimos exemplos citados, em 1869, Eça, Antero de Quental e Batalha Reis se unem para criar um escritor capaz de abalar conceitos e preconceitos, de escandalizar toda a sociedade portuguesa. Quais as armas? Poemas. Devidamente acompanhados de algumas informações biográficas sobre o autor, também elas capazes de surpreender. Surge Carlos Fradique Mendes, peça principal de um jogo que empolga os leitores de tal modo que muitos chegam a procurar poemas de outros autores citados como influenciadores da estética fradiquiana, muitos dos quais, quase desnecessário dizer, tão fictícios quanto o próprio Fradique.

No ano seguinte, dando continuidade à ilusão de realidade criada para o poeta das *Lapidárias*, Eça, agora acompanhado apenas por Ramalho Ortigão, inicia a aventura chamada *O mistério da estrada de Sintra* que, como sabemos, foi publicada em jornal, em forma de cartas, enviadas anonimamente e acompanhadas de toda uma campanha de credibilidade que fez com que o público acreditasse que os fatos narrados eram reais (a ponto de a polícia intervir, já que a história gira em torno de um possível assassinato).

Nessa obra, Fradique é citado muito rapidamente em dois momentos em que é quase que apenas um figurante. Mas, na terceira e última vez em que surge, nas páginas finais do romance, o que o narrador nos diz a respeito dele soa como uma promessa futura, com tons ameaçadores:

F... e Carlos Fradique Mendes achavam-se há dias numa Quinta dos subúrbios de Lisboa, escrevendo, debaixo das árvores e de bruços na relva, um livro que estão escrevendo em colaboração, e no qual – prometem-no eles à natureza mãe que viceja a seus olhos – levarão a pontapés ao extermínio todos os trambolhos a que as escolas literárias dominantes em Portugal têm querido sujeitar as invioláveis liberdades do espírito (QUEIRÓS, 1947, p. 260).

Essa imagem, que contraria, de certo modo frustra, o final típico de romance em que há um suposto crime, ficará congelada por muitos anos. Somente em 1900, ano da morte de Eça, é que a correspondência desse tão enigmático personagem será publicada, embora tenha sido anunciada com

antecedência por Eça a Oliveira Martins a quem é dito que, como estava na moda publicar as cartas de cidadãos ilustres já falecidos, era preciso fazer o mesmo com Fradique, que ‘morrera’ recentemente...

Esse anúncio é feito em uma carta enviada de Bristol, com data de 10 de junho de 1885 e nela há ainda uma exigência: só será possível publicar as cartas se precedidas de um texto de apresentação, uma espécie de biografia de Fradique. Em várias outras cartas a Oliveira Martins, o assunto Fradique Mendes voltará à tona. Haverá, inclusive, em missiva datada de 23 de maio de 1888, uma outra imposição de Eça: o texto de apresentação não pode aparecer fragmentado nem tampouco nos *baixos do jornal*. Experiente, Eça não queria o espaço destinado aos folhetins, à ficção. Desejava alimentar o jogo de aproximação entre realidade e literatura, tão bem aceito pelo público.

Assim, como se Fradique fosse um projeto gestado durante praticamente toda a carreira de Eça, como uma espécie de sombra que permanecera sempre presente, o escandaloso poeta reaparece para, entre outras coisas, negar a literatura, para teorizar sobre a impotência da palavra diante da experiência humana e também para, explicitamente, fazer crítica literária. O aspecto de permanência em relação à obra de Eça, presente no Fradique da *Correspondência*, se dá, também, no discurso muitas vezes corrosivo em relação à sociedade portuguesa, embora essa crítica, quase sempre, possa ser ampliada ao ser humano de modo geral.

No caso da indistinção dos discursos, o jogo é tão bom que, por exemplo, no texto intitulado *Memórias e notas*, o de apresentação do poeta das *Lapidárias*, o narrador chega a fazer considerações, comentários críticos sobre os poemas publicados por Fradique, como quando tenta explicar a diferença entre o que produzira o poeta dos Açores e os outros poetas. Para o narrador, Fradique fora

buscar motivos emocionais fora das limitadas palpitações do coração – à história, à lenda, aos costumes, às religiões, a tudo que através das idades, diversamente e unamente, revela e define o Homem. Mas além disso Fradique Mendes trabalhava um outro filão poético que me seduzia – o da Modernidade, a notação fina e sóbria das graças e dos horrores da Vida, da Vida ambiente e costumada, tal como a podemos testemunhar ou pressentir nas ruas que todos trilhamos, nas moradas vizinhas das

nossas, nos humildes destinos deslizando em torno de nós por penumbras humildes (QUEIROZ, 1997, p. 6).

Há muitos outros momentos exemplares dessa insistência teórica que poderiam ser citados, mas o que importa aqui, por enquanto, é reiterar a idéia de que textos como os da *Correspondência de Fradique Mendes* e mesmo os da *Correspondência inédita* podem ser lidos como ensaios de crítica, de história e de teoria da literatura, tamanho o rompimento das barreiras tradicionais. E se, no caso dessas duas obras, a experiência é radicalizada, reitero o que já disse há algumas páginas, essa preocupação esteve presente em toda a obra de Eça. Referi-me a Koriscosso, Ernestinho Ledesma, Artur Corvelo e Alencar como personagens escritores, cujas práticas apresentam inclusive um conceito de leitor e de leitura. O que e para quem escrevem esses personagens implica na representação, ficcional, é claro, de toda uma sociedade.

Acrescento à lista: Gonçalo Mendes Ramires, de *A ilustre casa de Ramires*, Zagalo, de *O conde d'Abranhos*, Teodorico Raposo, de *A relíquia*, Adrião, do conto *No moinho*. Isso sem contar aqueles que aparecem de modo secundário em algumas obras, os escritores circunstanciais, como o poeta Agostinho Brito, citado em *O crime do padre Amaro*, na cena em que, segundo o professor Carlos Reis, Eça conseguiu fazer com que toda a “paradigmática imagem do viver social e cultural fosse expressivamente representada: a mediocridade dos versos, a atmosfera provinciana, a recitação que cumpre o protocolo da vivência cultural, a pose do poeta de circunstância” (REIS, 1999, p. 18). Essa atmosfera, louvada por muitos como sinal de avanço cultural entre os portugueses, tida como modo de atingir uma certa promoção social, baseada na frequência a teatros e óperas, serões declamatórios, culto dos álbuns de poesia, assinatura de revistas, será quase obsessivamente retratada por Eça de modo a revelar o lado vazio, o artificialismo dessas práticas.

A cena referida acima é um bom exemplo, mas há também aquela em que Macário será apresentado a Luísa, em *Singularidades de uma rapariga loura*. Trata-se de mais uma das muitas reuniões sociais construídas por Eça, em que a poesia e a música eram usadas para os mais variados fins:

eram assembléias simples e pacatas, onde se cantavam motetes ao cravo, se glosavam motes (...). assim, as suas reuniões (do tabelião proprietário da casa) eram ocupadas pelas belas-artes – e nessa noite, um poeta do tempo devia vir ler um poemeto intitulado ‘Elmira ou a vingança do veneziano!’... Começavam então a aparecer as primeiras audácias românticas. (...) e, quando o poeta apareceu com os cabelos compridos, o nariz adunco e fatal, o pescoço entalado na alta gola do seu fraque à Restauração e um canudo de lata na mão, o Sr. Macário é que não experimentou sensação alguma, porque lá estava todo absorvido, falando com a menina (...). Lembrava-se apenas que um corregedor de Leiria recitava o ‘Madrigal a Lídia’: lia-o de pé, com uma luneta redonda aplicada sobre o papel, a perna direita lançada para diante, a mão na abertura do colete branco de gola alta. E, em redor, formando círculo, as damas, com vestidos de ramagens, cobertas de plumas, (...) tinham sorrisos ternos, cochichos, doces murmurações, risinhos, e um brando palpitar de leques (...) (QUEIRÓS, 1996, p. 29-30).

A cena é análoga à de *O crime do padre Amaro*, analisada por Carlos Reis, mas não apenas os saraus são muito similares, em especial, a descrição desses poetas ou declamadores de ocasião permite a afirmação de que são todos o mesmo. Simbolicamente, eles representam o papel ocupado pela literatura nessa *imagem do viver social e cultural*.

Mesmo em *A tragédia da rua das flores*, que permaneceu inédito até 1980, mas foi concebido entre 1877-1878, encontramos essa representação do poeta de circunstância no personagem principal. Victor da Silva nos é apresentado como alguém que “lia muito Musset, Byron, Tennyson; ele mesmo fazia versos, publicara, aqui e além, em jornais, em semanários, poesias: o ‘Sonho de D. João’, ‘Flores da neve’, alguns sonetos; compusera ultimamente um poemeto sobre o Rei Artur, a Távola Redonda, os amores de Lancelot e o Santo Graal” (QUEIROZ, s/d, p.13). Como se sabe, essa produção se estenderá conforme os arroubos sentimentais do personagem se intensificam, a ponto de, após a morte da mulher amada, Genoveva, (na verdade mãe dele) encontrar consolo na poesia. O romance se encerra com a citação de um poema publicado no ‘Almanaque das Senhoras’, intitulado justamente ‘A Genoveva’.

Poderíamos citar ainda o antológico sarau beneficente de *Os Maias*; em que Alencar ocupará uma posição de destaque ou os vários encontros ‘literários’ em casa de Luísa e de Jorge, em *O primo Basílio*. Esses dois últimos citados serão melhor explorados adiante, dada a relevância dos dois escritores envolvidos, Alencar e Ernestinho Ledesma.

Mas há também uma das reuniões no 202, de *A cidade e as serras*, obra de que não me ocuparei diretamente, em que o lançamento de um romance, *Couraça*, dá origem a uma discussão sobre a necessidade de a obra literária ser absolutamente fiel à realidade “lançado nessa semana entre gritinhos de gozo e um quente rumor de saias”(QUEIRÓS, 2002, p. 61). O autor, presente na referida reunião, inclusive se pronuncia a respeito do trabalho que tivera “confessava modestamente que dissecara todas aquelas almas da ‘Couraça’ com ‘algum cuidado’ sobre documentos, sobre pedaços de vida ainda quentes, ainda a sangrar...” (QUEIRÓS, 2002, p. 62). Diante da confissão de tamanho comprometimento com uma arte de caráter tão científico, um dos presentes se vê no direito de apontar o que considerara um erro

Oh, sim, um erro! E bem inesperado num mestre tão experiente!... Era atribuir à esplêndida amorosa da ‘Couraça’, uma duquesa, e do gosto mais puro, – um colete de cetim preto! Esse colete, assim preto, de cetim, aparecia na bela página de análise e paixão em que ela se despia no quarto de Rui de Alize. E Marizac, sempre com as mãos nos bolsos, mais graves, apelava para aqueles senhores. Pois era verossímil, numa mulher como a duquesa, estética, pré-rafaelítica, que se vestia no Doucet, no Paquin, nos costureiros intelectuais, um colete de cetim preto? (QUEIRÓS, 2002, p. 62).

A seqüência da cena revela que o que realmente preocupará o autor não será seu maior ou menor comprometimento com uma arte documental, mas sim a possibilidade de Paris, metonimicamente, supor que ele nunca vira uma duquesa despir o colete. O que é colocado em questão, mais uma vez, é a posição social ocupada pelo *escritor*.

Na mesma cena, vários outros personagens são descritos como envolvidos no mundo das artes, entre eles encontramos mais um poeta, descrito de maneira tão depreciativa quanto todos os outros. Trata-se de Dornan, “o grande Dornan, o poeta neoplatônico e místico, o mestre sutil de todos os ritmos, espapado nas almofadas, com um dos pés sob a coxa gorda (...) na sua majestade obesa”(QUEIRÓS, 2002, p. 66). Ao contrariar a opinião de um de seus interlocutores, diz o seguinte: “Há melhor, há infinitamente melhor... Todos aqui conhecem ‘Madame’ Noredal. ‘Madame’ Noredal tem umas imensas nádegas...” (QUEIRÓS, 2002, p. 66). Não sabemos exatamente a que o comentário se

referia, dado que nosso narrador, José Fernandes, só ouve alguns fragmentos da conversa. Mesmo assim, não é desprezível imaginar qual a função desse rápido aparecimento do poeta para a funcionalidade do romance.

Enfim, a galeria é extensa, formando a explícita figuração do lugar institucionalmente concedido à literatura e ao escritor naquele universo e, conforme já dito, essa será uma preocupação constante revelada nas obras de Eça de Queirós, a ponto de constituir uma Poética própria. Isso sem contar os textos não-ficcionais produzidos por Eça, em que essa auto-reflexão ou terrorismo teórico estiveram sempre presentes, alguns dos quais mencionei há algumas páginas.

Retomo o fio do mal-estar da avaliação a que a professora Leyla Perrone-Moisés fez referência. A instabilidade gerada pela perda de valores a partir do Romantismo trouxe reações diversas. Uma delas foi a necessidade de os escritores se explicarem aos seus pares, daí a febre dos prefácios, cartas, artigos em jornal, discursos enfim sobre suas próprias obras, numa tentativa de estabelecer o modo como estavam construindo seus textos. Uma segunda experiência foi a de, em paralelo às obras ficcionais, construir um discurso teórico-crítico, fato cuidadosamente estudado em *Altas literaturas*, pela professora supracitada, a partir da obra de oito escritores-críticos, como ela os denominou: Ezra Pound, T. S. Eliot, Octavio Paz, Michel Butor, Phillipe Sollers, Jorge Luis Borges, Italo Calvino e Haroldo de Campos. A insistente conversa com o leitor, quase sempre para revelar os bastidores da feitura da obra literária foi também um modo de explicar-se perante essa entidade nascente: o público.

Para Eça, quase todas essas experiências estiveram, de um modo ou outro, presentes ao longo da sua carreira, menos a da interlocução direta ao leitor, o que se explica pela imposição de um ideário cientificista que exigia o quase apagamento da figura intermediária entre a obra e seu destinatário. Esse desejo de invisibilidade tornou-se uma amarra muitas vezes subvertida. Exploro a partir daqui, mais detidamente, apenas uma delas, embora consciente da diversidade de caminhos encontrados por Eça: a construção de personagens escritores que, no

centro ou na periferia da ação, problematizam ou, melhor dizendo, teorizam sobre a literatura.

Outra subversão de Eça que exploro aqui foi a insistência no modelo epistolar. Lembremos do texto *Uma carta*, espécie de projeto ou de programa literário a ser desenvolvido, já citado por mim, e de *O mistério da estrada de Sintra*, romance em que a previsão de um simbólico leitor, o redator do *Diário de Notícias*, fundamenta a própria construção textual. A esse leitor é atribuída a responsabilidade de publicar ou não a extensa carta de um cidadão não nomeado que se diz envolvido em um possível crime. Publicada essa carta e estabelecidos, portanto, outros leitores, os envolvidos na trama anunciada ou denunciada também se manifestarão. Ou seja, alguns dos leitores do jornal se tornarão personagens e se lerão entre si... Há também o prefácio à obra do Conde de Arnoso, também em forma de carta.

Mas a subversão maior foi Fradique Mendes, cuja sombra perpassou toda a produção de Eça até se concretizar na possibilidade de interlocução direta com um leitor. Explico: ao optar pelo gênero epistolar, refiro-me agora à *Correspondência de Fradique Mendes* e à *Correspondência inédita de Fradique Mendes*, Eça constrói um leitor concreto (em pelo menos um caso específico, ele mesmo) para as cartas/textos defradiquianos. Se a opção não era o diálogo direto, a estratégia escolhida é justamente o escancaramento e não dirigir-se a um genérico leitor, mas sim concretizá-lo, inclusive nomeá-lo com o uso de figuras reais, como Oliveira Martins, Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigão e o próprio Eça. É o que poderia ser chamado de drible no então em voga Realismo. Esse drible é a prova mais concreta que me permite afirmar que Eça também foi fisgado pela mania teórica de que falou Compagnon. Volto a citar uma afirmação desse teórico francês para justificar a inclusão de Eça entre os heróis baudelairianos “A partir de Baudelaire, a função poética e a função crítica se entrelaçam necessariamente, numa ‘*self-consciousness*’ que o artista deve ter de sua arte” (COMPAGNON, 1996, p. 30). Para chegar a essa *self-consciousness*, embora a família seja grande, a figura central dentre as criações, ficcionais ou não, de Eça foi Fradique Mendes.

4.1 FRADIQUE E SEUS IRMÃOS

Eles estão comendo diante um do outro, serpentes concentradas no êxtase de engolir cada um por sua vez como nós estávamos conscientes disso, mas por nosso lado estamos sendo engolidos por uma outra serpente, que digere todos nós, assimilados sem cessar no processo de ingestão e digestão no universal canibalismo, que deixa sua marca em cada relação amorosa, e elimina as linhas entre os corpos e sopa de frijoles, o huacinango, la veracruzana e enchiladas.

Italo Calvino

Como ficou apontado anteriormente, a família de Fradique Mendes é numerosa, o que equivale a dizer que o esforço de Eça de Queirós para tematizar a literatura, ou melhor dizendo, para apresentar sua poética, foi considerável. Sob esse aspecto, o dramaturgo Ernestinho Ledesma, de *O primo Basílio* e o poeta Tomás de Alencar, de *Os Maias*, são dois dos irmãos mais ilustres de Fradique. Um pouco menos célebre, mas também membro efetivo é Artur Corvelo, que, ao contrário dos outros dois, ocupa o papel de protagonista, no romance inacabado *A Capital!*.

Mas, antes de me voltar especificamente a esses três, quero fazer algumas considerações sobre a primeira experiência de Eça com o gênero romance e, em especial, sobre o trato dado à figura do leitor nesse texto, a quem é dirigido implicitamente um discurso que, no conjunto, nos permite ler a obra como sendo, também, um ensaio. A inserção de várias reflexões de cunho teórico na narrativa obriga à constatação de que os limites entre a literatura e o ensaio são muito precários.

Refiro-me, está claro, a *O mistério da estrada de Sintra*, romance epistolar publicado no jornal *Diário de Notícias*, em 1870, pouco depois, portanto, da criação de Carlos Fradique Mendes que, repito, reaparece nesse texto, como personagem secundário e com suas principais características, apresentadas quando da publicação de seus poemas, preservadas. Como também já ficou dito anteriormente, Fradique é citado apenas três vezes neste romance e somente na penúltima parte, não tendo, portanto, nenhuma participação efetiva no desenrolar dos fatos. Sua presença se reveste de outro tipo de importância. Voltaremos a ela.

Se a imagem de um público vinha gradativamente se delineando para os escritores, em especial no que se refere aos folhetins, em *O mistério da estrada de Sintra*, é esse mesmo público que será testado. Lembremos que à altura da

publicação desta primeira experiência romanesca de Eça, obras como *Viagens na minha terra* e *Vinte horas de liteira*, para me referir apenas àquelas sobre as quais me debrucei anteriormente, já haviam sido publicadas, além de muitos outros exemplos que poderiam ser citados aqui. Portanto, o público já havia sido convidado a ser participante direto das experiências textuais, fosse como mero apreciador, com quem os autores estabeleciam um claro diálogo, fosse como teórico, a quem alguns conceitos como o de ficção, o de verossimilhança, o de narrador etc. haviam sido, às vezes generosamente, às vezes de maneira um tanto rude, oferecidos.

No início deste trabalho, referi-me, servindo-me de textos como o de Dolf Oehler, o de Hans Magnus Enzensberger e os de Henry James, às mudanças ocorridas com a literatura, mas também no âmbito social e tecnológico, que propiciavam o surgimento de uma nova forma de os escritores se relacionarem com seus leitores. Também já aludi, fazendo uso, em especial, das considerações de Leyla Perrone-Moisés, ao estabelecimento do conceito de indivíduo e ao conseqüente deslocamento dos padrões clássicos para padrões mais subjetivos, geradores do que foi chamado de *mal-estar da avaliação*, no que Umberto Eco também muito contribuiu. De modo especial, Antoine Compagnon, ao analisar o que chamou de *cinco paradoxos da modernidade*, apresentou a imposição do estabelecimento de um discurso teórico como uma forma de *terrorismo*, elemento que aproveito aqui para elaborar minhas reflexões sobre o modo como esse entrelaçamento da função poética com a função crítica se realizou na obra de Eça de Queirós.

A instituição dessas *poéticas* implícitas nos textos ficcionais oferece ao público uma parcela significativa da responsabilidade pelo legislar, colocando-o como componente fundamental no *espetáculo*, para usar a metáfora de Edgar Allan Poe.

Em *O mistério da estrada de Sintra*, Eça e Ramalho Ortigão criam um jogo ambíguo cujo alvo é o leitor. Vejamos: há um investimento considerável na tentativa (feliz) de fazer com que o público realmente acreditasse estar sendo informado sobre a ocorrência de um possível crime, talvez um suicídio. Fosse

uma ou outra alternativa, estava cercada de mistérios: um rapto, indivíduos mascarados, uma bela dama, enfim, ingredientes mais que suficientes para empolgar os acompanhantes dos capítulos.

Aliado a esses aspectos, há o fato de que as cartas são dirigidas ao redator do *Diário de Notícias*, numa espécie de denúncia, ou mesmo de pedido de ajuda. Como se isso não bastasse, o redator intervém na narrativa, comenta-a, explica o ordenamento das cartas, figura, também ele, como participante. Ou seja, num grau bastante diferente das narrativas folhetinescas usuais, *O mistério da estrada de Sintra* cria e alimenta no público não apenas uma ilusão de veracidade, mas também uma enorme responsabilidade diante de um acontecimento que precisava ser esclarecido:

Entregar à polícia este negócio, tão vago e tão incompleto como ele é, seria tornar-me o denunciante de uma quimera. Sei que, em resultado das primeiras notícias que lhe dei, o governador civil de Lisboa oficiou ao administrador de Sintra convidando-o a meter o esforço da sua polícia no descobrimento deste crime. Foram inúteis estas providências. Assim devia ser. O sucesso que constitui o assunto destas cartas está por sua natureza fora da alçada das pesquisas policiais. Nunca me dirigi às autoridades, quis simplesmente valer-me do público, escolhendo para isso as colunas populares do seu periódico. Resolvi homiziar-me, receando ser vítima de uma emboscada (QUEIROZ; ORTIGÃO, 1947, p. 50, grifo meu).

Como qualquer bom e tradicional romance policial, *O mistério da estrada de Sintra* também dedica suas primeiras páginas à apresentação do enigma a ser desvendado, no que poderia ser chamado de primeiro bloco. Ao todo, são nove seqüências, divididas em duas partes. Na primeira, composta pelas cartas do Doutor ***, de Z. e de F., concentram-se as estratégias (ou armadilhas) habilmente espalhadas, de modo a favorecer o saudável engodo no leitor, entre elas, o ocultamento dos nomes próprios dos personagens. Mas, para meus específicos interesses aqui, a constituição do personagem Z. é a mais eficiente das estratégias.

Se ao público leitor é oferecida uma parcela de responsabilidade diante dos eventos narrados, ou seja, se ele é convidado a também auxiliar nas investigações, ninguém melhor do que um legítimo representante desse, aparentemente impreciso, bloco. Assim, Z. se converte no leitor que se dirigirá ao

redator, imbuído, primeiramente, de indignação, pois principiara a ler ficção e acabara percebendo estar diante não apenas de fatos reais, mas fatos reais que envolviam um amigo pessoal, A.M.C., indicado na carta de Doutor *** como um dos envolvidos na misteriosa trama.

A idéia de que o romance se converte em um teste para os leitores ou de que eles são as vítimas preferenciais de um imaginoso engodo se concretiza na criação desse personagem. Se, por um lado, Z. se transforma num dos melhores argumentos em favor da veracidade dos fatos, por outro, mais adiante na narrativa será ele quem apontará as incongruências presentes nos eventos, quem dará as melhores pistas de que tudo não passa de invenção.

Mesmo as atitudes do Doutor ***, aparentemente sérias e típicas de um bom detetive com ares de Sherlock Holmes ou de seu par, criado por Edgar Allan Poe, se revelam uma espécie de paródia desse discurso. É o que ocorre, por exemplo, quando o Doutor *** constrói o perfil da dama envolvida no mistério, a partir de um fio de cabelo:

A pessoa a quem ele pertencia era loura, clara, decerto, pequena, ‘mignonne’, porque o fio de cabelo era delgadíssimo, extraordinariamente puro, e a sua raiz branca parecia prender-se aos tegumentos cranianos por uma ligação ténue delicadamente organizada. O carácter dessa pessoa devia ser doce, humilde, dedicado e amante, porque o cabelo não tinha ao contacto aquela aspereza cortante que oferecem os cabelos pertencentes a pessoas de temperamento violento, altivo e egoísta (QUEIROZ; ORTIGÃO, 1947, p. 45).

É difícil não imaginar a que conclusões nosso ‘detetive’ chegaria se encontrasse outros elementos na alcova feminina... De qualquer modo, os propositais exageros e incoerências, ou pistas, não param por aí. Há ainda, para citar apenas mais um exemplo, o fato de que um dos mascarados oferece, no momento de libertar o raptado Doutor *** uma foto sua, em que aparece, evidentemente, mascarado...

Mas, se a essa altura o público leitor ainda não se convencera da ficcionalidade dos eventos, não fizera o pacto de que fala Umberto Eco, mais uma vez seu legítimo representante é trazido de volta ao jogo. Z. retorna à ação, intervém, pela segunda vez, agora de forma mais taxativa e para afirmar que tudo

era real... Enumera uma série de inverossimilhanças na narrativa para afirmar justamente que tanto acontecimento estapafúrdio só poderia estar encobrindo algo realmente criminoso:

O mistério da estrada de Sintra é uma invenção: não uma invenção literária, como ao princípio supus, mas uma invenção criminosa, com um fim determinado. Eis aqui o que pude deduzir sobre os motivos desta invenção: há um crime; é indubitável; é claro. (...) Dedução: o Doutor *** foi cúmplice dum crime; sabe que há alguém que possui esse segredo, pressente que tudo se vai espalhar, receia polícia, houve alguma indiscrição; por isso quer fazer poeira, desviar as pesquisas, transviar as indagações, confundir, obscurecer, rebuçar, enleiar, e enquanto lança a perturbação ao público, faz as suas malas, vai ser cobarde para França, depois de ter sido assassino aqui! O que faz no meio de tudo isto o meu amigo A.M.C. ignoro-o. Senhor redactor, peço-lhe, varra depressa do folhetim do seu jornal essas inverossímeis invenções. – Z. (QUEIROZ; ORTIGÃO, 1947, p. 86-89).

Z., que tão bem desconstruía a credibilidade do relato, agora faz o inverso, cauciona o texto. Ao apresentar sua própria autocrítica, o romance acaba seu primeiro bloco fazendo o contrário do que a maioria dos romances detetivescos normalmente faz: frustra as expectativas do leitor, na medida em que o cruzamento das informações dos dois seqüestrados e as interferências de Z. não oferecem nenhuma segurança quanto ao que realmente acontecera com o cavalheiro inglês encontrado morto.

Na segunda parte, constituída pelos relatos de um dos mascarados, chamado apenas *Mascarado Alto*, de outro envolvido, amigo de Z., chamado apenas A.M.C. e da bela dama, agora parcialmente nomeada, condessa de W., narram-se os eventos anteriores à morte do inglês, agora também nomeado, Rytmel; assim como o destino final dos envolvidos, o que inclui o corpo de Rytmel. Se no final da primeira parte frustraram-se as expectativas detetivescas dos leitores, outras são criadas agora, na segunda parte, e de outro teor. Embora permaneçam as primeiras, elas são colocadas em segundo plano, já que o leitor é agora convidado a participar de eventos que poderiam ser mais adequadamente classificados como de uma aventura romântica, das mais popularescas. Inclusive com o que isso significa em termos do moralismo burguês. Ou seja, a condessa de W., a quem apenas o marido chama de Luísa, espécie de antecessora de sua homônima em *O primo Basílio*, mas também de Maria da Piedade, personagem

do conto *No moinho* e de várias outras, casou-se, mas é infeliz e sobretudo entediada. Daí a *apaixonar-se* por um homem jovem, bonito, conhecedor de lugares exóticos, forte, aventureiro e tudo mais que o estereótipo romântico impuser, não demoraria. Se estamos pensando em Emma Bovary, é porque de fato todas essas personagens pertencem a um mesmo universo. Neste caso específico, de Luísa, há outras coincidências. Por exemplo, quando o casal adúltero decide fugir, também Luísa, tal qual Emma, recebe uma carta do amante. Como o que ocorre em *Madame Bovary*, o amante, neste caso, Rytmel não se nega a fugir. Nosso ‘herói’ limita-se a apontar o que seria a vida de duas pessoas que estariam em permanente fuga, com o agravante de que estariam sem muito dinheiro, dadas as condições financeiras dos dois. Ela se resigna diante dos lúcidos argumentos, ou seja, resigna-se diante da enorme porção de realidade que Rytmel a obriga a reconhecer. É claro que haverá muita resistência no momento de encarar essa realidade, pois a seguir Luísa prefere buscar um outro motivo, mais de acordo com o seu exacerbamento sentimental, para o envio da carta: uma rival.

Na tentativa de encontrar provas dessa *traição*, ela coloca ópio na bebida do amado, quer adormecê-lo para poder encontrar o que ela crê serem cartas de amor a outra mulher. Exagera na dose e mata-o. Resumidamente, ela conhece Rytmel, apaixona-se, vive muitas aventuras e termina, acidentalmente, matando-o. A seguir, executa uma espécie de suicídio moral, pois se converte em freira.

Tudo isso, tão concisamente dito por mim, é narrado com todos os ingredientes que uma história de amor arrebatador merecia. A ambientação, a linguagem, os acontecimentos heróicos, tudo enfim que é exigido por um folhetim romanesco foi devidamente representado. Não deixa de ser sintomático que o primo de Luísa, a bordo do navio em que viajam a Malta, diz a ela “Arranjei-lhe um romance, um lindo romance, prima – disse eu entrando na sala, onde o conde escrevia cartas, cachimbando: – um romance onde se caçam tigres com rajás, onde há ‘bayaderas’, florestas de palmeiras, guerras inglesas e elefantes” (QUEIROZ; ORTIGÃO, 1947, p. 100, grifo meu). Não faltará, inclusive, uma outra personagem feminina para representar o papel de avesso da

heroína: a cubana Cármen, igualmente casada e apaixonada pelo oficial inglês Rytmel. Ao contrário da loira e angelical Luísa, Cármen é morena e representa a passionalidade explícita; depois de tentar matar o amado Rytmel, suicida-se. A ironia fica por conta do fato de que, embora de maneira mais discreta, Luísa fará praticamente o mesmo que a escandalosa Cármen.

Algumas das estratégias utilizadas para conferir veracidade aos fatos narrados, presentes no bloco policial do romance *O mistério da estrada de Sintra*, se repetem no bloco das aventuras amorosas. Assim, a “Narrativa do mascarado alto” se inicia com uma justificativa dirigida ao redator do *Diário de Notícias* em que são apresentadas as razões pelas quais ele resolvera intervir. Pretende defender-se de quaisquer acusações de envolvimento na morte do oficial inglês, bem como defender o Doutor ***, igualmente colocado na incômoda posição de suspeito. Para anunciar os eventos sentimentais que pretende narrar, afirma estar cumprindo a vontade de uma dama, cujo bilhete transcreve: “Vi as acusações contra si e os seus amigos, e contra aquele dedicado Doutor***. Escreva a verdade, imprima-a nos jornais. Esconda o meu nome com uma inicial falsa apenas. Eu já não pertença ao mundo, nem às suas análises, nem aos seus juízos. Se não fizer isto, denuncio-me à polícia” (QUEIROZ; ORTIGÃO, 1947, p. 92).

A partida continua nesta segunda parte do teste impingido aos leitores, de modo que agora este ‘mascarado alto’, primo da senhora que ameaça se denunciar à polícia, devedora portanto de alguma explicação formal, afirma que narrará apenas os eventos anteriores àquela morte misteriosa, pois não suportaria “ouvir apregoar pelos vendedores de periódicos a história das dores mais profundas dum coração que estimo” (QUEIROZ; ORTIGÃO, 1947, p. 92). Os leitores terão que esperar pacientemente pelos esclarecimentos sobre o possível crime, já que serão quinze folhetins com informações sobre seu relacionamento com a condessa (Luísa) e sobre quando e como ela e Rytmel se conheceram e se apaixonaram.

A figura do receptor do texto é permanentemente presentificada nas referências ao redator, metonimicamente representante de todos os outros, ávidos

acompanhantes da trama folhetinesca, aos quais é preciso explicar que se alguns poderiam ter a impressão de estar lendo um romance, pelo cuidado com as minúcias que não poderiam ser fruto apenas da memória do primo da condessa, também para isso havia uma lógica explicação:

Talvez estranhe, senhor redactor, a escrupulosa minuciosidade com que eu conto estes factos conservando-lhes a paisagem, o diálogo, o gesto, toda a vida palpável do momento. Não se admire. Nem tenho uma memória excepcional, nem faço uma invenção fantasista. Tenho por costume todas as noites, quando fico só, apontar num livro branco os factos, as ideias, as imaginações, os diálogos, tudo aquilo que no dia o meu cérebro cria ou a minha vida encontra. São essas as notas que eu copio aqui (QUEIROZ; ORTIGÃO, 1947, p. 103, grifo meu).

Verossimilhança, ilusão de veracidade e suspense são igualmente mantidos. A expectativa dos leitores é colocada em suspensão, até porque A. M.C. é o próximo personagem a assumir a narrativa. Mais radicalmente estereotipado e por consequência também o mais moralista, este é o cavalheiro que se envolve na trama apenas porque tentou ajudar uma dama desconhecida, que depois se revela ser a Condessa de W. Como os outros, A. M. C. também apresentará ao redator os motivos que o levam a escrever:

Dirigindo-lhe estas linhas, submeto-me à sentença de um tribunal de honra constituído para julgar a questão levantada perante o público pelas cartas do Doutor *** estampadas nessa folha. Obriguei-me a referir quanto se passou por mim como actor desse doloroso drama, e venho desempenhar-me deste encargo. (...) Teresinha! A doce, a meiga, a querida companheira, à qual eu consagro principalmente estas páginas, que são o capítulo único da minha vida que ela não conhece, a confissão sincera, a história completa do único erro de que posso acusar-me perante a sua inocência, a sua bondade, e o seu amor! (QUEIROZ; ORTIGÃO, 1947, p. 171-172).

Honra e amor movem A. M. C., motivos muito coerentes com a construção desse personagem que, finalmente revela que a condessa matara o amante, o oficial inglês. Mas, para que o jogo continue, informa, ao final do sexto folhetim, que somente depois diria o que ele e os outros envolvidos haviam feito com o cadáver e que destino tivera a condessa.

O próximo segmento é narrado pela principal envolvida, a *assassina*. Instada por A. M. C., no trecho anterior, ela escrevera sua triste história, para aliviar-se da dor. E é esse cavalheiro quem vai remeter as confissões dela ao

jornal. Num discurso narrativo muito próximo do que os historiadores da literatura chamariam de ultra-romantismo, claramente colocado em xeque aqui, Luísa vai gradativamente revelando o que acreditara ser a grande paixão da sua vida. No segundo folhetim, temos um momento dessa confissão particularmente significativo da insistência na inserção de um discurso auto-reflexivo:

É talvez ocasião de falar aqui do meu sentimento. Duvidei fazê-lo. Não queria colocar o meu coração sobre esta página como numa banca de anatomia. Mas pensei melhor. Eu já não sou ‘alguém’. Não existo, não tenho individualidade. Não sou uma mulher viva, com nervos, com defeitos, com pudor. Sou um caso, um ‘acontecimento’, uma espécie de ‘exemplo’. Não vivo da minha respiração, nem da circulação do meu sangue: vivo abstractamente, da publicidade, dos comentários de quem lê este jornal, das discussões que as minhas mágoas provocam. Não sou uma mulher, sou um ‘romance’ (QUEIROZ; ORTIGÃO, 1947, p. 210-211, grifo meu).

Esse modo de caracterização do personagem, essa espécie de explicação sobre o caráter ficcional do texto, apropriação da fórmula ‘minha vida daria um romance’, oferecida aos leitores, põe em discussão os limites daquele que seria, em tese, o senhor absoluto do texto: o autor. Posicionamento muito parecido havia sido assumido por Stendhal, de maneira ainda mais direta, em *O vermelho e o negro*, pois neste caso o discurso é do próprio autor, inserido no do narrador, inclusive entre parênteses. Embora a citação seja longa, justifica-se pela importância que confere à auto-explicação, à inserção de um item no manual, como diria Compagnon:

O resultado dessa noite de loucura foi que ela julgou ter conseguido triunfar de seu amor. (Esta página prejudicará por demais o infeliz autor. As almas geladas o acusarão de indecência. Contudo, ele não faz a todas as criaturas jovens que brilham nos salões de Paris a injúria de supor que uma única dentre elas seja suscetível das loucas agitações que degradam o caráter de Mathilde. Esta personagem é inteiramente imaginária, e até mesmo imaginada fora dos hábitos sociais que entre todos os séculos assegurarão um lugar de destaque à civilização do século XIX.

Não é pois prudência o que falta às donzelas que foram o ornamento dos bailes deste inverno.

Não julgo também que possam ser acusadas de desprezarem uma brilhante fortuna, cavalos, belas terras e tudo o mais que assegura uma posição agradável no mundo. Longe de não ver senão aborrecimento em tais vantagens, estas são em geral objeto dos mais constantes desejos, e se ainda há paixão nos corações é por causa delas.

Não é também o amor que se encarrega da fortuna dos jovens dotados de algum talento como Julien; eles se ligam com um laço invisível a um grupo, e quando o grupo faz fortuna, todas as coisas boas da sociedade chovem sobre eles. Infeliz do homem de estudos que não pertence a nenhum grupo, censurar-lhe-ão até os mais insignificantes

sucessos, e a alta virtude triunfará roubando-o. Senhores, um romance é um espelho que é levado por uma grande estrada. Umas vezes ele reflete para os vossos olhos o azul dos céus, e outras a lama da estrada. E ao homem que carrega o espelho nas costas vós acusareis de imoral! O espelho reflete a lama e vós acusais o espelho! Acusai antes a estrada em que há o lodaçal, e mais ainda o inspetor das estradas que deixa a água estagnar-se e formar-se o charco.

Agora que está bem claro ser o caráter de Mathilde impossível em nosso século, não menos prudente do que virtuoso, receio menos irritar prosseguindo a narrativa das loucuras dessa encantadora jovem (STENDHAL, 1987, p. 359, grifos meus).

Devidamente informados, os leitores não poderiam se queixar de não terem sido avisados de que de ficção tudo se tratava, tanto em *O vermelho e o negro*, quanto em *O mistério da estrada de Sintra*, quanto em muitos dos momentos em que Camilo Castelo Branco, por exemplo, faz o mesmo. Que não se buscasse, portanto, colar excessivamente a representação de Luísa à realidade, embora, a essa altura, essa exigência já não pudesse ser levada muito a sério por muitos dos leitores. Neste como nos outros exemplos citados, propositadamente procura-se quebrar a ilusão romanesca, em favor do estabelecimento de uma relação mais próxima com os leitores, cientes de que a obra é uma construção com limites impostos pelo próprio texto.

Nos folhetins finais, apenas dois, A. M.C. retorna para os últimos eventos, já aqui mencionados, acrescidos da informação de que casara recentemente com Teresinha, pois precisava de paz depois de “presenciar as profundas comoções romanescas da vida” e que esse bem-estar só lhe era possível por reconhecer “que o ser humano só pode ter a felicidade no dever cumprido” (QUEIROZ, ORTIGÃO; 1947, p. 260). Atitude mais moralmente correta é impossível.

Como se vê, dois modelos narrativos muito em voga no chamado Romantismo são subvertidos: o romance policial e o de aventuras amorosas. Eça é, portanto, já no início de sua carreira, responsável por uma respeitável manobra, pois, para subverter é preciso conhecer, dominar o material a ser desconstruído. Assim, creio ser claro não apenas que tematizar, teorizar sobre a literatura foi uma constante na obra de Eça, mas também que estava atento a esse membro recentemente incorporado ao clube, o público, elemento a quem ele também passou a se dirigir, de um modo próprio, mas permanente.

É preciso voltar à presença de Fradique Mendes nessa intrigante paródia de Eça e de Ramalho Ortigão. Como já foi acentuado, Fradique é secundário na trama, mas não é desprezível que o ‘poeta’ criado no ano anterior para causar escândalo com sua excêntrica biografia e principalmente com seus, também excêntricos, poemas, ressurgja de modo tão aparentemente inofensivo. E, como também já foi dito, ele só aparece na segunda parte do romance, apresentado como amigo da condessa, a quem carregara no colo, quando criança.

Trata-se de uma recepção na casa da condessa, em que Fradique será o centro das atenções. É descrito como um homem superior, muito elegante, conhecedor de lugares exóticos, amigo de Baudelaire, violoncelista, ex-amante da famosa cortesã Rigolboche, a quem deixara alguns versos

quase sublimes, de um desdém cruel, de um cómico lúgubre, uma espécie de ‘Dies irae’ do dandismo... Prometia a Rigolboche que quando ela morresse ele velaria para que ainda além túmulo ela vivesse no ‘chic’, sentindo Paris na sepultura. Algumas das estrofes que ele traduziu para mim, e que depois fizeram sensação e escola...

E eu q’inda te amo, ó pálida canalha,

Que sou gentil e bom,

Far-te-ei enterrar numa mortalha

Talhada à ‘Benoiton’!

Irei à noite com Marie Larife,

Vénus do macadam,

Fazer sentir ao pó do teu esquife

Os gostos do cancan...

E no tempo das ‘courses’, p’lo verão

– Assim to juro eu –

Irei dar parte à tua podridão

Se o ‘Gladiador’ venceu... (QUEIROZ; ORTIGÃO, 1947, p. 223-224).

Esse poema, que embora não tenha figurado entre os publicados no ano anterior ao romance, assinados por Eça, Antero de Quental e Jaime Batalha Reis, é também uma amostra da veia eminentemente baudelairiana de Fradique, de modo que este é ainda um primeiro Fradique, para usar a expressão de Joel Serrão. O poema citado é parte das lembranças da condessa, mostradas a título de apresentação do personagem. Findo o *flashback*, ela volta a narrar o que se passa na sala. Lá está Fradique contando a todos uma aventura com uma negra antropófaga, por quem se apaixonara e a quem ele seguira quase em desespero. Para conquistá-la, oferecera-lhe o braço para uma dentada “Ela cheirou, deu uma

dentada, levou um pedaço longo de carne, mastigou, lambeu os beijos e pediu mais. Eu tremia de amor, fascinado, feliz em sofrer por ela. Sufoquei a dor, e estendi-lhe outra vez o braço...” (QUEIROZ, ORTIGÃO; 1947, p. 224).

Como o assunto, nessa altura de *O mistério da estrada de Sintra*, é o amor e as mulheres, Eça e Ramalho Ortigão amarram a presença de Fradique ao romance, fazendo-o expor, além dessa aventura estapafúrdia, mas que lhe garante a atenção de todos os presentes, sua concepção ideal de esposa, vinculada às mulheres do Norte, em especial as irlandesas, referidas como perfeitas, dado o fato de que conviveriam perto de um lago, experiência geradora de “um hábito de recolhimento e de pensamento, um amor da modéstia e das coisas íntimas (...). Exijo na mulher com quem casar, que tenha as unhas rosadas e polidas, e um ano de convivência com um lago!” (QUEIROZ; ORTIGÃO, 1947, p. 226). Os ciúmes da condessa são imediatamente despertados, pois crê que Rytmel tem uma pretendente irlandesa. Ao som do violoncelo de Fradique, o casal isola-se na varanda.

Em sua segunda aparição, bem mais rápida que a anterior, Fradique cruza com a condessa, na rua, quando ambos estão se preparando para partir. Ela com Rytmel, ele para a França, para “Ver os campos de batalha ao luar, ou aos archotes. Deve haver atitudes de mortos muito curiosas” (QUEIROZ; ORTIGÃO, 1947, p. 232). Nada muda no personagem, ele permanece um tanto desocupado e com dinheiro bastante para buscar formas originais e questionáveis de fugir do tédio. Embora seja preciso ressaltar a atração verossímil do poeta Fradique pelo que imaginaria haver de plasticidade nas imagens geradas pela morte.

Mas é na terceira aparição, nas últimas páginas do romance, privilégio sem dúvida inquietante, num texto em que a expectativa do leitor foi por tanto tempo mantida em suspense, fato já por mim mencionado, que Fradique mais interessa. Está acompanhado de F., descrito como escritor famoso, com quem planeja escrever um livro com o qual “levarão a pontapés ao extermínio todos os trambolhos a que as escolas literárias dominantes em Portugal têm querido sujeitar as invioláveis liberdades de espírito” (QUEIROZ; ORTIGÃO, 1947, p.

260). A promessa a que me referi anteriormente se concretizará na publicação da *Correspondência*, realização a que me dedico mais adiante. Mas, podemos ler a cena de outro modo: o próprio romance *O mistério da estrada de Sintra* seria a realização dessa obra capaz de causar alarde entre as “escolas literárias dominantes”. Desse modo, a última aparição de Fradique seria o último aviso aos leitores de que já estavam diante da subversão concretizada.

Como última estratégia, acompanhando o último folhetim, sem nenhuma nota informativa do jornal, surgia *A última carta*, desta vez assinada, por ninguém menos que Eça de Queirós e Ramalho Ortigão. Transcrevo-a na íntegra:

Sr. Redactor do ‘Diário de Notícias’ – Podendo causar reparo que em toda a narrativa há dois meses se publica no folhetim do seu periódico não haja um só nome que não seja suposto, nem um só lugar que não seja hipotético, fica V. autorizado por via destas letras a datar o desfecho da aludida história – de Lisboa, aos vinte e sete dias do mês de setembro de 1870, e a subscrevê-la com os nomes dos dois signatários desta carta. Temos a honra de ser, etc. (QUEIROZ; ORTIGÃO, 1947, p. 261, grifo meu).

A armadilha preparada se revela sem deixar nenhuma dúvida, ou seja, as intenções de certa forma didáticas se clarificam no momento em que as estratégias constitutivas do discurso ganham outra configuração. O leitor ideal teria, portanto, que ter apreendido essas estratégias para compreender não apenas a trama, mas também as diversas inserções reflexivas.

Para nós, leitores apenas de *O mistério da estrada de Sintra* em forma de romance e não dos folhetins, há uma dificuldade a considerar: não temos acesso às notícias que iam sendo publicadas paralelamente à narrativa ora mais detetivesca, ora mais sentimental. Em função de ter sua ação tão vinculada a um suposto fato real a ponto de ter recebido esse acompanhamento, *O mistério da estrada de Sintra* já foi por muitos chamado romance-noticiário. O fato, portanto, de a última carta ter sido publicada acompanhada do silêncio do jornal encerraria o jogo de forma definitiva, mas não podemos esquecer que, a despeito de a carta afirmar explicitamente que não havia nas cartas *um só nome que não seja suposto*, alguns anos mais tarde um deles reapareceria, ainda em jornal, e novamente seria confundido com uma pessoa real.

4.1.1 ERNESTINHO LEDESMA, AUTOR DE *O PRIMO BASÍLIO*

- O conselheiro disse com autoridade:
 – Os grandes autores, o famigerado Tasso, o nosso Camões são sempre representados
 com as suas respectivas coroas.
 – É o que eu lhe aconselho, senhor Ledesma – acudiu Julião.
 Eça de Queirós

Voltemos ao primeiro irmão de Fradique aqui mencionado, Ernestinho Ledesma, cuja peça, *Honra e paixão*, é uma espécie de narrativa especular dos eventos centrais que envolvem Luísa, Basílio e Jorge. Esse personagem se esgueira por todo o romance, mas, mais que isso, à medida em que o adultério e seus desdobramentos avançam, concretiza-se a peça, finalmente encenada, com o último ato, inicialmente trágico, alterado. Ernestinho faz seu personagem perdoar a esposa traidora, numa clara alusão ao que, naquele momento, estava ocorrendo entre Jorge e Luísa.

Silviano Santiago, num texto de 1970, bastante elogioso a essa obra de Eça de Queirós, parte justamente da criação desse personagem e portanto da existência de uma narrativa paralela dentro da central para fazer suas considerações. Com o agravante, repito, de que a peça de Ernestinho reproduz a temática do romance de Eça:

O círculo que se estabelece em torno dos personagens de ‘O primo Basílio’ e da peça ‘Honra e paixão’ vai se estreitando cada vez mais, organizando quase que por completo a vida imaginária de Luísa. Daquela espécie de desdobramento pelo reflexo, passamos a uma forma de simbiose, onde os personagens do romance perdem a sua identidade e se perdem nas máscaras dos personagens da peça de Ernestinho, atores que são (...) (SANTIAGO, 2000, p. 61).

Como sabemos, *O primo Basílio* se inicia com uma cena de leitura doméstica, como que oferecendo uma pista de que haveria, e de fato há, ao longo de todo o texto, uma quantidade significativa de referências à leitura e à literatura. A ponto, inclusive, de a Luísa de Eça ter sido tantas e tantas vezes comparada a Emma de Flaubert, colocadas, ambas, como vítimas de um tipo de leitura excessivamente sentimental e capaz de, nas ingênuas mocinhas, gerar um permanente e incurável sentimento de frustração diante da realidade tão menos aventureira que a ficção. Com certeza há indícios para essa comparação, embora

as referências à leitura não se restrinjam a essa personagem, mas também os há para muito mais. Um deles se revela já no título do texto de Silviano Santiago, pois, ao chamá-lo de “Eça autor de Madame Bovary”, o professor aponta para o rumo de suas reflexões: a apropriação de uma obra já existente para, a partir dela, rediscutir noções como a de originalidade e de liberdade de criação. Para isso, o ponto de partida é o conto de Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autor do Quixote*. Nessa obra, Borges, ao colocar seu personagem escrevendo um texto rigorosamente igual ao de Cervantes, cuja única diferença seria externa a ele, ou seja, apenas o nome do autor estabeleceria a existência de um novo significado, aproxima sua construção de um ensaio teórico.

Em outras palavras, Borges atualiza, primeiramente, a mais antiga das discussões no âmbito dos estudos literários: o que é literatura? A partir dessa, outras questões vão sendo colocadas de forma muito sutil, na esteira das quais Silviano Santiago chega a *O primo Basílio* para concluir que a obra de Eça “deixa clara, não sua dívida para com Flaubert, mas o enriquecimento suplementar que ele trouxe para o romance de Emma Bovary; se não o enriquecimento, pelo menos como ‘Madame Bovary’ se apresenta mais pobre diante da variedade de ‘O primo Basílio’”(SANTIAGO, 2000, p. 52).

Para o crítico, interessado nas relações um tanto problemáticas entre as chamadas culturas dominantes, neste caso a francesa, e as dominadas, aqui, a portuguesa, Eça se utiliza do modelo para subvertê-lo de um modo muito criativo, argumento mais que suficiente para afirmar sua independência. Inclusive porque Eça constrói seu texto tendo como pano de fundo não apenas a obra de Flaubert, mas estrategicamente integra ao próprio texto um processo utilizado na confecção de escudos: a reprodução, em miniatura, do conjunto do escudo, em um ponto central. Velásquez usou essa estratégia na pintura, assim como Shakespeare, em *Hamlet*. Ou seja, *O primo Basílio* comprova o argumento central de Silviano Santiago de que as chamadas culturas dependentes

conseguem estabelecer um diálogo produtivo e subversivo com aquelas que tentam dominá-las²⁴.

Esse aspecto não é meu foco central aqui, assim como não estou diretamente interessada no mapeamento das cenas em que o exercício da leitura, com todas as suas implicações, é mostrado no romance. Até porque esse levantamento já foi apontado por outros e rigorosamente feito pela professora Maria do Rosário Cunha, de modo que não há como negar o quanto Eça esteve interessado em figurar, através dos hábitos de seus personagens, as mudanças no modo de produzir e de consumir literatura. Inclusive, já fiz uso aqui, há algumas páginas, da cena em que Basílio utiliza um romance chamado *A mulher de fogo* como um dos recursos para seduzir Luísa, para ficar com um dos exemplos mais sintomáticos.

Experiente, Basílio intui os efeitos da literatura sobre sua prima e faz uso dela (da literatura, embora seja possível afirmar que faz o mesmo em relação a Luísa) conforme lhe interessa. Do mesmo modo, Eça, também experiente, faz largo uso desse tema, um daqueles que gravitam em torno dos escritores, que buscam modos diferentes de tratá-lo. Já mencionei a homônima desta Luísa, presente em *O mistério da estrada de Sintra*, assim como outras personagens eciananas, também vítimas do excesso de ficção, de certa forma descendentes distantes de D. Quixote.

²⁴ Gustave Flaubert escreveu em 1837, quando tinha, portanto, dezesseis anos, uma novela intitulada *Passion et vertu*, considerada uma espécie de germe de *Madame Bovary*. No texto do jovem Flaubert, igualmente temos uma senhora casada seduzida por uma espécie de D. Juan que lhe empresta romances, leva-a ao teatro, enfim, mostra uma vida diferente, com atividades até então desconhecidas daquelas tediosas a que ela estivera acostumada, o que o torna também uma pessoa muito diversa daquelas com as quais ela já se acostumara. Como se vê, há muitas semelhanças, mais uma vez, entre também essa obra de Flaubert e a de Eça e refiro-me agora não apenas a *O primo Basílio*, mas também ao drama de Ernestinho. Além da semelhança do título, o protagonista de *Passion et vertu* chama-se Ernesto. O fato é que é impossível saber se Eça leu esse texto de Flaubert, embora essa informação não seja de modo algum preponderante numa abordagem como a que realizo aqui. Acrescento-a apenas para ressaltar que, no meu entender, embora o estudo das fontes seja importante e necessário, há o risco de não se chegar a lugar nenhum, ou ao contrário, de se chegar a tantos e diferentes lugares que já não saberemos mais onde nos encontramos. Só para apimentar a questão, é preciso lembrar que o enredo de *O primo Basílio* de certa forma anuncia o que estará presente no conto *No moinho*, publicado em 1880, dois anos depois, portanto, de a narrativa de Luísa, Basílio e Jorge ter sido revelada. Há informações mais detalhadas sobre a relação entre Eça e Flaubert no *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*, nas páginas 175-179.

Estou aqui interessada no fato de que se a criação do personagem Ernestinho sustenta a grande transgressão de Eça em relação ao modelo francês, como apontou Silviano Santiago, há um outro aspecto que envolve esse personagem não diretamente analisado no texto “Eça, autor de *Madame Bovary*”, para o qual dirijo minha atenção. Esclareço: para o crítico brasileiro, Eça opta por revelar os impactos da experiência com o adultério na exterioridade da peça, as reações dos personagens a *Honra e paixão* substituem, em boa parte, a exploração do mundo interior dos envolvidos. Para além disso, e aponto para o centro de meus interesses, há um grande investimento de Eça em figurar, através de Ernestinho, os bastidores da escrita. Os limites impostos aos desejos criativos desse escritor são representados por meio da vontade do produtor da peça, mas também das reações daqueles para quem o texto é lido em primeira mão.

Relembremos por um momento o *Viagens na minha terra*, de Garrett e o *Vinte horas de liteira*, de Camilo. Em especial o capítulo cinco da primeira obra e, mais genericamente, as conversas de Antonio Joaquim com seu amigo escritor, no segundo romance: temos aí explanações didáticas e também divertidas, sobre a escrita e seus (a palavra não é muito boa, mas alimentou por muito tempo uma determinada imagem da literatura) mistérios. Esses autores não apenas narram acontecimentos, experiências vividas por seus personagens, mas também exercitam a auto-reflexão de que nos fala Compagnon, inserem os tais manuais de instrução em seus textos de forma bastante explícita. Assim como em *O mistério da estrada de Sintra* e nas outras obras sobre as quais me deterei um pouco mais, Eça, em *O primo Basílio*, também enxerta um manual de instrução. É claro que o faz de modo bem menos explícito que os outros dois autores aqui citados, o que revela uma opção diferenciada, não melhor ou pior. Apenas o leitor um pouco mais atento que a média daquele que Eça chamou de “uma multidão azafamada e tosca que se chama ‘o Público’” (QUEIRÓS, 2000, volume III, p. 1791) compreenderia a importância de *Honra e paixão*. Em outras palavras, o terrorismo teórico, espécie de febre da qual não foi possível escapar, gerou reações um pouco diferentes nos, digamos assim, acometidos da doença.

Nenhuma delas, adversa. Pelo contrário, Eça, por exemplo, apresenta reações consistentes e ao mesmo tempo engraçadas.

Mas, antes de refletir um pouco mais sobre Ernestinho, é preciso lembrar que há outros escritores em *O primo Basílio*. No capítulo quatro, temos, de maneira quase imperceptível, em meio a uma minuciosa descrição dos personagens presentes no local em que Luísa propositadamente encontra Basílio, num passeio com D. Felicidade, um poeta. O modo como é descrita essa galeria de tipos estabelece de imediato um contraste produtivo entre esses e o poeta:

E olhavam a gente que entrava: moços muito frisados, com calças cor de flor de alecrim, fumando cerimoniosamente os charutos do dia santo; um aspirante com a cinta espartilhada e o peito enchumado; duas meninas de cabelo riçado, de movimentos gingados que lhes desenhavam os ossos das omoplatas sob a fazenda do vestido atabalhoado; um eclesiástico cor de cidra, o ar mole, o cigarro na boca, e lunetas defumadas; uma espanhola com dous metros de saia branca muito rija, fazendo ruge-ruge na poeira; o triste Xavier, poeta; um fidalgo de jaquetão e bengalão de chapéu na nuca, o olho avinhado (...) (QUEIRÓS, 1997, p. 51).

Se, por um lado, a adjetivação destinada ao poeta é exígua, por outro, ele é o único nomeado entre os vários, devidamente acompanhado de um artigo definido, dados que lhe conferem o que os outros não possuem: individualidade.

A cena, se vista isoladamente, poderia até ter sua importância questionada, mas em conjunto com outras, ganha significado e relevância diferenciados. No capítulo seguinte, durante uma conversa íntima entre Leopoldina e Luísa, ficamos sabendo que o atual amante da primeira é também um poeta: “Leopoldina esteve um momento calada; mas o ‘champagne’, a meia obscuridade deram-lhe bem depressa a necessidade de cochichar confidenciazinhas. Estirou-se mais no divã, numa atitude toda abandonada; pôs-se a falar ‘dele’. Era ainda o Fernando, o poeta” (QUEIRÓS, 1997, p.95). Aqui temos uma diferença em relação ao poeta do capítulo anteriormente citado. Trata-se agora de uma designação particular, feita apenas pela personagem, e não de caráter público, efetuada pelo narrador, como a do personagem Xavier, de modo que pode ser apenas uma forma de Leopoldina caracterizar um possível sedutor bem falante e não necessariamente um escritor.

Mesmo que assim fosse, já que não podemos ter certeza, permanece a importância, pois evidencia-se o que é reiterado não apenas nessa, mas em muitas das obras de Eça: o papel social ocupado pelo homem de letras, mesmo que apenas de fachada, reforça a necessidade vivida pela literatura de se firmar como uma nova instituição. Como observou Carlos Reis: “O tempo cultural em que Eça viveu e escreveu romances, em que projectou uma certa imagem do escritor, testemunhou o avanço e a (difícil) imposição deste conceito” (REIS, 1999, p. 19). Assim, Xavier e Fernando se somam a muitos outros, em muitas outras obras, para quem a escrita cumpre funções muito práticas, como é o caso, ainda em *O primo Basílio*, de outro escritor citado. Trata-se do conselheiro Acácio, autor de guias como *Descrição pitoresca das principais cidades de Portugal e seus mais famosos estabelecimentos*, volumes que lhe valem muita fama e prestígio (sabedores do uso que o conselheiro faz da língua, podemos imaginar o sentido da palavra *pitoresca*).

Mas é no capítulo dois que temos a primeira aparição de Ernestinho, que também se intitula escritor e, como já dito, exerce em *O primo Basílio* uma função muito mais relevante que Xavier, Fernando e o conselheiro Acácio, estes autores apenas de circunstância, embora realize esse ofício de forma bastante distinta dos exemplos já aqui citados, presentes em outras obras. Diferentemente de Artur Corvelo, de Tomás de Alencar e de Fradique Mendes, Ernestinho possui uma outra profissão: é funcionário da alfândega e, apenas nas horas vagas, escreve. Artur, na verdade, alterna períodos em que trabalha na farmácia de Oliveira de Azeméis e outros em que, por conta de pequenas heranças, pode dedicar-se exclusivamente à escrita. A respeito de Alencar, o romance não oferece informações sobre a fonte de seus rendimentos. Já as posses de Fradique, frutos também de heranças, permitem-lhe uma existência em que a palavra trabalho pouco significa.

Ernestinho é primo de Jorge, o dono da casa em que acontecem muitas daquelas reuniões que nos são muito familiares, em se tratando das obras de Eça. Numa dessas, Ernestinho nos é apresentado:

Ultimamente trazia em ensaios nas ‘Variedades’ uma obra considerável, um drama em cinco atos, a ‘Honra e paixão’. Era a sua estréia séria. (...) Escrevia todavia por paixão entranhada pela Arte – porque era empregado na alfândega, com bom vencimento(...). Ernestinho, radioso, esboçou largamente o enredo: era uma mulher casada. Em Sintra tinha-se encontrado com um homem fatal, o conde de Monte-Redondo. O marido arruinado devia cem contos de réis ao jogo! Estava desonrado, ia ser preso. A mulher, louca, corre a umas ruínas acasteladas, onde habita o conde, deixa cair o véu, conta-lhe a catástrofe. O conde lança o seu manto aos ombros, parte, chega no momento em que os beleguins vão levar o homem. – É uma cena comovente, dizia, é de noite, ao luar! – O conde desembuça-se, atira uma bolsa de ouro aos pés dos beleguins, gritando-lhes: saciai-vos, abutres!...(...)

Enfim – acrescentou Ernesto, resumindo – aqui há um enredo complicado: o conde de Monte-Redondo e a mulher amam-se; o marido descobre, arremessa todo o seu ouro aos pés do conde, e mata a mulher (QUEIRÓS, 1997, p. 24, grifo meu).

Eça realiza a figuração do público a que se referirá mais tarde no prefácio à obra do Conde de Arnoso, pois metonimicamente as pessoas que freqüentam a casa de Luísa e de Jorge representam o que o dramaturgo teria de enfrentar lá fora. O fato de serem personagens tão diferentes também confere amplitude à cena, inclusive no que diz respeito à advertência do autor de que *aqui há um enredo complicado*, como se fosse preciso prepará-los para uma possível complexidade, fosse ela em termos de estratégias textuais, fosse moral.

Lá está o médico pobre Julião Zuzarte, que se julga muito inteligente, muito acima de todos os outros e justamente por isso ressentido da vida miserável que leva em comparação ao conforto dos outros, considerados por ele medíocres. Entre os que Julião despreza está o antológico Conselheiro Acácio, pródigo em citações e dono de um empolado vocabulário.

Também freqüentador dos animados serões, embora nos seja apresentado apenas depois da primeira referência a Ernestinho e a sua peça, temos Sebastião, amigo íntimo de Jorge, incumbido de cuidar de Luísa durante a ausência do marido, período em que se dará praticamente toda a trama. Sebastião é o personagem com quem o narrador é mais condescendente. Para ele, só há elogios, o oposto do que ocorre com os outros freqüentadores.

Representante do público feminino, D. Felicidade de Noronha, robusta senhora que fora amiga da mãe de Luísa, há cinco anos freqüenta a casa porque ama o Conselheiro Acácio, especialmente a sua calva, e espera, pacientemente, que ele perceba seus interesses amorosos e tome alguma atitude.

À exceção de Jorge, todos os presentes nessa primeira aparição de Ernestinho reagem negativamente à idéia de que o marido deveria assassinar a esposa traidora, concordando com o desejo do produtor da peça que pedira a alteração do final. O conselheiro não apenas concorda, como também se justifica: “A falar a verdade – disse o conselheiro – a falar a verdade, senhor Ledesma, o nosso público não é geralmente afeto a cenas de sangue” (QUEIRÓS, 1997, p. 26, grifo meu). A expressão do personagem não apenas sintetiza a nova configuração que o discurso literário vinha gradativamente assumindo, a de obedecer ao gosto do público, como também anuncia ao leitor atento, modelo, diria Umberto Eco, o desfecho do romance.

Depois de os leitores serem apresentados à peça, ainda em forma de rascunho, toda a trama do adultério de Luísa e suas implicações serão devidamente acompanhadas da presença de Ernestinho e da mudança que se processa no interior dela. Nosso escritor ressurgirá rapidamente no capítulo sete, quando encontra Luísa a caminho do Paraíso: “Ia a afastar-se, atarefado, mas voltando-se rapidamente, correu atrás dela. – Ah! Esquecia-me dizer-lhe, sabe que lhe perdoei? Luísa abriu muito os olhos” (QUEIRÓS, 1997, p. 121). O espanto da personagem revela a ambigüidade da cena, reforçada pela repetição do pronome *lhe*: quem perdoa quem afinal?

O espanto revelado pelo olhar de Luísa diante da possibilidade ou do desejo de ser perdoada aumenta de tal forma que, no capítulo nove, atormentada pela chantagem de Juliana, ela tem um sonho em que atua, juntamente com Basílio e Jorge, na peça de Ernestinho, todos representando a si mesmos, inclusive com seus próprios nomes:

Luísa achava-se nos braços de Basílio que a enlaçavam, a queimavam; toda desfalecida, sentia-se perder, fundir-se num elemento quente como o sol e doce como o mel; gozava prodigiosamente; mas, por entre os seus soluços, sentia-se envergonhada porque Basílio repetia no palco, sem pudor, os delírios libertinos do Paraíso! (...) Subitamente, porém, todo o teatro teve um ah! de espanto.(...) Ela voltou-se também como magnetizada, e viu Jorge (...) que se adiantava, vestido de luto, de luvas pretas, com um punhal na mão (QUEIRÓS, 1997, p. 166).

Assim como em *O mistério da estrada de Sintra*, em *O primo Basílio*, e a cena desse sonho é exemplar nesse sentido, Eça discute diante de seus leitores os tênues limites entre realidade e ficção. No primeiro caso, a participação do personagem Z. que ora reclama de ter sido enganado, pois acreditara estar diante de eventos ficcionais e se vira indiretamente envolvido em crime real, ora conclui estar mesmo diante de uma narrativa ficcional, Eça oferece, nas reações de Luísa, a mesma confusão. A personagem, tão ansiosa por viver as aventuras dos heróis e heroínas que tantas vezes acompanhara em suas leituras, se perdia entre os eventos da sua própria vida e os das criaturas do escritor Ernestinho.

Mais uma vez, o manual teórico estava inserido no texto, já que o sonho de Luísa pode ser lido como uma metonímia dessa incipiente relação entre o escritor e, nas palavras de Eça, “uma multidão azafamada e tosca que se chama ‘o Público’” (QUEIRÓS, 2000, volume III, p. 1791)

Na última vez em que Ernestinho aparece em cena, no capítulo quatorze, através do discurso do personagem Julião, somos informados das reações à estréia de *Honra e paixão*:

E o que me dizem da novidade? – exclamou. – A peça do Ernesto teve um triunfo!... Assim tinham lido nos jornais. O ‘Diário de Notícias’ dizia mesmo que o ‘autor chamado ao proscênio, no meio do mais vivo entusiasmo, recebera uma formosa coroa de louros’. (...)

E quase imediatamente a figura radiante de Ernestinho, de casaca, precipitou-se na sala: ergueram-se com ruído, abraçaram-no(...). Contou então largamente o triunfo (...). Houve uma ceia. E tinham-lhe dado uma coroa (...).

– Sabes que lhe perdoei, primo Jorge? Perdoei à esposa... (...) O Jorge é que queria que eu desse cabo dela – disse Ernestinho, rindo tolamente. – Não se lembra, naquela noite... – Sim, sim – fez Jorge, rindo também, nervosamente.

– O nosso Jorge – disse com solenidade o conselheiro – não podia conservar idéias tão extremas. E de certo a reflexão, a experiência da vida... – Mudei, conselheiro, mudei – interrompeu Jorge (QUEIRÓS, 1997, p. 233).

O leitor é convidado de maneira muito sutil a associar essa cena ao fato de que fora nesse mesmo capítulo, um pouco antes dessa cena, que Jorge lera a carta de Basílio a Luísa e tivera, portanto, a prova de que fora traído. Não restam dúvidas de que o leitor é informado, através do discurso da peça de Ernestinho, do modo como seria construído o romance que estava sendo lido. A confissão de Jorge de que mudara de opinião reflete, mais uma vez em forma de metonímia, o

atendimento aos desejos daquele que deixara de ser mero apreciador e passara à condição de consumidor.

Não pretendo trazer para esta minha discussão conceitos como os de literatura de entretenimento em oposição à de proposta, para usar a terminologia de José Paulo Paes (PAES, 1990, p. 25), mas ela vinha sendo feita, antes mesmo de Eça começar a produzir seus textos. Como seria natural, quando a literatura começou a ser compreendida como algo que poderia vender, a preocupação com as conseqüências de atrelá-la ao lucro fácil tornou-se inevitável. Lembremos as experiências de Camilo Castelo Branco, em especial daquela já aqui citada, com o folhetim *Maria, não me mates que sou tua mãe!*, ou mesmo as muitas de Eça, insistindo que os lançamentos de seus textos fossem precedidos de informes e devidamente acompanhados de comentários dos amigos, publicados em jornais.

Ao inserir, portanto, o dramalhão *Honra e paixão* e atribuir-lhe um grande êxito junto ao público, num romance construído em torno do mesmo tema, Eça oferece duas possibilidades de realização. Embora não tenhamos a peça toda, é possível deduzir do resumo que dela Ernestinho nos oferece, assim como do trecho que ele lê para os amigos no capítulo dois, que se trata de um daqueles arremedos de arte, sobre os quais Eça, em especial nos jornais, tanto falou.²⁵

Antes mesmo de publicar *O primo Basílio*, Eça já escrevera muito a respeito da relação entre literatura e consumo:

Foi um leitor atento, e nessa qualidade fundamentou as apreciações críticas que constantemente exerceu e registou em textos de natureza programática ou em crônicas como, por exemplo, as que nos seus primeiros anos de Inglaterra enviava para ‘A Actualidade’, constando de cada uma dessas crônicas uma secção particularmente destinada à resenha das ‘novidades literárias’. Desta forma, leu com os olhos do escritor que pondera sobre o fenómeno de que é parte activa, avaliando a beleza ou a eficácia de formas e estratégias, e leu com os olhos do crítico, especialmente atento à relação entre a quantidade e a qualidade dos produtos (CUNHA, 2004, p. 96-97).

²⁵ Alguns bons exemplos dessa preocupação são os textos “O Natal – ‘a literatura de Natal’ para crianças”, “Acerca de livros”, “O ‘Salon’”, “Ainda o anarquismo. O sr. Brunetière e a imprensa”, “Um génio que era um santo”. À exceção do último, todos os outros foram publicados na *Gazeta de Notícias* (jornal brasileiro em que Eça colaborou de 1880 a 1897). O texto “Um génio que era um santo” foi escrito em homenagem a Antero de Quental, em 1896. Todos constam do volume três da *Obra completa* do autor.

Os textos programáticos a que a professora se refere são os prefácios que Eça produziu para outros escritores, assim como, por exemplo, “Idealismo e Realismo”, que, em parte, foi usado como prefácio à terceira versão de *O crime do padre Amaro*. A *Actualidade* era um jornal do Porto para o qual Eça enviou quinze crônicas escritas entre 1877 e 1878²⁶. Justamente em 1878, Eça considerou pronto e publicou *O primo Basílio*, romance em que esse olhar crítico capaz de reconhecer a diferença de qualidade entre os textos se revelou na prática. Dirigindo-se a um público específico, consumidor de literatura e não apenas do texto de caráter jornalístico (embora muitas vezes o veículo fosse o mesmo), o criador da trama que envolve Luísa, Basílio e Jorge, ao criar também Ernestinho, colocou diante desse público um dos sintomas do mal-estar da avaliação, ao qual se referiu a professora Leyla Perrone-Moisés. Ao público em geral, mas também aos seus colegas escritores, Eça lembrava que a autoridade dos parâmetros clássicos já fora questionada e que a responsabilidade de julgar competia a outros, inclusive a si mesmos.

A recusa de Fradique em escrever o coloca, à primeira vista, no pólo oposto ao de Ernestinho. A cena em que o autor de *Honra e paixão* conta que foi coroado após a estréia da peça contrasta vivamente com o silêncio daquele que, segundo ele mesmo, jamais publicou. Lembremos que Fradique só teria autorizado que viessem a público os poemas das *Lapidárias* acompanhados de um pseudônimo cuja escolha ficara a cargo do primo Vidigal. Desejo que não se realizou, pois, “Na redação, porém, ao rever as provas, só lhe acudiram pseudônimos decrépitos e safados, o ‘Independente’, o ‘Amigo da Verdade’, o ‘Observador’ – nenhum bastante novo para dignamente firmar poesia tão nova” (QUEIROZ, 1997, p. 18-19) e Fradique acabou aparecendo como autor de *poesia tão nova*. Como se vê, a atitude de autorizar a publicação dos poemas não se coaduna com as várias afirmações de que ele não teria nada a dizer. E, embora Eça não tenha se dado ao trabalho de redigi-lo, o narrador de *Memórias e notas*

²⁶ Citei, há algumas páginas, um trecho de uma carta de Eça ao diretor da *Ilustração*, em que ele se queixava do fato de ser muito comum que se citassem autores famosos e importantes sem que eles fossem realmente lidos. A citação se encerra com o seguinte: “Cita-se Virgílio – mas lê-se Daudet”.

nos informa que Fradique escreveu e publicou, por vontade própria, um outro poema: “Impressas e dadas ao mundo só dele conhecemos com efeito as poesias das *Lapidárias*, publicadas na *Revolução de Setembro* – e esse curioso poemeto em latim bárbaro, ‘*Laus Veneris Tenebrosae*’, que apareceu na *Revue de Poésie et d’Art*, fundada em fins de 69 em Paris por um grupo de poetas simbolistas” (QUEIROZ, 1997, p.94). Assim, tantas e tantas justificativas para a recusa à escrita parecem merecer nossa desconfiança.

Quanto às cartas, reitero que a estratégia de Eça foi criar um narrador que, em primeira pessoa, nos conta a vida de Fradique, na condição de testemunha, com vagas e rápidas participações na biografia do amigo. É este narrador não-nomeado quem se responsabiliza pela seleção e publicação das cartas, fato para o qual encontra várias justificativas. Entre elas:

Escolho apenas algumas, soltas, de entre as que mostram traços de caráter e relances da existência ativa; de entre as que deixam entrever algum instrutivo episódio da sua vida de coração; de entre as que, revolvendo noções gerais sobre a literatura, a arte, a sociedade e os costumes, caracterizam o feitio do seu pensamento; e, ainda, pelo interesse especial que as realça, de entre as que se referem a coisas de Portugal (...). Mas, assim ligeira e dispersa, ela (a correspondência) mostra, todavia, em excelente relevo, a imagem deste homem tão superiormente interessante em todas as suas manifestações de pensamento, de paixão, de sociabilidade e de ação (QUEIROZ, 1997, p. 108-109).

Assim, se Fradique parece não procurar deliberadamente a fama e a coroa de louros que Ernestinho tanto deseja, também não é possível falar em negação absoluta da escrita, embora, segundo o narrador, ele afirme “Eu não sei escrever! Ninguém sabe escrever!” (QUEIROZ, 1997, p. 101). Até porque, essa afirmação se revela ambígua quando somos informados da opinião de Fradique sobre a moda de se publicar a correspondência de algumas figuras ilustres,

Leio todas as coleções de Correspondências (...). Eis aí uma maneira de perpetuar as idéias de um homem que eu afoitamente aprovo – publicar-lhe a Correspondência! Há desde logo esta imensa vantagem: que o valor das idéias (e portanto a escolha das que devem ficar) não é decidido por aquele que as concebeu, mas por um grupo de amigos e de críticos (...). Temos depois que as cartas de um homem, sendo o produto quente e vibrante de sua vida, contêm mais ensino que a sua filosofia – que é apenas a criação impessoal do seu espírito. (...); uma vida que se confessa constitui o estudo de uma realidade humana, que, posta ao lado de outros estudos, alarga o nosso conhecimento do homem, único objetivo acessível ao esforço intelectual. E finalmente como cartas são

palestras escritas (assim afirma não sei que clássico), elas dispensam o revestimento sacramental da tal prosa como não há... Mas este ponto precisava ser mais desembrulhado – e eu sinto parar à porta o cavalo em que vou trepar ao pico de Bigorre²⁷! (QUEIROZ, 1997, p. 105-106, grifos no original)

Considerando-se que para Fradique a vida que se revela através das cartas é muito mais importante que qualquer construção literária ou mesmo filosófica, acabamos por concluir que ele se considera em melhores condições do que alguém como Ernestinho, para alcançar reconhecimento... Nesse sentido, Fradique pode ser lido como uma espécie de conselheiro Acácio, em melhores condições financeiras, é claro, o que lhe possibilitava as viagens, a elegância no vestir etc. Para fazer um paralelo com outro personagem, muito parecido com o conselheiro Acácio, apresentado pelo próprio Fradique: podemos dizer que o poeta das *Lapidárias* é vítima do pachequismo, espécie de estado que se estabelece em torno daqueles que, por vezes sem nem saber como, passam a ser tratados como indivíduos especiais, dignos de alguma forma de deferência.

É na oitava carta de *A correspondência*²⁸, dirigida ao diretor da Revista de Biografia e de História, editada em Paris, que Fradique nos apresenta José Joaquim Alves Pacheco, morto recentemente. O responsável pela revista procurara justamente um português para obter informações sobre as obras que teriam feito a grandeza de Pacheco, ilustre representante das terras de Camões.

Aliás, relembremos que a sugestão de que fosse esculpida, no túmulo de Pacheco, uma figura de ‘Portugal chorando o gênio’, foi justamente do conselheiro Acácio. É também o conselheiro quem redige um longo necrológio a Luísa, iniciado com versos de Garrett, lido a Julião. A cena, também relativamente longa, se dá em um café, o que faz com que a leitura seja insistentemente interrompida pelos outros freqüentadores: “O conselheiro sacudiu o papel com um desespero mudo; por trás dos vidros da luneta escura fuzilavam-lhe nos olhos os despeitos homicidas de autor interrompido”

²⁷ Bigorre foi uma província historicamente independente e posteriormente anexada à França. Está localizada nos Pirineus no sudoeste francês e é conhecida como área turística.

²⁸ Para tentar evitar a excessiva repetição do título da obra *A correspondência de Fradique Mendes* e conseqüentemente do nome do personagem, utilizo a forma abreviada: *A correspondência*.

(QUEIRÓS, 1997, p. 242). Mas ele se contém e segue até o final com seu texto piegas e que soa, aos leitores, de forma muito ambígua, considerando-se a quantidade de referências a Luísa como *anjo, casta esposa, virtuosa senhora, sua alma brilha pura* etc.

O discurso de Fradique nessa carta em muito se assemelha ao de Zagalo, em *O conde d'Abranhos*²⁹, considerando-se que nos dois textos há a apresentação de uma biografia recheada de ambigüidades, pois ao mesmo tempo em que se alimentam as imagens de sábios e influentes políticos, há sutis e divertidas insinuações de que Pacheco e Alípio de Abranhos teriam sido apenas medíocres, em torno de quem a opinião pública depositara seus anseios de estar diante de pessoas especiais, melhores que a média.

Assim, Eça trouxe Acácio para dentro de *A correspondência*, e isso não pode ter sido feito gratuitamente, inclusive porque o fato se dá na carta em que Fradique vivia uma situação um tanto parecida com a experimentada pelo seu biógrafo. No penúltimo fragmento de *Memórias e notas*, o narrador lê e comenta as dúbias informações que um jornal francês publicara logo após a morte do ilustre português Carlos Fradique Mendes. Temos, portanto, um emaranhado de personagens e situações todos envoltos por uma mesma discussão: as condições favoráveis que a sociedade oferecia ao surgimento e à manutenção de celebridades, nem sempre dignas do mérito que lhes era oferecido. Para quase todos esses personagens, à exceção de Pacheco, a literatura é colocada como uma das maneiras de se conseguir reconhecimento social. Ernesto Ledesma, conselheiro Acácio e Alípio Abranhos buscam através da literatura, ou dos arremedos dela, alcançar a fama e, a partir dela, atingir outros patamares.

No caso do conde de Abranhos, espécie de precursor de Pacheco, seu biógrafo Zagalo, que aliás também se pretende escritor, embora não no sentido profissional, nos informa dos pendores literários de seu chefe: “Não é hoje um

²⁹ O manuscrito dessa obra inacabada data de 1879. Eça chegou inclusive a anunciá-la na imprensa, mas a primeira edição só saiu postumamente, em 1925, sob a responsabilidade do filho do escritor que, como sabemos, fez, não apenas nesse, mas também em outros textos, diversas alterações. A edição de que me utilizo é a que consta no volume dois da *Obra completa de Eça de Queiroz*, organizada por Beatriz Berrini.

segredo que o Conde de Abranhos preparava um volume de ‘Memórias íntimas’, quando o acometeu a doença, – e é destas notas interrompidas, truncadas, que eu transcrevo este parágrafo” (QUEIROZ, 1997, vol. II, p. 947). Mas o conde se acreditava também um poeta e Zagalo transcreve alguns versos para comprovar-lhe o talento ou para ridicularizá-lo, pois a ambigüidade desse personagem que narra a vida do ilustre conde não permite que se chegue a uma única conclusão.

Nessa condição, o narrador transcreve também uma carta de Alípio, considerada, por ele, um modelo epistolar. E, quando o narrador se refere ao discurso que marcaria estréia do Conde na tribuna:

Muitas vezes Alípio me confessou que sentiu nesse momento uma agonia, o estômago contraía-se-lhe: e receou, que uma súbita dor de ventre o obrigasse a correr à latrina – situação medonha – ou que de repente lhe esquecesse todo o discurso, que havia três noites, declamava de noite no seu escritório. Felizmente, para o país, nem o a memória nem as entranhas o traíram... e Alípio Abranhos fez o primeiro discurso da sua grande vida pública. Este discurso é bem conhecido! Alguns dos seus melhores trechos estão transcritos na ‘Seleta’ para uso dos alunos do terceiro ano de Português. O Conde conservou sempre por este primeiro trabalho, uma predileção parcial: ele é com efeito duma exageração liberal, e que mais tarde a experiência, o poder, os anos, o conhecimento dos homens, devia tão cabalmente diminuir – ele é com efeito literariamente a obra mais bem trabalhada do Conde (QUEIROZ, 1997, v.2, p. 1006, grifo meu).

É claro que o narrador não nos fornece nenhum trecho desse discurso, para comprovarmos o imenso talento do Conde, mas, de maneira borgiana, colocou, em nota de rodapé, a referência completa da obra cuja leitura poderá sanar nossas possíveis dúvidas: *Discursos do Conde de Abranhos*, com notas e apreciações da imprensa. Lisboa: Editor Cruz, 1873. Vamos a ela...

Quanto a Fradique, além dos motivos já citados, que nos fazem desconfiar do seu ruidoso silêncio literário, o modo como as cartas eram escritas também não deixa dúvida quanto à existência de preocupações com a futura publicação de sua correspondência:

Sente-se logo o prazer com que compunha estas cartas na forma do papel – esplêndidas folhas de ‘Whatman’, ebúrneas bastante para que a pena corresse nelas com o desembaraço com que a voz corta o ar; vastas bastante para que nelas coubesse o desenrolamento da mais complexa idéia; fortes bastante, na sua consistência de pergaminho, para que não prevalecesse contra elas o carcomer do tempo. ‘Calculei já, ajudado pelo Smith (afirma ele a Carlos Mayer), que cada uma das minhas cartas, neste

papel, com envelope e estampilha, me custa duzentos e cinqüenta réis. Ora supondo vaidosamente que cada quinhentas cartas minhas contêm uma idéia – resulta que cada idéia me fica por cento e vinte e cinco mil réis³⁰(QUEIROZ, 1997, p. 106, grifo no original).

Relacionando esta última citação com a imediatamente anterior, em que Fradique afirmava a superioridade do discurso epistolar sobre o literário, já que o primeiro apresentaria um resultado mais direto das experiências humanas, na forma de confissões, poderíamos concluir que ele estaria nos apresentando sua concepção de arte. Ou seja, Fradique estaria reafirmando uma idéia platônica: a de que a literatura não passa de cópia do real, portanto inferior. Um pouco adiante na citação, nosso epistológrafo lembra que esse tipo de discurso dispensava “o revestimento sacramental da tal prosa como não há...”(QUEIROZ, 1997, p. 105-106, grifo no original), ou seja, dispensa o autor de, no caso dele, finalmente mostrar como seria escrever numa prosa jamais experimentada.

Confirmando esse posicionamento em relação à prosa, numa nota de rodapé, assinada por Eça de Queirós, temos a informação de que uma antologia composta por cartas de Fradique, cujo tema era a história, estava em preparo. Seriam todas endereçadas a Oliveira Martins e, segundo o narrador, “são verdadeiras maravilhas pela sagaz intuição, a alta potência sintética, a certeza do saber, a força e a abundância das idéias novas” (QUEIROZ, 1997, p.72), mas, apesar de Eça não ter levado adiante esse projeto, é possível perceber, por conta dessa nota, que o personagem Fradique permaneceria o mesmo, recusando-se a revelar “o revestimento sacramental da tal prosa como não há...” Além das epístolas, Eça nos informa, o volume traria algumas notas e fragmentos dispersos, de modo a deixar a porta aberta para outras possíveis experiências fradiquianas.

De maneiras um tanto diferentes, esses personagens aqui comparados colaboram para dar forma a uma imagem de escritor e de escrita que os textos de Eça vão delineando. As considerações de Antoine Compagnon sobre as telas de

³⁰ A indústria Whatman existe até hoje, embora não se dedique mais ao setor papelero. Foi em folhas Whatman que se assinaram a Declaração de Independência dos Estados Unidos e a rendição do Japão, ao final da Segunda Guerra, por exemplo. Era também utilizado pela rainha Vitória em sua correspondência. A fábrica existe desde 1767.

Manet, *Déjeuner sur l'herbe* e *Olympia*, são aqui muito pertinentes: desnuda-se o processo de feitura das obras, em especial no caso de Ernestinho. Na emblemática cena aqui citada, em que ele, ao apresentar sua peça para a pequena platéia presente na casa de Jorge e Luísa, informa que o produtor queria que fosse alterado o final, assunto que toma a atenção de todos os presentes, Eça traz para o centro da discussão o conceito de autoria. Em última instância, quando a peça finalmente chega a ser encenada, quem é o seu autor? Ernestinho, o produtor, o público? Todos eles?

É pertinente lembrar o que foi afirmado no início deste trabalho a respeito do estabelecimento desse conceito. A ironia romântica evidenciou a natureza fictícia da literatura, seu caráter de construção deliberada, situação, reafirmo, geradora do terrorismo teórico. A citação feita anteriormente,

A ironia romântica (...) não se esgota na mera interrupção do fluxo narrativo com o narrador dirigindo-se ao leitor. É, muito além disso, um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo do qual o leitor forçosamente participa. Essa participação é alcançada na medida em que o escritor destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído (VOLOBUEF, 1999, p. 99, grifo meu)

é adequada para mais essa realização de Eça de Queirós. Assim, se a sociedade havia passado a incorporar o conceito de um autor empírico, real, que começava inclusive a se profissionalizar, em alguns casos a ganhar fama, foi se tornando cada vez mais evidente que era preciso desvinculá-lo da idéia de um ser heróico e predestinado, fosse no sentido de possuir uma sensibilidade exacerbada, fosse no sentido de ser um revolucionário social.

Quando Compagnon se refere às duas telas de Manet, cita não apenas o desvendamento dos processos de confecção, mas também a retomada explícita de obras anteriores como uma das maneiras de exercitar o terrorismo teórico, estratégia de que Eça igualmente se utiliza. Juntamente com *O primo Basílio*, lemos *Madame Bovary*, mas lemos também *Honra e paixão* e *Passion et vertu*. Assim como no Pacheco de *A Correspondência* lemos também o Alípio de *O conde d'Abranhos*, ambos já antecipados no conselheiro Acácio.

4.1.2 ARTUR E A DEMANDA DO SANTO GRAAL

...um lagarto de couve pousado sobre o mel dum cálice de madressilva, e esta comparação sutil (...), consolou-o um momento das diversidades amargas da fortuna...
Eça de Queirós

Data de 1877 a primeira referência que possuímos sobre o romance *A capital!*, jamais terminado por Eça de Queirós, embora algumas páginas tenham inclusive sido impressas e o texto que chegou até nós seja de tamanho razoável (quase trezentas laudas). Apesar, portanto, do caráter inconcluso da obra, considere importante me deter um pouco mais nela, dado que o personagem principal de *A capital!*, aspirante a escritor, é um outro irmão de Fradique, na medida em também estabelece relações muito diretas com o terrorismo teórico. Apesar de ser menos ilustre, ocupa, no espaço que lhe foi destinado, um papel muito parecido com o do próprio Fradique. Trata-se de Artur Corvelo,³¹ cujo maior sonho era tornar-se escritor, desde que famoso.

Assim como de Fradique, temos um relato biográfico de Artur e o que, à primeira vista, seria uma diferença significativa no modo como são narradas essas obras, revela-se uma semelhança. Refiro-me à opção narrativa.

Como já foi dito, a vida do autor das *Lapidárias* é narrada em primeira pessoa, enquanto que a de Artur nos chega por uma terceira. Mesmo assim, é possível aproximar a postura dos dois narradores, pois ambos não se limitam a contar, ao contrário, comprometem-se explicitamente. O primeiro é francamente deslumbrado pela figura que biografava. Ele não se constrange em ocultar, distorcer o que for necessário para que a imagem positiva de Fradique seja mantida. O segundo, numa posição de onisciência que poderia lhe garantir imparcialidade, opta pela intrusão, no sentido de permanentemente narrar e comentar as atitudes dos personagens. Assim, o Artur que vai se delineando diante de nós nasce também do comprometimento desse narrador.

³¹ Como *A capital!* conheceu diversas edições, bastante diferentes entre si, em função de não ter sido concluída pelo autor, é necessário esclarecer que utilizo aqui a que foi publicada no volume dois da *Obra completa* do autor, organizada por Beatriz Berrini. A professora Beatriz considerou a edição de 1992, de Luiz Fagundes Duarte. Para maiores detalhes sobre o histórico de publicações, o *Dicionário de Eça de Queiroz*, organizado por A. Campos Matos, apresenta, nas páginas 152-153, um verbete bastante elucidativo.

Mas, ao contrário do amigo de Fradique, este é absolutamente impiedoso com Artur. A construção narrativa é montada de tal forma que o narrador, quase de maneira ditatorial, assume a palavra e obriga o leitor a perceber o que inclusive alguns outros personagens também percebem: a ingenuidade de Artur é tal que todos os eventos que o envolvem não acabam bem. Da forma como a narrativa é conduzida, os indícios são tão evidentes que até mesmo ele poderia percebê-los, mas essa capacidade lhe é negada.

Ainda a respeito das biografias de Fradique e de Artur, temos uma outra diferença: o fato de que conhecemos as aventuras do primeiro até mesmo depois de sua morte, enquanto que as do segundo, embora se encerrem num cemitério, não chegam a esse momento. A não ser que se tome essa cena final como uma metáfora para a morte. Num sentido simbólico, poderíamos entender que Artur experimenta uma espécie de fim bem mais doloroso que o de Fradique. Voltarei a essa comparação.

Em relação aos outros membros da família, Ernestinho Ledesma e Tomás de Alencar, personagens secundários em seus universos, Artur recebe, reitero, na condição de principal, um espaço muito maior que eles. Por conseqüência, o romance oferece condições muito amplas para a realização do terrorismo teórico. Dito de outro modo, como o romance apresenta como evento central as desventuras de um personagem em sua busca por tornar-se escritor, *A capital!* privilegia a discussão de conceitos já apontados nos textos aqui analisados, como o de autoria, o de crítica literária, o de história literária, por exemplo. Também pelo fato de termos mais dados de Artur do que do autor de *Honra e paixão* e mesmo de Alencar, o autor de *Esmaltes e jóias* (título da coletânea de poemas que Artur publica) propicia algumas analogias com Fradique que não são possíveis com os outros dois.

Por conta desse fato, meu texto faz algumas aproximações entre esses dois personagens a partir de temas ou assuntos, diante dos quais as reações de Fradique e de Artur se tornam produtivas para a compreensão do modo como ambos se relacionam com o fazer literário. Condições financeiras, escrita, efemeridade X constância, amor/mulheres, morte, crítica literária são alguns

deles. Embora se possa ter a impressão de que se trata de elementos compartimentados, os mesmos são vistos, muitas vezes, de forma entrelaçada, dada sua natureza nem sempre dissociável.

Começemos por uma diferença aparentemente banal, mas que os marcará de forma indelével em relação ao modo como encaram a literatura: Artur nasce pobre e Fradique rico. Para o primeiro, portanto, publicar livros significava ganhar fama e respeito, mas também seria um modo de sobreviver. Fradique, como sabemos, justamente por não se preocupar com finanças, pode agir de forma a causar um certo frenesi em torno da própria figura e dos textos que escreve, cuja publicação é feita por outros, tanto no caso dos poemas quanto da *Correspondência*. A dúbia negação da escrita como forma possível de expressão alimenta, inclusive, a expectativa em torno do seu exíguo legado.

Artur, cujo nome foi escolhido pela mãe, em “memória dos seus tempos de harpa e dos cavaleiros de xácará³², cujos amores e proezas na Terra Santa tanto a tinham comovido” (QUEIROZ, 1997, p. 660), verá na literatura o seu Graal. Cavaleiro dos tempos modernos, enfrentará uma luta inglória, às vezes comovente, em busca de uma recompensa jamais alcançada. Ele pode ser lido também como uma espécie de versão masculina da Luísa de *O primo Basílio*, pois será, como ela, acometido pelo bovarysismo. Poderíamos dizer que Artur está um passo adiante da esposa de Jorge, visto que ele tem um projeto a realizar, ao contrário dela, embora a comparação seja injusta, já que no universo figurado pelas duas obras, as opções oferecidas ao sexo feminino eram mesmo mais escassas. Mas o que a leitura da obra revela é que ele está na verdade alguns passos atrás dela, como se o bovarysismo que o atinge estivesse num estágio muito mais adiantado: Artur é simplesmente incapaz de separar a vida real da ficção.

O descaso não muito convincente de Fradique com a produção de textos que justificassem sua fama se confirma em vários momentos da sua biografia, inclusive naqueles em que a sua capacidade para tal é questionada. É o que se dá,

³² Xácará = Romance popular; seguidilha, que se canta à viola em som alegre; narrativa popular em verso (árabe: shaar, verso).

por exemplo, num depoimento de Carlos Mayer ³³, citado pelo narrador, “lamentando como Oliveira Martins que às múltiplas aptidões de Fradique faltassem coordenação e convergência para um fim superior, deu um dia sobre a personalidade do meu amigo um resumo sagaz e profundo: ‘O cérebro de Fradique está admiravelmente construído e mobiliado. Só lhe falta uma idéia que o alugue, para viver e governar lá dentro’” (QUEIROZ, 1997, p. 53). Como em várias outras ocasiões, nesta também o narrador se comporta como se tudo não passasse de uma brincadeira, para a qual não se deveria conferir muita importância.

Mas, como sabemos nós e vários escritores contemporâneos que fizeram uso dessa informação, Eça mantém aberta (ou escancarada) uma porta: Fradique deixou manuscritos, confiados a uma de suas amantes, Varia Lobrinska que, é óbvio, não os revela. Nem mesmo confirma se há realmente algo dentro do famoso e inacessível cofre deixado por ele. Fradique a chama de Libuska, porque quando se conheceram, ele estava lendo um poema eslavo chamado “O julgamento de Libuska”.

O narrador, sempre parcial, faz uma graça intertextual, ao informar que eles se ocuparam com o texto até que não leram mais o dia todo, mas não nos fornece muitas informações sobre o poema, além de que teria sido “casualmente encontrado em 1818 nos arquivos do castelo de Zelene-Hora. Madame Lobrinska era parenta dos senhores de Zelene-Hora, condes de Colorado, e possuía justamente uma reprodução das duas folhas de pergaminho que contêm a velha epopéia bárbara” (QUEIROZ, 1997, p. 95). Como se sabe, e à altura da publicação da *Correspondência* seria difícil acreditar que Eça também não soubesse, o poema, supostamente descoberto em 1818, era uma farsa, engendada por um nacionalista checo, Václav Hanka. A respeito desse episódio, o *Dicionário de Eça de Queiroz* registra o seguinte:

³³ Carlos Mayer foi um dos chamados amigos ‘aristocratas’ de Eça de Queirós. Referi-me a ele no capítulo ‘Eça e sua sombra’, quando citei o texto de Eça “Uma carta”, publicado em 1867, na *Gazeta de Portugal*, em forma de epístola, endereçada justamente a esse amigo.

Ora, aquilo que parece à primeira vista uma pura invenção eciana, como quase sempre acontece, possuía um suporte verídico, o que prova, uma vez mais, que E. Q. trabalhava a sua ficção e também as suas páginas de jornalismo e de ensaio com uma vastíssima massa de informação que ia buscar às mais diversas fontes.

Se consultarmos a *Histoire des Littératures* da Encyclopédie da Pléiade (vol.II, Gallimard, 1968, p.1322), encontraremos no capítulo dedicado à literatura checoslovaca menção desse poema, falsificado por um nacionalista checo, com intenções pan-eslávicas, em 1818, precisamente a data indicada por E. Q., o que deu origem à famosa questão dos manuscritos (MATOS, 1993, p. 543).

Não há qualquer indício no texto de que Fradique soubesse da farsa, pelo contrário, quando ele conheceu Madame Lobrinska, estava “enlevado no culto das literaturas eslavas, se ocupava com paixão do mais antigo e nobre dos seus poemas ³⁴” (QUEIROZ, 1997, p. 95). Esse é mais um dos muitos episódios em que somos obrigados a desconfiar de que Fradique não seja tão espetacular quanto o seu biógrafo tenta nos convencer de que ele é.

Artur, ao contrário, escancara seu desejo de realizar uma obra, coloca sua arte em prática, mas, sem nenhuma consciência crítica, confunde-se: “... a Vida Social aparecia-lhe com todo o romance dos amores aristocráticos, acompanhada de árias aos pianos, em salas espelhadas, onde se movia, graciosamente, a gentil senhora vestida de xadrez.” (QUEIROZ, 1997, p. 753). Mesmo quando ouve críticas sérias àquilo que escreve, e isso se dá em vários momentos do texto, não as compreende, é incapaz de perceber a própria mediocridade. A cena do jantar patrocinado por ele, para que pudesse ler trechos de sua peça teatral, *Amores de poeta*, em que todos só querem comer e visivelmente se irritam com o texto, é exemplar dessa cegueira: “Os literatos estavam tranqüilos: o ato era ‘idiota’, o Artur inofensivo: gozavam, em atitudes recostadas, faces risonhas, a evidência daquela mediocridade” (QUEIROZ, 1997, p. 782). A concepção de literatura que Artur possui está indissociavelmente ligada a duas idéias: impulso sentimental de

³⁴ Libuše (em alemão Libussa ou Libuscha) é uma antepassada mítica do povo checo que teria fundado Praga durante o 8º século e seria filha do governante Krok, igualmente mítico, e a mais jovem dentre as irmãs que incluíam a curandeira Kazi e a feiticeira Teta. Foi escolhida pelo pai como sua sucessora. Chamada para julgar uma disputa, a duquesa Libuše teria cometido uma injustiça e, para repará-la, casou-se com aquele a quem prejudicou, Premysl, o lavrador, dando origem à dinastia Premyslíd, de duques e reis, que governou a Boêmia durante mil anos. Seu mito originou várias obras artísticas, como dramas, óperas, quadros etc.

um lado, fama e dinheiro de outro, ou seja, Eça, mais uma vez, elege como alvo de ataque a dobradinha mais popularesca do Romantismo.

A oposição entre os dois irmãos se constrói de várias outras maneiras. Por exemplo, Fradique é descrito como o homem do efêmero, das viagens, da acumulação, da rapidez. Artur quer a constância de tudo, do amor, da poesia, da estabilidade econômica. Sofre de um desejo de totalidade, de apreensão daquele mundo que elegeu como melhor (a capital!), do qual quer, à custa de qualquer sacrifício, fazer parte. Fradique vê o mundo com os olhos de um turista, adapta-se facilmente a tudo e a todos, justamente porque não deseja ser visto como componente de nada.

Mesmo em termos geográficos, os dois personagens se distanciam. Artur nunca sai de Portugal, nasce em Ovar, vai para Coimbra estudar (quando convive com supostos literatos), depois é obrigado pelas circunstâncias financeiras a se mudar para o interior, para Oliveira de Azeméis; mais tarde, pela graça de uma herança, muda-se para Lisboa e finalmente há o melancólico retorno a Oliveira de Azeméis. Já Fradique, vê o mundo... Brasil, África, Paris, China, Patagônia, Egito, enfim, a lista é grande. Nesse sentido, vale a pena lembrar, a experiência de viagem de Fradique, embora, aos nossos olhos, esteja atrelada aos limites tecnológicos do século XIX, representa muito bem a rapidez e a superficialidade com que esse turista experimenta novas paisagens.

Até porque, em se tratando de Fradique, tudo é efêmero, excessivo e, principalmente, um tanto teatral. Quando o amigo que lhe narra a vida o encontra pela segunda vez, eles estão no Cairo: “soube que Fradique chegara havia uma semana de Suez, vindo da margens do Eufrates e da Pérsia, por onde errara, como nos contos de fadas, um ano inteiro e um dia (...). Todo o sol do Mar Vermelho e das planícies do Eufrates não lhe tostara a pele láctea” (QUEIROZ, 1997, p.32). A maneira como Fradique experimenta o que está a sua volta é envolta em um tom de mistério, de maravilhoso, de modo que a idéia que ele mesmo defende de que vida de um homem é mais interessante que qualquer obra que ele possa escrever se comprova. Palavras de Fradique, citadas de uma carta que o narrador de *Memórias e notas* teria recebido dele:

uma Correspondência revela melhor que uma obra a individualidade, o homem; e isto é inestimável para aqueles que na Terra valeram mais pelo caráter do que pelo talento. Acresce ainda que, se uma obra nem sempre aumenta o pecúlio do saber humano, uma Correspondência, reproduzindo necessariamente os costumes, os modos de sentir, os gostos, o pensar contemporâneo e o ambiente, enriquece sempre o tesouro da documentação histórica. Temos depois que as cartas de um homem, sendo o produto quente e vibrante da sua vida, contêm mais ensino que a sua filosofia (QUEIROZ, 1997, p. 105, grifo meu).

Ao contrário do que afirmou Carlos Mayer, concordando com Oliveira Martins, na citação que fiz há pouco, de que “O cérebro de Fradique está admiravelmente construído e mobiliado. Só lhe falta uma idéia que o alugue, para viver e governar lá dentro” (QUEIROZ, 1997, p. 53), é possível que haja uma idéia solidamente arraigada: a de ter sua vida eternizada através de sua Correspondência, reitero que escrita em papel que sobreviveria aos desgastes do tempo. Há também aqui um desejo de escrever, obviamente bastante diverso do impulso de Artur, pelo menos no que se refere ao tipo de público que ambos desejam atingir. Nosso cavaleiro do Santo Graal quer, por um lado, o grande e anônimo, que lhe compre a obra ou vá ao teatro. Por outro, quer a aprovação dos críticos, através dos jornais, embora nem ele saiba muito bem quem são ou como trabalhariam esses supostos profissionais.

Fradique quer bem mais, quer textos que ganhem um sentido histórico e permanente. Também é preciso acrescentar que ele escreveu um pouco mais do que as festejadas *Lapidárias* e as cartas. Segundo o narrador, quando em Coimbra, Fradique “publicou na *Idéia* sonetos ascéticos” (QUEIROZ, 1997, p. 14) e, ainda em 1869, “esse curioso poemeto em latim bárbaro, *Laus Veneris Tenebrosae*, que apareceu na *Revue de Poésie et d’Art*, fundada em fins de 69 em Paris por um grupo de poetas simbolistas” (QUEIROZ, 1997, p. 94). Com relação a esses exercícios poéticos, não há informação de o autor tenha tentado impedir a publicação...

Se escolhermos o universo amoroso como fonte de analogias, também teremos significativas diferenças. As mulheres que povoam o universo de Artur revelam o total despreparo do aspirante a escritor para qualquer experiência nesse sentido. Depois de uma adolescência povoada de sonhos amorosos, em que, por

exemplo, apaixonou-se perdidamente pela Joanhinha das *Viagens na minha terra*, somos apresentados à desconhecida que Artur vê na estação de Ovar e cuja lembrança vai acompanhá-lo até quase o final do romance. Após encontrar uma carta na plataforma, ficcionaliza toda a história da Baronesa de Pedralva (nome que constava no carta), crê que ela é a mulher bonita que vira à janela do trem e constrói em torno dessa imagem toda uma gama de esperanças que se converterão também em muito sofrimento e frustração. Em nenhum momento passa pela cabeça de Artur que a remetente da carta poderia não ser a bela jovem com quem ele trocara um rápido olhar.

Além dessa mulher totalmente ficcionalizada, Artur só conviverá com duas outras facetas do feminino: o amor pueril e, de certa forma asqueroso, que lhe devota a prima Cristina ³⁵ e o amor falseado que lhe oferecem duas prostitutas. A primeira quando ainda é estudante em Coimbra e a segunda, de quem nos são oferecidos maiores detalhes, quando de sua estada em Lisboa. Trata-se da espanhola Concha, que o usa, juntamente com Melquior, também amante dela, para sustentá-los por um tempo. Não demora muito e Concha abandona os dois, trocados que são por um terceiro.

É mais um exemplo da cegueira do personagem, já que tudo na amante indicava esse final, mais uma conseqüência de um modo muito ingênuo de encarar os fatos da vida. Esse comportamento, como o de vários personagens de Eça, alguns já aqui citados, é mostrado como sendo, em larga medida, resultante do excesso de leituras perniciosas.

O destino de Maria da Piedade (do conto *No moinho*), assim como o de Amélia (de *O crime do padre Amaro*) e o de Luísa (de *O primo Basílio*), todas leitoras um pouco desorientadas, é trágico. Assim será o de Artur que, desde muito cedo, se torna um declamador e ávido leitor, “Já então os seus fins de tarde depois da aula eram passados encostado à janela do quintal, lendo algum volume da pequena livraria do papá, um tomo de Filinto Elísio, os *Mártires* de

³⁵ Essa personagem não aparece na edição preparada pelo filho de Eça de Queirós.

Chateaubriand, sobretudo as “novelas da Biblioteca das damas”³⁶ (QUEIROZ, 1997, p. 662). Não demora muito e ele redige seus primeiros versos, largamente elogiados pelo advogado da cidade...

Para ele, portanto, as narrativas do passado de Concha figuram como altamente sedutoras. Quase como Sherazade, ela o inebria, o encanta e o mantém cativo, com a diferença, é claro, de que ela se utiliza também de seus conhecimentos sexuais para fazê-lo. É um capítulo de romance de aventuras que ele crê estar vivendo com ela o que o impede de ler ao seu redor o que as atitudes de Concha lhe diziam.

Fradique, ao contrário, é mostrado como um permanente sedutor. Bonito, rico, gentil, educado, inteligente etc., representa o típico galanteador. Também se relaciona com prostitutas: por exemplo, quando o narrador o apresenta, faz questão de dizer que “Durante dois anos, em Paris, Fradique fora o eleito de Ana de Léon, a gloriosa Ana de Léon, a mais culta e bela cortesã do Segundo Império” (QUEIROZ, 1997, p. 16). Ou seja, mesmo tendo ambas a mesma profissão, há uma enorme distância entre Concha e Ana, sobretudo no que se refere à cultura. Artur, totalmente envolvido por Concha, não considera esse um aspecto primordial, mas percebe o quanto ela é ignorante:

Ela às vezes, por bondades que lhe vinham, e com a seriedade forçada de quem cumpre um dever, procurava falar-lhe de coisas que julgava o interessariam: e como o sabia escritor, conversava sobre política. Mas as suas opiniões desolavam Artur (...). queria argumentar, educá-la: mas faltavam-lhe as frases espanholas, tinha medo de a ‘secar’, e limitava-se a sorrir, com uma condescendência de grande homem. E todavia admirava-a: achava-lhe talento, espírito: as suas expressões vivas, dando-lhe a surpresa do acento e da língua, pareciam-lhe sempre pitorescas; e afligia-se de que ela apenas soubesse soletrar, e apenas pudesse, em letras garrafais, assinar o seu nome de batismo (QUEIROZ, 1997, p.863).

³⁶ O crescimento do mercado livreiro em Portugal esteve atrelado diretamente à publicação de histórias de amor, de aventuras, do chamado romance negro ou de terror. Os textos franceses ocupavam lugar privilegiado em coleções cujos nomes insinuavam não apenas o tipo de obra, mas também o público a que se destinavam. Segundo Maria do Rosário Cunha “estas colecções são o testemunho de uma actividade editorial agressiva e apostada na socialização de um comportamento auspicioso em termos comerciais. Registem-se, a título de exemplo e comprovando o que acaba de ser afirmado, as designações adoptadas por algumas dessas colecções: ‘Leitura para homens’, ‘Biblioteca para senhoras’, ‘Biblioteca horas de recreio’, ‘Horas românticas’, ‘Biblioteca serões românticos’, ‘Noites românticas’, ‘Biblioteca do viajante’, ‘Biblioteca escolhida’, ‘Biblioteca elegante’, ‘Biblioteca popular’, ‘Biblioteca económica para ricos e pobres’” (2004, p. 71-72).

Ainda em relação a essas mulheres de vida supostamente fácil, a concepção de Fradique é, mais uma vez, digna de nota:

Havia a 'mulher de exterior', flor de luxo e de mundanismo culto; e havia a 'mulher de interior', a que guarda o lar, diante da qual, qualquer que fosse o seu brilho, Fradique conservava um tom penetrado de respeito, excluindo toda a investigação experimental. (...) Na presença, porém, daquelas que se 'exteriorizam' e vivem todas no ruído e na fantasia, Fradique achava-se tão livre e tão irresponsável como perante um livro impresso. Folhear o livro (diz ele a Madame de Jouarre), anotá-lo nas margens acetinadas, criticá-lo em voz alta com independência e veia, levá-lo no coupé para ler à noite em casa, aconselhá-lo a um amigo, atirá-lo para um canto percorridas as melhores páginas – é bem permitido, creio eu, segundo a Cartilha e o Código' (QUEIROZ, 1997, p. 86, grifo meu).

Ao retratar o universo amoroso dos nossos dois personagens, Eça constrói analogias com a literatura, apesar de, no segundo caso, termos de admitir um certo mau gosto. Artur não consegue se livrar daquela Sherazade ao contrário que representará para ele uma forma de morte. O outro, Fradique, associa essas efêmeras companhias a um objeto tão funcional como o livro, cujo oposto é sintetizado num eufemismo revelador: as casadas não podem ser objeto de experiência.

Fradique, assim como Ernestinho, Artur e Alencar, permanecerá solteiro. Libuska é a mulher com quem ele, ao menos aparentemente, desenvolve uma relação um pouco mais duradoura. Acompanhado dela, como já aqui mencionado, conhece Clara, para quem será reservado o melhor de seu poder sobre a linguagem. As cartas em que a seduz são amostras de uma verve poderosa, embora recheada dos clichês típicos de um romantismo um tanto sentimentalóide. Como não temos as cartas de Clara, sabemos muito pouco do modo como ela as lê, mas é preciso acrescentar que em pelo menos um momento temos uma pista de que a mesma não se deixa levar tão facilmente pelo discurso de Fradique. Ele próprio transcreve uma pergunta dela, feita após a afirmação de um amor que, por não ser perfeito, seria eterno: "No calendário do seu coração, quantos dias dura a Eternidade?"(QUEIROZ, 1997, p. 95). Verossímil, a resposta é dada a Clara não na forma de um número exato, mas de uma quarta e última

carta. Como a Fradique interessa sobretudo a multiplicidade, o acúmulo, a sedução do visual, do efêmero, à mesma Clara, a quem ele dissera “Só posso deixar de te amar – quando deixar de ser”, também é dito que uma longa viagem faria com que escapassem do terrível e inevitável desgaste do tempo. Não há como saber ao certo, mas é possível especular sobre que participação poderia ter tido Libuska nessa separação tão repentina... Essa carta, em que inclusive a forma de tratamento muda (Clara passa a ser “Minha amiga”³⁷), foi acrescentada à *Correspondência* após a morte de Eça. O que poderia parecer apenas acréscimo altera a leitura das outras três. O fato de o assunto dessas epístolas dirigidas a Clara ser a conquista amorosa e um conseqüente descarte do objeto supostamente amado, permite que possamos ler esses textos como uma paródia de um tipo de discurso largamente produzido por aqueles que entenderam o Romantismo como um derrame de sentimentos e emoções. Entre as vítimas dessa confusão estão vários dos poetas figurados por Eça, muitos apenas de circunstância e não exatamente escritores, para os quais a literatura, ou uma espécie de arremedo dela, tinha como primeiro propósito conquistar o tal efêmero feminino. Os exemplos são muitos. Já em *O crime do padre Amaro* temos a emblemática cena já aqui citada em que Agostinho Brito declama em homenagem a Amélia, o que faz com que desmaie outra mocinha, possível pretendente anterior dele. Para Carlos Reis,

Só o génio queirosiano seria capaz de concentrar, neste breve episódio, com graça e com agilidade insuperáveis, tudo o que nele deve estar, para que a paradigmática imagem do viver social e cultural fosse expressivamente representada: a mediocridade dos versos, a atmosfera provinciana, a recitação que cumpre o protocolo da vivência cultural, a pose do poeta de circunstância (...), o endereçamento feminino da declamação, por fim o desmaio da menina despeitada (1999, p. 18).

Essa concentração na forma de representar um modo de conceber a literatura se repete em praticamente todas as obras de Eça. Mesmo em algumas em que esse tipo de cena não está presente, o autor encontrou uma outra maneira

³⁷ Na primeira, o tratamento é “Minha adorada amiga”, na segunda, “Meu amor” e, na seguinte, “Minha muito amada Clara”.

de colocá-la em discussão. É o que acontece, por exemplo, no conto *No moinho*, já citado aqui como tendo um enredo muito parecido com o de *O primo Basílio*. Aqui o sedutor chama-se Adrião e é romancista. Não há nenhuma cena de declamação, mas, como o título do conto já havia sugerido, o tratamento dado ao espaço físico representado pelo moinho assume a função terrorista de oferecer mais uma das instruções constantes no manual:

O passeio ao moinho foi encantador. Era um recanto de natureza, digno de Corot ³⁸, sobretudo à hora do meio-dia em que eles lá foram, com a frescura da verdura, a sombra recolhida das grandes árvores, e toda a sorte de murmúrios de água corrente, fugindo, reluzindo entre os musgos e as pedras, levando e espalhando no ar o frio da folhagem, da relva, por onde corriam cantando. O moinho era dum alto pitoresco, com a sua velha edificação de pedra secular, a sua roda enorme, quase podre coberta de ervas, imóvel sobre a gelada limpidez da água escura. Adrião achou-o digno de dum cena de romance, ou, melhor, da morada dum fada. Maria da Piedade não dizia nada, achando extraordinária aquela admiração pelo moinho abandonado (...). (QUEIROZ, s/d, p. 70-71, grifo meu).

O silêncio de Maria da Piedade revela que, embora o narrador tenha assumido a voz para nós, para ela o que havia era praticamente uma espécie de declamação, diante da qual há um grande espanto, dada a capacidade de Adrião de idealizar o moinho. Assim como Fradique encontra, através das cartas, uma forma de declamar para seduzir Clara, Adrião usa o moinho como mote para fazer o mesmo com sua eleita. E Eça encontra modos alternativos de exercer seu terrorismo, aqui impondo ao leitor a reflexão sobre essa forma estereotipada de discursos.

Voltemos à última carta enviada por Fradique a Clara, capaz, como eu afirmei, de alterar a leitura das três primeiras. Acrescento que o discurso dessa quarta em muito se assemelha ao de outras duas. A que Rytmel envia para a Condessa de W. em *O mistério da estrada de Sintra*, assim como a que Emma Bovary recebe de seu primeiro amante. Também é muito semelhante ao discurso de Basílio para Luísa, quando ela começa a perceber que ele já não é mais tão

³⁸ Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), pintor francês que abandonou o academicismo em favor de um estilo paisagístico realista. Construiu então, uma pintura puramente paisagista, rural e citadina, marcada pela mestria na gradação tonal de luzes e sombras e pelo rigor construtivo da composição. As suas obras apresentavam-se expressivas e possuidoras de uma linguagem muito própria, caracterizadas pela serenidade.

atencioso quanto fora nos primeiros encontros no *Paraíso*. A resposta de Basílio é uma espécie de síntese de todos os outros discursos que mencionei aqui:

– Já isso cá me faltava, essa cena! – exclamou impetuosamente. E cruzando os braços diante dela: – Mas que queres tu? Queres que te ame como no teatro, em S. Carlos? Todas sois assim! Quando um pobre diabo ama naturalmente, como todo o mundo, com o seu coração, mas não tem gestos de tenor, aqui del-rei que é frio, que se aborrece, é ingrato... Mas que queres tu? Queres que me atire de joelhos, que declame, que revire os olhos, que faça juras, outras tolices?... (QUEIRÓS, 1997, p. 122).

Declamar, revirar os olhos, fazer juras e tolices é o comportamento padrão que acompanhava o conceito de literatura para muitos, inclusive para nosso cavaleiro Artur.

Sobre a outra mulher com quem Fradique se envolveu mais duradouramente, Libuska, como eu já disse, sabemos muito pouco, inclusive porque não há nenhuma carta para ela na *Correspondência*. Mas a esta serão concedidos privilégios de esposa: ficará com o espólio de Fradique, fonte de permanentes especulações, reitero, dentro da própria *Correspondência*, mas também fora dela³⁹.

Tentemos um outro paralelo entre nossos dois eleitos: o modo como nos são apresentados. Artur é colocado já em ação, um tanto perdido na estação de Ovar. Desconectado do mundo que o cerca, seu refúgio é a escrita, ou pelo menos o desejo de escrever. A partir da cena que vê, uma família se despedindo de um jovem rapaz, consola-se de não poder ir a Lisboa, imaginando toda uma história para compor aquele quadro. Ao ver partir o Joãozinho Mendes, o Chouriço, mais uma vez consola-se por achar-se superior, já que capaz de comparações ‘poéticas’ que o outro jamais imaginaria: “Aquele bochechudo em Lisboa parecia-lhe semelhante a um lagarto de couve pousado sobre o mel dum cálice de madressilva, e esta comparação sutil, que o Chouriço nunca poderia ter inventado, consolou-o um momento das adversidades amargas da fortuna...” (QUEIROZ, 1997, p. 657). Somente depois de algumas páginas, temos um

³⁹ Remeto ao *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*, mais especificamente ao verbete Efabulações fradiquianas, assinado por Fernando Venâncio, p.263. Na introdução deste trabalho, apresentei algumas das experiências em que Fradique é retomado por outros escritores.

flashback, através do qual somos informados de todo o passado do personagem, de modo que o leitor pode ficar dividido entre a irritação diante das paspalhices de Artur e uma enorme compaixão.

Quanto a Fradique, temos exatamente o contrário ⁴⁰. A estratégia foi apresentá-lo através de um narrador que, após a morte do já então ilustre português, decide publicar-lhe a correspondência, devidamente acompanhada de um texto em que os leitores seriam lembrados de quem era a tão eminente figura. Ele começa, portanto, informando que conhecera primeiramente os poemas das *Lapidárias* e ficara tão impressionado que estabelecer algum contato com o autor daqueles textos tão originais se tornou um imperativo. Resumindo: acompanhamos as aventuras do nosso Cavaleiro do Santo Graal à medida que elas vão sendo delineadas, ao passo que de Fradique, temos informações que nos chegam através de uma subjetividade. O fato do escolhido estar morto também lhe confere um estatuto de superioridade, uma aura de idealização.

Assim, mesmo quando o narrador percebe algo que o desagrada em Fradique, como acontece logo que são apresentados e ele o considera pedante, apressa-se em justificar-se, para o bem de seu biografado: “Sim, mas inteiramente ‘novo’, dissemelhante de todos os homens que eu até aí conhecera! E à noite, na Travessa do Guarda-Mor (ocultando a escandalosa apologia de Boileau, para nada dele mostrar imperfeito), espantei J. Teixeira de Azevedo com um Fradique idealizado, em que tudo era irresistível, as idéias, o verbo, a cabaia de seda (...)” (QUEIROZ, 1997, p. 28-29).

Artur segue sua trajetória em busca de um sucesso parecido, mas confunde-se e ficcionaliza tudo a sua volta. Assim que chega a Lisboa e instala-se no Hotel Espanhol, na sua primeira experiência com os outros hóspedes, transforma-os imediatamente em personagens:

Defronte dele, dois espanhóis, de barbas de azeviche e faces cavadas (...) devoravam e falavam baixo, desconfiados; (...) concebeu logo uma imensa admiração por eles. Eram republicanos perseguidos; decerto se tinham batido nas barricadas, conspiravam; e,

⁴⁰ Refiro-me aqui, especificamente, ao personagem Fradique, presente em *A correspondência de Fradique Mendes*.

como um deles estendia o braço para as azeitonas, Artur apressou-se a chegar-lhe o prato respeitosamente. O indivíduo disse com gravidade, ‘gracias caballero’ e Artur, muito lisonjeado, pensou que mais tarde poderia conhecê-los, ouvir-lhes episódios históricos, ligarem-se em simpatias revolucionárias! (QUEIROZ, 1997, p. 860).

A cena é um reflexo daquela que se deu na estação de Ovar, em que Artur associara a carta encontrada no chão à bonita moça que vira em uma das janelas. Nas duas, ele se perde em narrativas imaginárias que se revelarão frustrantes.

Como mais uma analogia, das muitas que poderiam ser feitas, pensemos na morte. Para o Fradique de vida exuberante, para quem tudo foi muito, foram reservadas poucas linhas para narrar-lhe essa última aventura. Até porque, é oportuno lembrar, essa morte é uma forma de recomeço, já que o narrador encerra suas memórias com esse fato, para, a seguir, publicar as cartas de Fradique. Numa noite apenas “cortada por uma dessas brisas sutis, mais tênues que um hálito”, em que se recusa, por sofrer de “repugnâncias intolerantes” a vestir a peliça de outro homem “rabugento e catarroso” (QUEIROZ, 1997, p. 92), Fradique resfria-se e morre algumas horas depois. Justamente ele, que era tão bom em ver através de nevoeiros, dotado de uma percepção da realidade tão acima da média, não percebeu o risco a que se expunha, numa noite clara, sem nevoeiro...

Artur, de certa maneira também morre em *A Capital!*, pois enterra-se em Oliveira de Azeméis depois de sua desventura em Lisboa. Para acentuar esse clima de ‘fim’⁴¹, a última cena se dá no cemitério da vila, quando Artur, ao fazer um detalhado balanço sobre sua vida (embora tenha feito outros ao longo da narrativa), lembra-se daquela que ele julga ter sido a única que o amou de verdade, a tia Sabina. Apesar de ele insistir na cerimônia e na melancolia que o momento deveria exigir, a presença do coveiro e sobretudo de duas crianças fazem o contraponto irônico. Vida e morte se encontram ali, nas inocentes brincadeiras das meninas por entre os túmulos e nos alimentos que, literalmente, o tio Jacinto (o coveiro) planta e colhe no cemitério. Até mesmo as ervas daninhas são aproveitadas para alimentar os coelhos.

⁴¹ Estou, propositadamente, tomando a cena final do manuscrito de *Eça*, como conclusiva, embora não tenha assim sido considerada pelo autor.

Assim, se o romance tivesse sido terminado, poderíamos, talvez, imaginar uma mudança significativa em Artur a partir dessa cena tão emblemática, em que ele, finalmente, começaria a dissociar a própria vida de seus delírios literários. Mas, em nome da verossimilhança do relato, essa seria, para Eça, uma pouco provável mudança. Há vários indícios na personalidade de Artur, minuciosamente descrita, de que ele não seria um indivíduo aparelhado para tal. E, além disso, há o fato de que nessa última cena ele é colocado diante do túmulo de uma das tias, de quem sabemos muito pouco, mas, de cujo passado o narrador e pelo menos um personagem fazem insinuações suficientes para crermos que ela também teria sido acometida pelo bovarysmo.

Tia Sabina é apresentada como leitora de poemas e apreciadora dos arroubos literários do sobrinho, tenta inclusive defendê-lo da irritação de tia Ricardina, desgostosa com os gastos de lamparina de Artur, que prefere escrever à noite. Numa dessas ocasiões tia Ricardina deixa escapar que pode haver mais semelhanças entre os dois do que o próprio Artur consegue perceber “Não me venha com as suas, mana Sabina! A sua cabeça bem a conheço. Olhe o que lhe custou. Veja o desgosto que sofreu!” (QUEIROZ, 1997, p.690). De que desgosto se trata jamais saberemos, mas sabemos um pouco do passado de outro personagem residente em Oliveira de Azeméis que também não apenas sonhou ir à capital, como de fato foi, viveu lá experiências que ele narra como tendo sido mirabolantes, mas foi obrigado a voltar para o interior. Trata-se de Rabecaz, com cuja trajetória, largamente narrada, Artur não faz nenhuma relação. Os desgostos de Sabina e Rabecaz, enterrados em Oliveira de Azeméis, não lhe servem nem mesmo para uma mínima reflexão, de modo que o balanço feito na cena do cemitério poderia não significar nenhuma mudança no destino de Artur.

Como ‘escritores’, Artur e Fradique não se convertem nos heróis modernos de que falava Baudelaire. Mas, como teoria, encarnam duas concepções distintas de literatura, de modo que Eça, ao criar dois ‘escritores’ tão díspares, exerce plenamente seu terrorismo teórico, já que na junção de Fradique e Artur podemos ler parte desse projeto, em que ficção e teorização literária são indissociáveis. A realização desses exercícios se dá, naturalmente, de modo

diverso em Fradique, se o relacionarmos aos outros personagens escritores. Artur e muitos de seus irmãos concentram idéias teóricas a respeito da literatura, já Fradique, além disso, constrói um significativo discurso reflexivo, explicita o manual de instruções.

Já me referi às cartas endereçadas a Clara em que parte do manual é explicitado. Além disso, no discurso memorialista do *Memórias e notas*, o narrador, tentando nos convencer da importância das *Lapidárias*, escritas quando o autor tinha dezoito anos, faz uma série de considerações sobre as relações entre essa obra e o que se produzia em termos de literatura, naquele momento. O narrador o conhece em 1867, mas só se tornam amigos íntimos em 1880, quando “Fradique tinha cinqüenta anos” (QUEIROZ, 1997, p. 88) e partir daí o acompanha às vezes mais de perto, outras mais a distância, até a morte, em 1888. As diversas considerações sobre literatura feitas pelo narrador abrangem esse período, mas, obviamente, não estão restritas a esses vinte e um anos.

Um dos momentos em que o texto alterna à ação propriamente dita algumas digressões de caráter mais teórico, se dá quando Fradique, envolvido em uma discussão sobre o conceito de arte, apresentará o seu

Repetiram-se todas as definições de arte, enunciadas desde Platão; inventaram-se outras, que eram, como sempre, o fenômeno visto limitadamente através de um temperamento. Fradique conservou-se algum tempo mudo, dardejando os olhos para o vago. Por fim, com essa maneira lenta (que para os que incompletamente o conheciam parecia professoral), murmurou, no silêncio deferente que se alargara: ‘A arte é um resumo da Natureza feito pela imaginação’.

Certamente, não conheço mais completa definição de arte! (QUEIROZ, 1997, p. 68).

Levante a mão, por favor, quem se lembrou do conselheiro Acácio, do Pacheco, ou mesmo dos muitos poetas de circunstância figurados por Eça de Queirós, para os quais, tão importante quanto o que havia a ser dito era a pose teatral assumida diante do público.

Justamente pelo aspecto corrosivo que o texto fornece, temos um (para usar uma metáfora relacionada ao terrorismo) campo minado e Fradique é justamente uma das bombas. O discurso dele o explode, no momento em que Eça faz explodir a idéia pronta de que ainda seria possível encontrar uma definição

exata para a arte. Quando o próprio narrador diz “inventaram-se outras, que eram, como sempre, o fenômeno visto limitadamente através de um temperamento”, ele resume o mal-estar a que já me referi algumas vezes. O questionamento das regras pré-estabelecidas trouxe a instabilidade para os produtores de arte e também para seus receptores. Artistas como Eça e outros aqui citados encontraram maneiras muito produtivas de responder, dentro de suas próprias obras, a essa crise.

Façamos um paralelo com o modo como Artur é recebido publicamente. Seu primeiro crítico foi o advogado de Ovar, para quem o pai leu um poema do jovem cavaleiro. Largamente estimulado pelo entusiasmo do homem de leis, para quem o beletismo era um critério significativo, mas por outros fatores também, seguiu em sua demanda. Quando em Oliveira de Azeméis, ávido por um público para seus textos, desde que fosse capaz de perceber a beleza dos versos, elege Rabecaz

E avistando um gato, atirou-lhe uma bengalada. Aquela brutalidade scandalizou Artur; deitou-se pensando que o Rabecaz era um grosseirão, sem educação literária, duma lubricidade de bode.

Mas vivera em Lisboa, bebera o champagne das orgias literárias, era sobretudo republicano – e daí a dias, Artur voltou à Corcovada, pela consideração que devia pagar a ceia ao Rabecaz, realmente para lhe mostrar a sua ‘Ode à liberdade’ (QUEIROZ, 1997, p. 697).

Diante do entusiasmo que seu ouvinte manifesta, Artur convence-se de que o amigo era um exemplo de cultura e inteligência, apesar de os comentários de Rabecaz se limitarem a expressões como “Está catita!”, “Está d’arromba” (QUEIROZ, 1997, p. 698). Será justamente desse crítico tão bem aparelhado a idéia de que Artur deveria escrever peças teatrais. Segundo Rabecaz, esse seria um meio muito eficiente de ganhar dinheiro – chega mesmo a explicar “o sistema dos direitos de autor” (QUEIROZ, 1997, p. 706) – e de relacionar-se com as mulheres do mundo dos espetáculos. Artur, como sempre, fica obcecado, embora o lucro e o sexo sejam para ele secundários. O que o faz delirar mesmo é a possibilidade de ficar famoso e temos então uma cena que é bastante rara na obra de Eça: a figuração do momento em que a escrita é planejada ou mesmo

efetivada. Não temos uma cena como essa em *O primo Basílio* ou em *Os Maias*, por exemplo.

Temos, é claro, em *A ilustre casa de Ramires*, mas há nessa obra uma diferença significativa em relação àquelas que abrigam Ernestinho e Alencar: Gonçalo não quer ser um escritor no sentido profissional do termo. Quer apenas impressionar com o relato histórico de seus antepassados, a fim de eleger-se deputado e evitar a falência, de modo que os vários momentos em que esse personagem nos é mostrado efetivamente escrevendo revestem-se de outro tipo de significado sobre o qual, infelizmente, não me deterei aqui, por conta da seleção que fiz.

Mas, há um outro personagem de Eça que também se crê poeta e é flagrado em pleno delírio. Trata-se de Korriscosso, do conto *Um poeta lírico*⁴², datado de 1880, em que um narrador, em primeira pessoa, conta-nos “simplesmente, sem frases e sem ornatos, a história triste do poeta Korriscosso. De todos os poetas líricos de que tenho notícia, é este, certamente, o mais infeliz” (QUEIROZ, s/d, p. 45). Garçom em um elegante hotel londrino, é visto, pelo narrador, que se perdera tentando encontrar o próprio quarto e acaba chegando aos aposentos dos criados, escrevendo. Como o início do conto já anunciara, a vida de Korriscosso é de fato, tal qual a de Artur, triste. A diferença é que o narrador antecipa esse destino para os leitores, ao passo que a trajetória de Artur é acompanhada passo a passo.

No caso de Artur, o delírio, como com tudo que o envolve, é também um delírio:

Decidiu-se pelo moderno. E tendo facilmente achado um título – Amores de poeta – deduziu dele uma ação.

O poeta Álvaro (que era ele mesmo, Artur) pobre e sublime, fanatizava e possuía a linda, a doce Duquesa de S. Romualdo (que era a senhora Baronesa de Pedralva). O

⁴² Eça escreveu também um outro conto, curtíssimo, intitulado *O poeta lírico*, como parte de um conjunto de textos a que se chamou *Farsas*, publicado na *Gazeta de Portugal*, em 1866. A narrativa mostra um poeta que já fora famoso agora envelhecido e que conseguia seu sustento escrevendo poemas para comemorações de aniversários, cartas, cartazes e cantigas eróticas. Como as encomendas eram escassas e havia ainda um filho doente para sustentar, a fome era constante.

Duque, um caçador obtuso e brutal com avós até aos visigodos (a que o valente Teodósio servira de modelo) insultava o poeta, arremessando-lhe a luva branca num sarau de máscaras; batiam-se de madrugada num cemitério, depois dum monólogo em que, à maneira de Hamlet, Álvaro, tomando crânios na mão, meditava na Morte; ferido, ia morrer no regaço da Duquesa, que corria, vestida de branco, dentre os ciprestes: o drama passava-se ora num castelo junto a Sintra, ora num vago palácio nas proximidades da rua do Ouro! Em torno da ação moviam-se numerosos personagens subalternos, uns fidalgos vis e embrutecidos, outros plebeus invariavelmente nobres e eloqüentes: todo o drama era assim um desabafo amoroso, e uma propaganda revolucionária: ele sentia-o; e parecia-lhe hábil e profundo, pôr na obra, todos os lirismos da sua paixão por Clara, e lançar ao povo, ao mesmo tempo, os ‘avantes’ duma Marselhesa (QUEIROZ, 1997, p. 707).

Ao nos colocar diante do processo de elaboração da peça teatral de Artur, conhecemos o seu enredo, o que nos permite construir um paralelo entre essa situação e a proporcionada pelo personagem Ernestinho. Como vimos, em *O primo Basílio*, o drama *Honra e paixão* é uma narrativa especular do relato central, do mesmo modo, a peça de Artur será o reflexo de *A capital!*. O fato de *Amores de poeta* jamais ser encenada, fracassar antes mesmo de uma possível estréia não deixa dúvida quanto ao destino do nosso herói.

A referência a *Hamlet*, texto em que, como sabemos e já foi reiterado em relação a *O primo Basílio*, há uma peça dentro da peça, justamente para esclarecer ocorrências da narrativa central, não deixa dúvidas quanto a escolha dessa estratégia. Assim, a morte de Álvaro/Artur, num misto de envolvimento amoroso proibido e um empenho revolucionário, antecipam o final da obra.

Embora seja preciso dizer que os aspectos políticos que Artur pretende que sua peça possua são um tanto incoerentes. A revolução que ele está decidido a propagar se esvai, pois o herói do texto morre pelas mãos da aristocracia, em nome do amor que devota a uma representante dessa mesma classe.

O entusiasmo de Ernestinho e de Artur com a dramaturgia também revela um aspecto significativo em relação ao o tipo de público que ambos delineiam como sendo capaz de oferecer-lhes fama, dinheiro e, quem sabe, amores fáceis. Pessoas que não necessariamente precisariam saber ler e que consumiriam o produto oferecido num espaço de tempo pré-determinado, ao qual só teriam acesso novamente se fossem mais vezes ao teatro e pagassem o ingresso...

Há ainda uma outra analogia possível entre os dois textos. Em *Amores de poeta*, há vários personagens “subalternos” que gravitam em torno da cena “uns fidalgos vis e embrutecidos, outros plebeus invariavelmente nobres e eloqüentes”; da mesma forma, em torno de Artur e sua busca circulam muitos representantes dos dois grupos. Entre os eloqüentes, está Damião, residente em Lisboa, que Artur conheceu em Coimbra, e a quem este recorre na esperança de encontrar um empresário para a peça. Na resposta de Damião, mais uma vez em formato de carta, que Eça tantas e tantas vezes privilegiou, temos concisamente uma posição representativa do papel da crítica literária (é claro que, neste caso em específico, há uma certa familiaridade entre os envolvidos que permite, por exemplo, a sugestão da cadeia para os personagens de *Amores de poeta*).

Dizia-lhe que, pela descrição da peça – ‘Álvaro, lírico de profissão, vadio e cheio de chamuscas ilegítimas’, lhe parecia inteiramente digno da polícia correcional; a Duquesa, idem; e todo o drama uma sucursal do Limoeiro. Enquanto à ‘intenção democrática da obra’ dizia-lhe ‘que essa democracia lírica, exalada em suspiros, com melancolias humanitárias, – era odiosa. E não era uma idéia: era uma sensibilidade. (...).

Pelo que respeita a empresários dizem que os há, mas parece que vivem em castelos inacessíveis donde fazem fogo, e com razão, sobre os poetas românticos. (...).

Devolvo a cena que me mandou para eu apreciar o estilo do drama: francamente, parece-me escrito como um libreto de ópera: há períodos que precisam urgentemente acompanhamento de flautim. (...) Amigo! Álvaro, poetas líricos, Duquesas sentimentais, cemitérios, interjeições, suspiros ao luar – tudo isso é doentio. Cure-se. (...) Sabe o que lhe aconselho que faça ao seu drama? – Como tratamento interno, xarope de Gibert; como tratamento externo, cautério de nitrato de prata (QUEIROZ, 1997, p. 711-712).

Nas palavras de Damião, como também, em várias ocasiões, nas de Fradique, temos um exemplo claro daquilo que Leyla Perrone-Moisés analisa como consequência da crise de valores estabelecida a partir do final do século XVIII:

Escrevendo sobre as obras de seus predecessores e contemporâneos, os escritores buscam esclarecer sua própria atividade e orientar os rumos da escrita subsequente. A crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura. Nesse sentido, é uma crítica que confirma e cria valores. (...) a crítica dos escritores lida diretamente com os valores e exerce, sem pudores, a faculdade de julgar (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11, grifo meu).

Talvez seja conveniente lembrar que o estudo da professora é dirigido a um grupo de escritores que, em paralelo às obras ficcionais, desenvolveu também um discurso de crítica, e que ela aponta o final do século XVIII como sendo o período deflagrador da crise de valores geradora de atitudes como essa. Estou tentando demonstrar aqui que Eça de Queirós (e muitos outros escritores) fez o mesmo, embora não apenas em paralelo, mas muitas vezes, inserindo o discurso crítico ou teórico dentro da própria ficção. Assumindo uma posição muito particular de leitores, já que não representam somente os anônimos e empíricos, nem tampouco apenas o leitor modelo, previsto pelo texto, esses escritores ocupam as duas pontas do processo e estabelecem uma terceira. Explico: eles produzem, recebem os seus textos e os de outros de uma forma ativa; ao mesmo tempo, definem valores, normas, colocando-se no papel vazio da autoridade.

Através do discurso epistolar de Fradique, Eça assumiu muitas vezes esse papel, tomando a literatura como um exercício de auto-reflexividade. Isso torna possível ler tanto as *Memórias e notas* quanto *A correspondência de Fradique Mendes* como um exercício de teorização e de crítica literária. Mas é nas seis cartas da *Correspondência inédita de Fradique Mendes*, publicada postumamente, que essa hipótese se confirma com maior evidência.

Referindo-se diretamente a obras e autores, na *Correspondência inédita*⁴³ temos quatro das seis cartas que a compõe. Paul Vargette, Manuel (sobrinho de Fradique) e o próprio Eça de Queirós são os destinatários dessas reflexões fradiquianas.

Na segunda carta, endereçada ao amigo Paul Vargette, o autor das *Lapidárias* tece suas impressões sobre o livro *Les pâles vêpres*, segunda publicação de autoria de Paul (a primeira fora *Les dolences*). Dentre todas as epístolas da *Correspondência inédita*, esta é a que mais se parece com a que Damião envia a Artur, pois, além de algumas considerações de caráter estético, há aqui também uma forte dose de agressividade, inclusive com a sugestão de que o livro deveria ser queimado.

⁴³ Para evitar a excessiva repetição do nome do personagem, refiro-me à obra *Correspondência inédita de Fradique Mendes* de maneira reduzida.

Num raciocínio divertido e lógico, Fradique afirma “eu não sou hostil à Poética nova de que o seu livro procede (...) e que se chama – se desde hontem lhe não alteraram a alcunha fluctuante – Decadismo ou Symbolismo” (QUEIROZ, 1929, p. 9), para cobrar do amigo a incoerência de publicar um segundo volume de versos, dado que essa estética “Primeiramente, impõe ao espirito o salutar horror do ‘já-dito’, do ‘já-feito’” (QUEIROZ, 1929, p. 11). Assim, seria preciso buscar outra forma de realização estética e não repetir a fórmula já experimentada:

Com carinhosa sinceridade lh’o asseguro – o meu querido Vargette, como Poeta que penetra na Poesia, deveria ter queimado esse gentil livro (...), desde que, em outro anterior (...) se exercitara já sufficientemente em ser innovador subtil e expressivo. Ficar o meu Vargette, com essa rica e formosa barba côr de milho, a fazer eternamente Decadismo – seria como ficar o homem d’acção, que já tem a barba e a idade da acção, teimosamente pendurado do trapezio (QUEIROZ, 1929, p. 12-13).

O livro de Paul é portanto pretexto para se colocar em discussão um conceito que naquele momento estava na ordem do dia de maneira muito ostensiva: o que significa ser original? Quais as implicações de se acreditar na possibilidade de existência de um ‘novo’ em absoluto? No capítulo que chamei de ‘Cortinas queimadas’, fiz, com a ajuda de Antoine Compagnon, algumas considerações sobre isso, mas Eça já havia apontado para uma possível resposta. A suposta recusa de Fradique em escrever sua tão esperada obra aponta para a única alternativa possível diante de uma permanente expectativa de ser inovador: o silêncio. Quase desnecessário reafirmar que estamos falando do olho do furacão, do centro da crise; para utilizar, mais uma vez, a feliz expressão que, lamentavelmente, não é minha: o mal-estar da avaliação.

Endereçada a Manuel, a quarta carta é uma resposta a um jovem que quer ser poeta e pergunta que temas deve escolher “do Amor, os da Natureza, os da Philosophia ou os da Historia?” (QUEIROZ, 1929, p. 20). A partir desse mote, Fradique constrói praticamente um tratado sobre a poesia. O aspirante a poeta poderia encontrar um caminho consultando as Poéticas clássicas, ou seja, obedecendo a critérios estabelecidos, mas é alertado para o cuidado em escolher

temas excessivamente subjetivos. Para exemplificar, Fradique cita um amigo que fora um mau poeta, se tornara crítico e

costumava sempre (...), aconselhar os poetas novos a que procurassem os temas e motivos dos seus Poemas fora do próprio e estreito coração e das duas ou três palpitações que n'ele monotonamente se repetem. Eu pertencço à escola deste homem sagaz – e para mim também, essa poesia chamada subjectiva, que vive aninhada nas saias de Elvira e que arrulha sem cessar, no jornal e no livro, as suas garrulas confidencias de amor (ou de namoro), necessita ser substituída por uma poesia mais forte, mais viril, mais humana, que se desaninhe das saias já enxovalhadas da sua eterna dama e lance vôo livre e largo através do mundo e da vida. (QUEIRÓS, 1929, p.23).

Posicionado em relação ao que entende que seja a poesia, Fradique segue, a carta é longa, apresentando argumentos para sua tese, sobretudo defendendo que o discurso poético deveria ser mais universal “a Poesia tendeu sempre, e tenderá constantemente, a resumir, nos conceitos mais puros, mais bellos e mais concisos, as idéas que estão interessando e conduzindo os homens” (QUEIROZ, 1929, p. 26). Associada ao manual de instruções a que Compagnon se referiu, esta carta coloca em questão o que é e para que serve a poesia e arte de modo mais genérico. O texto defende o discurso artístico de algo que poderíamos chamar de arremedos do Romantismo, ou seja, da confusão que se estabeleceu entre liberdade criadora e simples derrame de sentimentos. Há no texto exemplos muito bem humorados dessa situação:

Nem mesmo as mulheres lêem já hoje versos d'amor – que de resto não apreciaram em tempo algum, porque nunca uma mulher gostou de vêr outra coroada e idealizada! E além d'isso nem ellas, nem ninguem, por mais simples, acreditam na sinceridade dos poemas amorosos. Todos sabemos que elles são meros exercicios de litteratura, compostos pacientemente, friamente, de chinelos, com um dictionario de rimas.(...) Há desde logo um grave impudor em fazer assim do nosso coração uma tiragem de quinhentos volumes, para o vender, palpitante e sangrando, nos balcões das lojas. E ha ainda uma intoleravel impertinencia da parte do Sr. Fulano, em nos deter no nosso caminho apressado, para nos gritar, entre suspiros, que ella é formosa e que os seus beijos sabem a mel! – É formosa? Sabe a mel? Bom proveito para si, estimavel senhor! (QUEIROZ, 1929, p. 28-30).

A quinta e a sexta cartas são dirigidas a Eça de Queirós, embora o nome dele não apareça explicitamente. Na quinta temos, como indicativo, apenas

‘A.....’ e na seguinte ‘A E...’. Apesar disso as referências ao longo dos dois textos não deixam dúvidas quanto ao destinatário.

No primeiro caso, Fradique comunica a Eça, de um modo muito incisivo, que não concorda com a idéia de realização de um romance histórico que teria como fundo a Babilônia ⁴⁴, dado que o autor não conheceu tal época e lugar. O argumento central do missivista é portanto a postulação de que a arte só seria possível como fruto de uma rigorosa observação. Sabemos que esse foi um dos problemas enfrentados por Eça de Queirós, a ponto, inclusive, de obras como *O mandarim* e *A relíquia* terem sido chamadas de *fantasistas* ou de fruto de uma crise gerada pelo fato de o autor ter passado muito tempo fora de Portugal. No capítulo ‘Eça e sua sombra’, citei um trecho de uma carta de Eça justamente para discordar desse modo muito simplista de classificar as obras.

Muito melhor que acompanhar a minha argumentação é ler a carta, em que a criatura se dirige ao seu criador, para desmontar o que, num primeiro momento, foi apresentado como objeção: a busca de uma rígida aproximação com aquilo que se supunha ser o real se sobrepõe à possibilidade de preencher as lacunas da História com a imaginação “Esteve você lá, alojado num pequeno casebre de tijolo, à sombra do templo de Belú, observando e tomando nota? Ressuscitou por acaso algum babilônio para lhe vir dar a representação dos sentimentos e das idéias de seu tempo? Como os pode você conhecer?” (QUEIROZ, 1929, p. 34). Para sustentar esse argumento, Fradique reconstitui um dia na vida de uma mulher portuguesa de “hoje” (p. 35) em Lisboa e, para comparar, faz o mesmo com uma mulher da Babilônia... Ou seja, imagina como seria o cotidiano feminino:

Tome agora uma mulher de Babylonia. Ao romper do dia, acordou no harem, no lugar onde só as mulheres dormem. Dormiu vestida, envolta na túnica de linho alvo que

⁴⁴ Babilônia é uma tradução da variante grega da palavra Babilu, assíria, uma antiga cidade na mesopotâmia atualmente denominada Al Hillah, no Iraque. Foi fundada, aproximadamente, em 2300 a.C. e se tornou capital do império babilônico em 623 a.C. Na Bíblia, seu nome aparece como Babel, que se tornou, através da etimologia popular, um sinônimo para confusão. Ba-b-ilû significa, no entanto, “Portão de Deus”, em sumério, nome devido ao fato de se tratar de uma cidade sagrada.

guarda quando se levanta – e a sua primeira ocupação é todo um complicado ceremonial de orações e de invocações. Não tem que dar ordens aos escravos nem se preocupar com arranjos domésticos (...). Depois das orações, rapidamente, uma refeição simples, comida sobre o joelho – e vae para o banho e o toucado (...). Em seguida, são as longas horas no harem, encruzada, ou tecendo ou preguiçando pelos divans, ouvindo contar historias (QUEIROZ, 1929, p. 37).

O trecho é longo, segue, detalhadamente, até o final do dia. Provocadoramente, Fradique se interessa pela intimidade da personagem e não por um possível envolvimento dela em eventos de grande monta, ou seja, por aquilo que seria ainda mais difícil de passar pelo crivo de uma possível verificação.

Do ponto de vista teórico, Fradique discute, mais uma vez, uma concepção de arte e vai apontando, mais claramente, para a existência daquilo que Umberto Eco (e outros) chamou de autor modelo “uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo” (ECO, 1994, p. 21). Pouco importa, portanto, se o autor empírico vivenciou ou não a época que retrata em seu texto, pouco importa se conhece ou não o local figurado em sua obra, é possível recheiar o mundo construído com a imaginação. Embora Procusta permaneça entre nós, textos como essa carta de Fradique nos chamam a atenção para o artificialismo de classificações simplistas como ‘romântico’ ou ‘realista’.

Se dar vazão à imaginação era um aspecto ‘romântico’ da literatura, se o apego ao contemporâneo e ao rigor da observação era um aspecto ‘realista’, não faria sentido a carta de Fradique se encerrar com uma citação de Flaubert sobre *Salambô*⁴⁵, em que ele afirma “Peut-être, après tout, n’y a-t-il pas un mot de vrai là-dedans!” (QUEIROZ, 1929, p. 40).

⁴⁵ *Salambô* (1862) é um romance de Gustave Flaubert que entrelaça personagens históricos e fictícios. A ação se desenvolve antes e durante a revolta mercenária contra Cartago, no terceiro século a.C. Uma das principais fontes de Flaubert foi o Livro I da História de Polybius. A sacerdotisa que dá título à obra é filha de Hamilcar Barca, um general cartaginês aristocrático. Ela se torna objeto da luxúria obsessiva de Matho, líder dos mercenários. Com a ajuda do escravo libertado Spendius, Matho rouba o véu sagrado de Cartago, o Zaimph, incitando Salambô a penetrar o acampamento dos mercenários em uma tentativa de recuperá-lo.

Esse mesmo assunto, a constituição de um romance histórico, havia sido tratado no *Memórias e notas*, quando se especula sobre o que haveria no cofre deixado por Fradique (a *vala comum*, segundo ele):

Outros (como J. Teixeira de Azevedo) julgam que nesses papéis existe um romance de realismo épico, reconstruindo uma civilização extinta, como a *Salambô*. E deduzem essa suposição (desamorável) de uma carta a Oliveira Martins, de 1880, em que Fradique exclamava, com uma ironia misteriosa: ‘Sinto-me resvalar, caro historiador, a práticas culpadas e vãs! Ai de mim, ai de mim, que me foge a pena para o mal! Que demônio malfazejo, coberto de pó das idades, e sobraçando *in-fólios* arqueológicos, me veio murmurar uma destas noites, noite de duro inverno e de erudição decorativa: Trabalha um romance! E no teu romance ressuscita a antigüidade asiática!? E as suas sugestões pareceram-me doces, amigo, de uma doçura letal!... Que dirá você, dileto Oliveira Martins, se um dia desprecavidamente no seu lar receber um tomo meu, impresso com solenidade, e começando por estas linhas: Era em Babilônia, no mês de Sivanu, depois da colheita do bálsamo?... Decerto, você (daqui o sinto) deixará pender a face aterrada entre as mãos trêmulas, murmurando: Justos céus! Aí vem sobre nós a descrição do Templo das Sete Esferas, com todos os seus terraços! A descrição da batalha de Halub, com todas as suas armas! A descrição do banquete de Sennacherib, com todas as suas iguarias!... Nem os bordados de uma só túnica, nem os relevos de um só vaso nos serão perdoados! E é isto um amigo íntimo! (QUEIROZ, 1997, p. 97-98, grifos no original).

O que Oliveira Martins poderia ter respondido a essa carta? Concordaria com a reação que o amigo acredita que lhe provocaria, justamente por não confiar que Fradique tivesse talento suficiente para usar a estratégia das descrições de modo funcional? Ou tentaria convencê-lo de que essa não seria uma “prática culpada e vã”? E estimularia a feitura da obra como talvez Fradique desejasse, já que o aval de alguém como Oliveira Martins não permitiria questionamentos sobre a relevância da obra? A carta também pode ser lida como uma continuidade do exercício posterior, realizado na epístola a Eça, em que se constrói mais uma parcela da Poética implícita nos discursos ecianos, ou seja, mostrar as contradições presentes nos posicionamentos de Fradique equivale a, de modo muito leve e sutil, revelar os problemas inerentes à profissão do escritor, neste caso específico, daquele que opta pelo romance histórico.

Afiadíssimo, na sexta e última carta Eça se utiliza de Fradique para responder às críticas feitas às supostas impurezas da língua utilizada em seus escritos. O fiscal da língua é ressuscitado pelas obras de Eça, segundo Fradique, que considera que, ao invés de responder às críticas, o romancista deveria se

alegrar por ter diante de si um perfeito personagem “já feito, sempre genérico mesmo na sua individualidade, pronto ou quase a ser impresso, sem se tornar necessário rever-lhe as provas.” (QUEIROZ, 1929, p. 43). Com algum exagero, Fradique considera o Purista um tipo exclusivamente português e que talvez o único resultado sólido da obra de Eça tenha sido trazê-lo de volta à vida. Mas acrescenta que o crítico que mais incomoda é o Purista do tipo moderno, definindo-o através do que seria a carta de Eça a que ele (Fradique) estaria respondendo “moço, inteligente, espirituoso, cultivado, afrancesado, moderno – e no meio de tudo isto, Purista!” (QUEIRÓS, s/d, p. 46), no fundo um imitador dos modelos franceses, inclusive lingüísticos, cobrando do outro o que seria incapaz de produzir. Para se sustentar, Fradique cita vários autores, não apenas portugueses, que primam pela objetividade, tida como pobreza lexical, segundo o Purista moderno:

O escritor de léxico abundante não pode dizer que ‘Elvira chorou’ sem complicar esse ato tão simples, com tantas incidentais sobre o sabor das lágrimas, o fel ou o júbilo que elas continham, e os anjos que as recolheram nas mãos, e as pérolas em que elas se transformaram, e a pouca atenção que o Universo lhes deu, e a perfídia do homem, e a infâmia do brasileiro – que o leitor, aturdido, escassamente fica sabendo se Elvira estava chorando, ou rezando as contas, ou cantando ao piano a Traviata! (QUEIROZ, 1929, p. 56).

Essa é a mais extensa carta do volume, de modo que Fradique se alonga em argumentos e exemplos na tentativa de desmerecer o tipo de crítica que se ampara excessivamente na “pureza do dizer”, expressão usada por Camilo Castelo Branco no prefácio à segunda edição ⁴⁶ de *Amor de perdição*:

Estou quase convencido de que o romance, tendendo a apelar da iníqua sentença que o condena a fulgir e apagar-se, tem de firmar sua duração em alguma espécie de utilidade, tal como o estudo da alma, ou a pureza do dizer. E dou mais pelo segundo merecimento; que a alma está sobejamente estudada e desvelada nas literaturas antigas (...). É certo que tenho querido imprimir em alguns de meus livros o cunho da utilidade com o valor da linguagem sã e ajeitada à expressão das idéias (CASTELO BRANCO, 1996, p. 14).

⁴⁶ Como se sabe, Camilo escreveu, também, um prefácio à quinta edição desse romance. Fiz uso de algumas das considerações contidas nesse texto, no capítulo ‘Eça e sua sombra’.

Não estou querendo insinuar que o personagem a que Fradique se refere como o ‘Purista’ e que Eça deveria aproveitar seja, necessariamente Camilo. Até porque o autor desse prefácio não foi o único a considerar a obra de Eça inferior por conta de supostas imprecisões gramaticais. Tampouco pretendo defender Eça dessas acusações que já foram mais do que refutadas. Procuo reiterar a existência do discurso em que a reflexão central é a respeito da tentativa de instituição de valores para a literatura, neste caso em específico, presente na *Correspondência inédita*.

Mesmo se pensarmos nas duas cartas que não são dirigidas a escritores, a primeira, endereçada ao alfaiate A. E. Sturmm, e a terceira, à Madame de Jouarre, também temos a mesma estratégia. A diferença é que, no caso dessas duas, a tematização do fazer literário e suas implicações aparece metaforicamente. Dirigindo-se a Sturmm, Fradique compara as roupas às palavras: aquelas cobrem os corpos, estas revestem idéias, o que equivale a dizer que não há significativas diferenças no modo como ambas cumprem seus deveres. Assim como uma casaca, uma palavra pode também ter ou não um bom caimento, ajustar-se ou não à situação necessária. O problema, para Fradique, reside sobretudo nas tentativas de fazer os tais ajustes

Quando a idéia é chata ou trivial, alteia-se, revestindo-a de palavras gordas e apparatusas – como todas as que se usam em política.

Quando a idéia é grosseira ou bestial, embelleza-se e poetisa-se, recobrando-a de palavras macias, affagantes, canoras – como todas as que se usam em amor.

Por outro lado, escolhem-se palavras d’uma retumbancia especial para reforçar a vehemencia da idéa – como nos rasgos à Mirabeau – ou rebuscam-se as que pela estranheza plastica ajuntam uma sensação physica à emoção intellectual – como nos versos de Baudelaire (QUEIROZ, 1929, p. 3).

Em se tratando desses ajustes da palavra, Fradique citará, como seria de se esperar, o Conselheiro. E, embora não o chame de Acácio, o modo pejorativo como se refere a ele não deixa dúvidas.

A respeito da carta endereçada a Madame de Jouarre, que parece ser uma exceção em relação às outras, pois nela Fradique fala de amor, temos, na verdade, um empenho em refletir sobre a presença da ficção no nosso cotidiano. Fradique se revela encantado por Clara, mas reconhece o quanto seu próprio

olhar sobre ela, sua imaginação são responsáveis pelo resultado final “Suponho mesmo que essa imagem que passa não é o reflexo de nenhuma realidade – mas uma criação própria da imaginação adormecida...” (QUEIROZ, 1929, p. 18). Ficcionizamos o outro, a vida do outro (e mesmo a nossa) porque, nos limites da ficção, mais estreitos que os da vida real, é mais fácil nos sentirmos mais seguros, menos frágeis.

Reitera-se portanto que a recusa de Fradique em escrever uma obra é bastante duvidosa. Além dos poemas, suas cartas, mistos de narrativas e teorizações, são a sua grande contribuição. Quando seu irmão Artur se encontra numa situação financeira mais confortável, ainda que temporária e muito distante daquela a que Fradique sempre fora acostumado, temos uma imagem muito clara do tipo de escritor que nosso cavaleiro deseja ser:

Tinha às vezes uns indefinidos remorsos, pensando na pobreza em que as tias viviam em Oliveira: mas por que diabo, não era com o dinheiro delas, que se regalava de bom quarto e jantares franceses. E depois era-lhe necessário, para a sua profissão literária, como meio de se relacionar e de estudo social. (...). Ocupou-se então – em completar os ‘Esmaltes e jóias’: tinha o plano de poesias novas, que lhes suscitara a impressão de Lisboa,(...) em que queria versificar os vagos entusiasmos (...). mas estava ‘sem veia’. As comidas davam-lhe um lânguido bem-estar enfartado, que lhe entorpecia a imaginação: e o rumor do Chiado, a vaga sussurração da cidade, davam-lhe uma distração enleada – e com a janela aberta aos dias esplêndidos dum inverno luminoso, fumava, cismando em passeios, *soirées* a que assistiria, futuras críticas dos ‘Esmaltes e jóias’, aplausos de teatros, gravatas que compraria, e com preguiça de trabalhar no livro, punha-se a contemplar, numa vaga e distante fulguração, a celebridade que ele lhe daria (QUEIROZ, 1997, p. 764).

O entorpecimento da imaginação que Artur experimenta pode ter sido igualmente vivido por Fradique, inebriado pelos prazeres que a vida lhe proporcionou, o que nos autoriza a dizer que nenhum dos dois chega muito perto do Santo Graal. Por outro lado, não podemos colocá-los no mesmo nível dos poetas de circunstância que povoam as obras de Eça e que não têm interesse na “profissão literária” a que se refere Artur.

Esses são tidos como portadores de uma sensibilidade excepcional, por isso estariam autorizados a expor suas emoções de modo muito explícito. Não há leitores para eles, mas sim ouvintes, pois a declamação é o meio de veicular os sentimentos. Nessa condição, a presença física do criador naturalmente servia

para alimentar a confusão entre o real e a ficção, fenômeno que afastava ainda mais a possibilidade de se ver o escritor como um profissional.

Como qualquer outro trabalho, a literatura também deveria fornecer recompensa financeira. Artur e Ernestinho lutam ansiosamente por isso. Fradique, como visto, não precisa do dinheiro, mas não usa nenhuma energia para impedir de fato que seus poemas sejam publicados. Quanto a sua correspondência, a argumentação que desenvolve a respeito da superioridade desse tipo de discurso sobre qualquer obra que pudesse ser escrita, assim como o uso do longevo papel Whatman não deixam dúvidas quanto aos interesses de que as cartas tivessem vida longa, bem mais longa que a dele, é claro.

4.1.3 TOMÁS DE ALENCAR ENTRE VERSOS E QUEIJADAS

E por fim, no estado a que descambara a literatura, a versalhada do Alencar tomava relevo pela correção, pela simplicidade, por um resto de sincera emoção. Em resumo, um bardo infinitamente estimável.
Eça de Queirós

No mesmo ano em que Eça fez ressurgir Fradique Mendes, 1888, publicou também *Os Maias*, obra que oferece a particularidade de possuir uma quantidade maior de referências à literatura do que todas as outras. Impressiona a frequência com que os personagens se ocupam com aspectos relacionados ao discurso literário, comparam as próprias vidas e dos outros à literatura (atitude também tomada pelo narrador em relação aos personagens), comentam o que lêem ou o que vêem sendo lido... Enfim, o mapeamento dessas situações, que não pretendo reproduzir aqui, é bastante revelador dos interesses ecianos em, neste caso de maneira ostensiva, abrir espaço ao terrorismo teórico.

Cito um exemplo, que, como é natural, me interessa mais. Trata-se do momento em que João da Ega discute, na redação de um jornal, com Melchior, que tenta escrever “uma cousa sobre o livro do Craveiro, os *Cantos da serra*” (QUEIROZ, s/d, p. 331). O assunto passa a ser, então, quem faz ou deveria fazer crítica literária e qual o veículo mais adequado a ela:

– (...) Vocês aqui são simples localistas, noticiaristas, anunciadores. De um livro como o do Craveiro têm só respeitosamente a dizer onde se vende e quanto custa. O outro considerou o Ega ironicamente, com os dedos cruzados por trás da nuca:
– Então onde você queria que se falasse dos livros?... Nos repertórios?
Não, nas revistas críticas; ou então nos jornais – que fossem jornais; não papeluchos volantes, tendo em cima uma cataplasma de política em estilo mazorro ou em estilo fadista; um romance mal traduzido do francês por baixo e o resto cheio com ‘anos’, despachos, parte de polícia e loteria da Misericórdia. E como em Portugal não havia nem jornais sérios nem revistas críticas – que se não falasse em parte nenhuma. (QUEIROZ, s/d, p. 331).

Para Ega, portanto, a criação de veículos especializados para discutir literatura era uma imperiosa necessidade, fossem as tais revistas críticas ou mesmo jornais, desde que dignos de respeito e credibilidade. Mas o melhor da fala desse personagem se deve ao fato de que ele precisa justificar essa opinião, principalmente porque, na seqüência, Melchior havia dito que nada disso tinha

importância, pois “o público não se importa, ninguém se importa...” (QUEIROZ, s/d, p. 332). Na resposta de Ega, Eça vincula diretamente o aumento do número de leitores à necessidade de se instituir um espaço para a crítica literária, de modo a apresentar possíveis critérios valorativos (voltamos ao mal-estar da avaliação):

Ega protestou, já excitado. O público não se importava!? Essa era curiosa! O público então não se importa que lhe falem de livros que ele compra aos três mil, aos seis mil exemplares? E isto, dada a população de Portugal, caramba, é igual aos grandes sucessos de Paris e de Londres... Não Melchiorzinho amigo, não! Esse silêncio diz ainda mais claramente e retumbantemente que as palavras: ‘Nós somos incompetentes. (...). Nós não sabemos, não podemos já falar de uma obra de arte ou de uma obra de história, deste belo livro de versos ou deste belo livro de viagens. (...). A obra de literatura passa muito alto – nós chafurdamos aqui muito embaixo...’ (QUEIROZ, s/d, p. 332).

Como vimos em outro momento, Eça se referia ao público como uma “multidão azafamada e tosca”, no prefácio ao livro de contos escrito pelo conde de Arnoso. Na ficção, o argumento de seu personagem Ega aponta para outra possibilidade de se entender e de se atender a esse novo participante do processo, imerso em um número cada vez maior de publicações. Em toda a obra de Eça, e não apenas nas que exploro um pouco mais detidamente, ele obedeceu a esse desejo do público: explicou, descreveu, ironizou, parodiou, enfim, converteu seus textos e muitos de seus personagens em itens de um respeitável manual de instruções. Naturalmente, nem tudo que disse foi muito agradável, pois muitas vezes esse próprio público teve sua ingenuidade denunciada, mas mapear as possíveis reações desse componente seria outra conversa.

Como a discussão entre Melchior e Ega se iniciou com a referência à publicação de um livro, temos portanto um primeiro escritor em *Os Maias*. O autor de *Cantos da serra*, Simão Craveiro, não aparece uma única vez ao longo do romance, mas é citado em várias ocasiões, como sendo um poeta ‘moderno’. Há inclusive uma cena, no capítulo seis, em que João da Ega e Tomás de Alencar se embatem em um duelo que quase chega ao nível físico por conta da oposição entre o que cada um entende que seja boa poesia. Exercitam uma espécie de crítica literária levada às últimas conseqüências:

– Pegaram-se outra vez – veio dizer Dâmaso a Carlos. (...) É por causa do Craveiro. (...). Era com efeito a propósito de poesia moderna, de Simão Craveiro, do seu poema ‘Morte de Satanás’. Ega estivera citando, com entusiasmo, estrofes do episódio da ‘Morte’, quando o grande esqueleto simbólico passa em pleno sol no *Boulevard*, vestido como uma *cocotte*, arrastando sedas rumorosas.

*E entre duas costelas, no decote,
Tinha um bouquet de rosas!*

E o Alencar, que detestava o Craveiro, o homem da Idéia Nova, o paladino do Realismo, triunfara (...) denunciando logo nessa simples estrofe dois erros de gramática, um verso errado, e uma imagem roubada a Baudelaire! (QUEIROZ, s/d, p. 106).

A oposição entre o que Alencar e o que Craveiro, defendido por Ega, representam se estende ao longo de quase todo o romance. Através dela, Eça colocará em xeque o simplismo tanto da pseudo-análise crítica que Alencar faz do texto de seu suposto inimigo, como da própria existência de diferenças tão absolutas que justificassem a formação de facções distintas. Voltarei a essa oposição, mas antes preciso atar a ponta de uma afirmação de João da Ega, que aparece na penúltima citação que fiz. Nela o posicionamento do personagem a respeito da crítica literária é atrelado ao que considera uma incompetência portuguesa. Como nas obras de Eça em geral, em *Os Maias* também a imagem de Portugal é muito negativa e, neste caso, Ega é o principal porta-voz. São muitos os momentos em que isso se evidencia e, embora eu não esteja preocupada especificamente com o modo como isso vai sendo construído na narrativa, há um momento em que esse aspecto se cruza mais diretamente com meus interesses.

Em uma das falas do personagem Ega, Eça coloca, resumidamente, um texto iniciado por ele, nunca terminado, publicado postumamente com o título de *A catástrofe*. Conforme mencionei na Introdução, essa narrativa foi planejada para chantagear o ministro Andrade Corvo, a quem a idéia do livro seria comunicada, por Ramalho Ortigão, com antecedência. Nessa ocasião, Eça residia na Inglaterra e incumbiu o amigo de apresentar o plano da obra ao ministro, sondar-lhe as reações e, no caso de serem negativas, oferecer-lhe a oportunidade de impedir a publicação, desde que o autor fosse indenizado. O argumento central de *A catástrofe*, que Eça chamou de *Batalha do Caia*, é uma invasão

espanhola que serviria para acordar os ânimos dos portugueses. Essa é a saída apontada por Eça como a melhor alternativa para o país sair do que ele considerava um estado de letargia em relação não apenas à literatura, mas a todas as questões nacionais.

A explicação do plano para a chantagem consta em uma carta a Ramalho Ortigão, datada de 10 de novembro de 1878. As palavras de Eça demonstram muito claramente que não se tratava de um blefe. Tanto não era, que havia todo um planejamento para, caso a obra fosse realmente publicada, ainda assim ele ganhasse dinheiro:

... e vim para casa lançar o esboço do ‘escândalo para o País’. E simplesmente o que eu quero fazer, é dar um enorme choque eléctrico ao enorme porco adormecido (refiro-me à Pátria). Você dirá: – Qual choque! Oh, ingênuo! O porco dorme: podes-lhe dar quantos choques quiseres, com livros, que o porco há-de dormir. O destino mantém-no na sonolência, e murmura-lhe: ‘Dorme, dorme meu porco!’ Perfeitamente: mas eu estou-lhe a dizer o que pretendo fazer – e não o que o País fará: naturalmente continuará a dormir: veremos. – Além do escândalo, quero dinheiro. Se *O primo Basílio* vendeu – porque se não há-de vender a *Batalha do Caia*? Cuida você que lhe hão de faltar os episódios picantes, lúgubres, voluptuosos, *épatants*? *Pas si bête*. Há-de ter de tudo: – um *salmis d’horreurs*. O burguês gosta da rica cena de deboche? Há de tê-la: somente desta vez é a sua própria filha violada, em pleno quintal, pelo brutal catalão (...). Portanto – se o livro se vende – porque não hei-de fazer especulação e tratar de pagar as minhas dívidas? *Donc, résumons*: choque eléctrico ao porco, e dinheiro para *bebé* (*bebé, c’est moi*). (QUEIROZ, 2000, p. 128).

Repito que não é meu maior interesse aqui me deter na imagem negativa que Eça pode ter pretendido construir de seu país, fosse em *A batalha do Caia*, fosse em *Os Maias*, a questão aqui é a consciência muito clara do processo em que a literatura estava inserida. Ou seja, havia um mercado relativamente rentável e se atender a algumas preferências dos compradores poderia fornecer algumas garantias de lucros, por que não? Até porque isso jamais significou, ao menos para Eça, perda da qualidade estética, pelo contrário, ele aliou tão bem os dois aspectos que inclusive inseriu nas obras instruções suficientes para que seus leitores, desde que modelos, percebessem as regras do jogo. O exemplo que ele próprio usa na carta comprova isso. *O primo Basílio* o tornou conhecido, em parte por conta das cenas picantes, mas se a obra fosse apenas isso não teria sobrevivido sequer à sua própria época.

Retomo o fio inicial, de volta à cena, aparentemente banal, de uma visita à redação de um jornal. Como muitas outras, ela é usada por Eça como pretexto para uma extensa discussão reveladora do quanto, nessa obra em especial, a literatura ganha papel de destaque. Quando, outro exemplo, Carlos da Maia, durante uma bebedeira do amigo Ega, é informado por esse do passado não muito honrado da mãe, Maria Monforte: “Não vinha ali ofendido, vinha ali curioso! Tinham-lhe ocultado um episódio extraordinário da sua gente; que diabo, queria sabê-lo! Havia romance! Para ali o romance!” (QUEIROZ, s/d, p. 112), temos o que se repetirá durante toda a narrativa, os personagens associam a própria vida, de modo inclusive muito simplista, à literatura. Apesar do inicial entusiasmo com a biografia da mãe, talvez justamente por ver os fatos ocorridos como quase ficcionais, “daí a dias tinha esquecido a mamã. Nem lhe era possível sentir por esta tragédia senão um interesse vago e como literário”.(QUEIROZ, s/d, p. 113). O bovarysmo, como se vê, era quase uma epidemia. Não nos esqueçamos de que Ega diz o que não deveria, especialmente em se tratando da mãe de Carlos, quando estava bêbado, durante um “acesso de idealismo”, em que lamenta que a sua própria mãe não fosse “uma inspirada, que por amor de um exilado abandonara fortuna, respeito, honra, vida!” (QUEIROZ, s/d, p. 112), ou seja, que sua mãe não tivesse tido uma existência tão mais próxima da ficção.

Inclusive porque não está presente nessa fala em que Ega idealiza o real, mas nós sabemos, e àquela altura ele também, que Maria Monforte não fora exatamente amada pelo estrangeiro com quem fugira. Eça denuncia, mais uma vez, o excesso de imaginação, o despreparo diante da realidade, pois, como leitor do que se passava ao seu redor, Ega se mostra incompetente.

É também em *Os Maias* que personagens ocupantes da cena central, refiro-me a Pedro da Maia, Afonso da Maia, Carlos Eduardo e João da Ega, praticam eventualmente a escrita, considerada, no universo ali representado, como capaz de atribuir grande prestígio social. Aliás, até mesmo uma das amantes de Carlos Eduardo escrevera um livro, que ele, infelizmente, não lera. Como ela era holandesa, o idioma o impediu.

É claro que no caso dos três membros da família Maia e de Ega, o que temos são escritores de circunstância, inspirados pelo desvario amoroso ou por arroubos de ideais políticos, não há neles, como havia em Ernestinho e em Artur, o desejo de tornar a escrita uma profissão.

Mas, em *Os Maias*, temos um personagem que se encaixa nessa condição de escritor e que, inclusive, não exerce nenhuma outra profissão (lembramos que Ernestinho era funcionário da alfândega e que Artur trabalhou durante algum tempo e, depois de suas tentativas frustradas com a escrita, voltou a trabalhar em uma farmácia). Apesar de nada sabermos a respeito da fonte de renda da qual Alencar sobrevive, somos informados de que já publicou livros e é, repetidas vezes, apresentado como escritor. Também pouco sabemos sobre sua vida pessoal, a não ser que tem por hábito abusar da bebida, informação também reiterada no romance. O local onde mora, apesar de citado por ele, não nos é descrito. Muito menos se mora com alguém além do empregado. Alencar é, enfim, um personagem de exterior, as cenas de que participa são sempre em ambientes públicos, em geral ruas, restaurantes e clubes. Mesmo quando frequenta a casa de Pedro da Maia e de Maria Monforte, estará lá na condição de mais um convidado para um jantar, uma festa etc. Entra uma única vez na residência dos Maia, durante o velório de Afonso da Maia, portanto num momento em que a casa se convertera em espaço público. Além disso, todas as vezes em que surge no romance, o narrador faz dele uma minuciosa descrição física, que, de modo muito verossímil, acompanha o processo de envelhecimento do personagem, bem como a deterioração que o álcool lhe causa.

Aparentemente sem participação direta no desenrolar dos acontecimentos do romance, “ao longo de cerca de quatro décadas, Alencar aparece, desaparece, reaparece como se a sua presença, juntamente com tudo que ela sugere, fosse a única certeza deste romance em que nada parece seguro ou consistente” (REIS, 1999, p.22). Como se sabe, ao final, Ega sintetiza a importância desse personagem

Ega confessou que realmente agora apreciava imensamente o Alencar. Em primeiro lugar no meio desta Lisboa toda postiça, Alencar permanecia o único português

genuíno. (...). E por fim, no estado a que descambara a literatura, a versalhada do Alencar tomava relevo pela correção, pela simplicidade, por um resto de sincera emoção. Em resumo, um bardo estimável. (...) Não há nada, com efeito, que caracterize melhor a pavorosa decadência de Portugal, nos últimos trinta anos, do que este simples fato: tão profundamente tem baixado o caráter e o talento, que de repente o nosso velho Tomás, o homem da *Flor de martírio*, o Alencar de Alenquer, aparece com as proporções de um Gênio e de um Justo! (QUEIROZ, s/d, p. 405-406).

A estratégia de escolher um poeta para representar a decadência de todo um país revela a importância que Eça atribuiu a essa figura. Como o aspecto literário lhe é indissociável, visto que ele produz e discute insistentemente literatura, Alencar é transformado em dupla metonímia. Concentram-se nele tanto um significado possível para Portugal, como também para as letras nacionais, ambos decadentes, na opinião de Eça.

Poeta um tanto caricatural, Alencar estará presente em quase todas as cenas determinantes do romance. O primeiro contato que temos com esse personagem faz com que tenhamos, de imediato, uma impressão muito negativa dele. Ao perceber o interesse de Pedro da Maia por uma bela e desconhecida recém-chegada a Lisboa, Alencar se oferece para fornecer informações sobre a dama, em troca de *Champagne*. Como sabemos, a desconhecida é Maria Monforte que não demora muito a casar com Pedro da Maia, mas o modo como Alencar vai fornecer algumas informações sobre ela e como será tratado por Pedro só reiteram a imagem pejorativa que já vinha se delineando. Somente depois de o considerarmos um alcoviteiro um tanto adúlador, excessivamente interessado em beber e ainda por cima incapaz de pagar pela própria bebida é que o narrador nos diz que se trata de um poeta.

E o Alencar, depois de passar os dedos magros pelos anéis da cabeleira e pelas pontas do bigode, começou, todo recostado e dando um puxão nos punhos:

– Por um dourada tarde de outono...

– André – gritou Pedro ao criado, martelando o mármore da mesa – retira o *Champagne*!

O Alencar bradou, imitando o ator Epifânio:

– O quê! Sem saciar a avidez de meu lábio?...

Pois bem, o *Champagne* ficaria; mas o amigo Alencar, esquecendo que era o poeta das *Vozes d'aurora*, explicaria (...) numa linguagem cristã e prática!... (QUEIROZ, s/d, p. 23).

Tal qual Artur, que mesmo quando precisa redigir um simples bilhete quer dar a ele um caráter artístico e tudo que consegue é um lamentável artificialismo,

Alencar também tem dificuldades em separar uma mera fofoca da teatralidade da declamação.

A proximidade com Pedro da Maia se intensifica e o mesmo Alencar que descrevera o passado pouco lícito do pai de Maria passa a freqüentar a residência do casal. Mais que isso, transforma a dama de honra um tanto duvidosa em uma espécie de alvo amoroso platônico, num comportamento que lembra muito o descrito nos textos medievais de amor cortês. Ele mesmo se intitula “o cortesão de Madame”, seu “cavaleiro e poeta” (QUEIROZ, s/d, p. 30). Nessa condição de íntimo da casa, estará presente durante a famosa caçada em que Pedro fere, acidentalmente, aquele que será recolhido à casa e tornar-se-á amante e ‘raptor’ de Maria Monforte. Consternado, Pedro chega a lamentar que não tivesse ferido Alencar, em lugar do convidado estrangeiro.

Após o suicídio de Pedro, serão igualmente de Alencar as duas cartas que chegam às mãos de Afonso da Maia contando o destino *imoral* de Maria Monforte e que ela, assim como a filha, neta portanto de Afonso, haviam morrido, o que o tranqüiliza bastante, embora apenas temporariamente, sabemos. Como nessa situação a referência é à escrita, Eça a aproveita para, mais uma vez, reforçar a imagem negativa do poeta “deu um repelão à carta, menos enojado das torpezas da história, que daqueles lirismos relambidos” (QUEIRÓS, s/d, p. 55).

Mais ou menos vinte e cinco anos depois desses eventos, Alencar é apresentado a Carlos da Maia, filho de Pedro e de Maria. Entusiasticamente o poeta acompanhará Carlos a partir daí, mostrando-se sempre muito enlevado diante daquele para quem escolhera o próprio nome. Segundo Alencar, ele emprestava romances a Maria Monforte e num deles figurava o nome de Carlos Eduardo. Incentivada pelo poeta, a mãe teria enfim se decidido. No momento em que são apresentados, o narrador nos informa a respeito da carreira de Alencar: “Era ele! o ilustre cantor das *Vozes d’aurora*, o estilista de *Elvira*, o dramaturgo do *Segredo do comendador*. Deu dous passos graves para Carlos, esteve-lhe apertando muito tempo a mão em silêncio (...)” (QUEIROZ, s/d, p. 99).

Alencar, assim como Artur e Ernestinho, e mesmo Fradique, se ocupa com versos e com o teatro, mas é o único dentre eles a produzir um romance.

Infelizmente, *Os Maias* só nos fornece trechos dos poemas, ficamos sem informações sobre a peça e também sobre o romance *Elvira*. O que é possível saber, considerando-se o que Alencar pensa sobre literatura, os comentários dos outros personagens a respeito dos seus textos e, finalmente, que Elvira é um nome que figura em *Méditations poétiques* de Lamartine, é que Eça se utiliza desse estratagema para criticar o romance de feições mais sentimentais. Há inclusive, já na primeira página do *Memórias e notas*, uma outra referência a Elvira. O narrador, entusiasmado com a descoberta dos poemas de Fradique, diz “decidíramos abominar e combater a rijos brados o lirismo íntimo, que, enclausurado nas duas polegadas do coração, não compreendendo de entre todos os rumores do universo senão o rumor das saias de Elvira, tornava a poesia, sobretudo em Portugal, uma monótona e interminável confidência de glórias e martírios de amor” (QUEIROZ, 1997, p. 6). Também na voz do próprio Fradique, na *Correspondência inédita*, na carta em que aconselha Manuel, que deseja ser poeta, temos uma referência negativa ao que Elvira representava: “e para mim também, essa poesia chamada subjectiva, que vive aninhada nas saias de Elvira e que arrulha sem cessar, no jornal e no livro, as suas garrulas confidencias de amor (ou de namoro), necessita ser substituída por uma poesia mais forte, mais viril, mais humana, que se desaninhe das saias já enxovalhadas da sua eterna dama” (QUEIROZ, 1929, p. 23). Portanto, mesmo sem ler o romance de Alencar, podemos ter uma idéia bastante nítida de como ele seria.

Exatamente ao contrário do que se dá com Fradique, cujas aventuras são narradas de forma mais que simpática, com Alencar o narrador é implacável. Não hesita em ridicularizá-lo, seja num contato mais íntimo com os outros personagens, seja nos momentos em que é apenas referido. Se o silêncio de Fradique é tido como sinal de alta inteligência, a verve de Alencar é insistentemente apontada como marca de sua mediocridade. Um dos momentos mais marcantes em que se dá esse tratamento desrespeitoso ao, digamos, estilo de Alencar, acontece quando ele está voltando de Sintra acompanhado por Carlos e por Cruges. Entediados durante a viagem, Cruges sugere que Alencar recite

O poeta condescendeu logo – apesar de um dos criados ir ali ao lado deles, dentro do *break*. (...)Veio sentar-se ao pé do Cruges (...), esvaziou os restos do cachimbo, e, depois de acariciar algum tempo os bigodes, começou, num tom familiar e simples: Era o jardim duma vivenda antiga / Sem arrebiques d’arte ou flores de luxo; / Ruas singelas d’alfazema e buxo, / Cravos, roseiras...

– Com mil raios! – exclamou de repente o Cruges, saltando de dentro da manta, com um berro que emudeceu o poeta, fez voltar Carlos na almofada, assustou o trintanário.

O *break* parara; todos o olharam suspensos; e, no vasto silêncio de chameca, sob a paz do luar, Cruges, sucumbido, exclamou:

– Esqueceram-me as queijadas! (QUEIRÓS, s/d, p. 149-150).

A cena pode ser lida como uma metáfora do modo como Alencar e sua poesia participam da vida dos personagens. Há toda uma cerimônia, como em todas as vezes em que Alencar declama, para atender ao pedido do Cruges, acrescido da admoestação pelo fato de que um criado inevitavelmente participaria de tão solene acontecimento que, no entanto, é interrompido pelo prosaísmo altamente revelador de Cruges, que acaba por contar em que ele pensava enquanto ouvia o poeta.

Mas é numa longa cena, que ocupa quase todo o capítulo dezesseis, que Eça concentra, no episódio do Sarau da Trindade, o que a arte e, por extensão, Alencar, significam naquela sociedade. Trata-se de um evento a que comparecem representantes de várias classes sociais, lá estará, por exemplo, tanto o, àquela altura do romance, ministro Gouvarinho, como a juventude dita revolucionária, simpatizante da República. Mais uma vez, Alencar estará presente em um dos momentos mais importantes do romance, pois durante o evento é justamente ele quem apresenta Ega ao senhor Guimarães, tio de Dâmaso, que, como sabemos, revelará que Carlos Eduardo e Maria Eduarda são irmãos.

O episódio, divertidíssimo, é usado também como pretexto para figurar, em especial, o público. Diante, por exemplo, do discurso de um bacharel, em que se louvava uma doação de “seiscentos mil-réis para os inundados do Ribatejo, e ia a benefício deles organizar um bazar” (QUEIROZ, s/d, p.338), numa linguagem oscilante entre os clichês da visão idealizada da natureza e das pessoas e a adulação dos poderosos, o público delira:

Os bravos partiram profundos e roucos de peitos que arfavam. E em torno de Carlos e do Ega, sujeitos voltavam-se apaixonadamente uns para os outros, com um brilho na face, comungando no mesmo entusiasmo (...).

Então pelos bancos apinhados correu um sussurro de enlevo. Era como se os estuques do teto se abrissem, os anjos cantassem no alto. Um estremecimento devoto e poético arrepiava as cuias das senhoras. (QUEIROZ, s/d, p. 340).

De forma a evidenciar o despreparo desse público para compreender e julgar o que via e ouvia, Eça o faz reagir de forma muito parecida diante do poema que Alencar declama, *A democracia*, apesar de o texto pregar claramente a República. Finalmente em um palco, embora a falta de um nunca tenha impedido Alencar de se comportar como um ator, ele extravasa sua veia romântica de caráter social. Antecedido, mais uma vez, de todo um conjunto de gestos ritualísticos

Esguio, (...) o poeta derramou pensativamente pelas cadeiras, pela galeria, um olhar encovado e lento; e um silêncio pesou, mais enlevado, diante de tanta melancolia e de tanta solenidade.

– A Democracia! – anunciou o autor de *Elvira*, com a pompa de uma revelação.

Duas vezes passou pelos bigodes o lenço branco, que depois atirou para a mesa. E levantando a mão num gesto demorado e largo: Era num parque. O luar / Sobre os vastos arvoredos, / Cheios de amor e segredos... (QUEIRÓS, s/d, p. 349).

Esse caráter teatral dado ao exercício da declamação nos remete a várias outras cenas construídas em quase todas as obras de Eça. Entre elas, a que está presente em *O crime do padre Amaro*, utilizada por mim em outro momento do texto. A diferença é que lá a intenção era dar um recado amoroso a uma pretendente. Aqui, a intenção, ao longo da cena isso se revela, é dar um recado a toda a sociedade portuguesa, ali devidamente representada.

Alencar gesticula muito, empolga-se, transforma sua poesia em arma de combate em favor da República, e começa a ser ovacionado quando Ega, ofendido por alguns dos presentes, que ele chama de *burgueses*, terem pedido silêncio, começa a gritar e a aplaudir entusiasticamente, no que é seguido por muitos.

– Aquela democracia é absurda... Mas que os burgueses se dêem ares intolerantes, isso não! Então aplaudo eu!

Outros em volta, imediatamente, não se querendo mostrar menos democratas que o Ega e aquele fidalgo de tão grande linhagem, reforçaram os bravos com calor. (...) Palmas, mais numerosas, já sinceras, estalavam pela sala, que cedia enfim ao repetido encanto daquele lirismo humanitário e sonoro. Já não importava a República, os seus perigos. Os versos rolavam, cantantes e claros; e a sua onda larga arrastava os espíritos (QUEIROZ, s/d, p. 351).

É o grande e único momento de glória de Alencar, embora, genericamente o público ali representado seja exemplar do que Eça chamou de “multidão azafamada e tosca”. A cena é bastante longa e, muito didaticamente, o narrador cita trechos do poema, mostra a reação dos presentes e a julga sem nenhuma tolerância. Insiste, portanto, em reforçar negativamente a imagem desse público.

Mesmo quando nos mostra as reações daqueles mais diretamente envolvidos com Alencar, elas revelam tanto o artificialismo a que obriga a amizade de Ega, Carlos da Maia e Cruges, como a indignação do ministro Gouvarinho, que considera os versos impróprios para uma ocasião como aquela, uma “festa de sociedade, sob a proteção da rainha, diante de um ministro da coroa, falar de barricadas, prometer mundos e fundos às classes proletárias... É perfeitamente indecente!” (QUEIRÓS, s/d, p. 352).

Mesmo que a figuração do episódio todo acabe por traçar um quadro muito pejorativo da literatura como uma forma de entretenimento desvinculado de qualquer reflexão, ele revela, por outro lado, a ocupação de um espaço social tão importante que as pessoas pagam para ouvi-la e temem o alcance de seu significado, assustam-se com as possibilidades oferecidas por ela. Além disso, continua em jogo a outra instância, o outro público, que, ao ler *Os Maias*, era praticamente obrigado pelo narrador a repensar conceitos como o de poesia, de poeta e, principalmente, de leitor.

Desse jogo, vai se consolidando um novo interlocutor, com quem Eça articula um diálogo teórico em que a literatura vai se fortalecendo sobretudo como um artifício, uma construção intelectual, devidamente planejada para se atingir determinados fins. No caso de Eça e de muitos outros escritores contemporâneos a ele, há, entre outras intenções, um irreprimível desejo de denegrir a poesia, ou pelo menos parte de suas manifestações, em favor do romance.

Voltemos a Alencar e a sua profusão de palavras como representação de um tipo de discurso literário decadente, pretexto para Eça incluir na pauta da discussão, conforme foi apontado no episódio do duelo verbal entre Alencar e Eça, os limites impostos pelas tentativas de classificação da literatura em escolas ou estéticas independentes. Como Alencar atravessa *Os Maias* do início ao fim, ele acompanha a literatura durante vários anos, de modo que suas reações ao que é produzido ao seu redor vão oscilar entre a negação de tudo que lhe parecer diferente, como se pode perceber no trecho que segue, até às tentativas posteriores de adequar-se às novidades.

Pobre Alencar! O naturalismo; esses livros poderosos e vivazes, tirados a milhares de edições; essas rudes análises, apoderando-se (...) de todas as cousas santas, dissecando-as brutalmente e mostrando-lhes a lesão, como a cadáveres num anfiteatro; esses estilos novos, tão precisos e tão dúcteis, apanhando em flagrante a linha, a cor, a palpação mesma da vida; tudo isso (que ele, na sua confusão mental, chamava a ‘idéia nova’), caindo assim de chofre e escangalhando a catedral romântica, sob a qual tantos anos ele tivera altar e celebrara missa, tinha desnortado o pobre Alencar e tornara-se o desgosto literário da sua velhice. Ao princípio reagiu. (...). Um dia, porém, Alencar teve uma destas revelações que prostram os mais fortes; quanto mais ele denunciava um livro como imoral, mais o livro se vendia como agradável! (...).

Desde então reduziu a expressão do seu rancor ao mínimo, a essa frase curta, lançada com nojo:

– Rapazes, não se mencione o excremento! (QUEIROZ, s/d, p. 101)

O posicionamento, assim como os textos e as atitudes de Alencar revelam alguns dos equívocos comuns em se conceber a história da literatura de modo muito simplista e linear. O próprio Eça de Queirós, no texto que deveria ter servido como prefácio à segunda edição de *O crime do padre Amaro*⁴⁷, datado de 1879, faz algumas advertências a esse respeito:

Foi por ocasião do aparecimento d’estes meus livros *O crime do padre Amaro* e *O primo Bazilio*, que se começou a fallar em Portugal no ‘Realismo’ e n’uma outra instituição que me dizem chamar-se a ‘Idéa Nova’. Ora o meu nome tem sido geralmente, em Portugal e no Brazil, associado a este ‘Realismo’ e a esta nova instituição. Designo-a pelo nome generico d’instituição, porque ignoro se é uma nova Arte, uma nova Política, uma nova Religião ou uma nova Philosophia; não sei mesmo se não será um novo Club ou uma Companhia de Seguros! (...). Ignoro os seus fins, o

⁴⁷ O texto chama-se “Idealismo e Realismo”, foi encontrado escrito a lápis entre os papéis de Eça. Apenas alguns trechos foram aproveitados no que o autor chamou de “Nota à segunda edição” e que continua, até hoje, antecedendo as várias edições de *O crime do padre Amaro*.

seu programma, os seus methodos, se já lançou, como é do estylo, a sua carta aos Corinthios (...).
Comtudo, eu sou, nos documentos que tenho presentes, designado como ‘um dos seus chefes’ QUEIROZ, 1929, p. 188-189).

No capítulo que chamei de “Procusta permanece entre nós”, essa foi a discussão central, já presente nesse texto de Eça e recolocada em *Os Maias* através das permanentes explicações, sobretudo de Alencar e de João da Ega, que, reitero, durante quase todo o romance defendem posições opostas. Mas, as palavras de Alencar precisam ser relativizadas, pois há vários indícios de que ele deseja e muito agradar a Carlos (como anteriormente desejara agradar a Pedro), grande amigo de Ega, e por isso às vezes ele se mostra bastante compreensivo com o suposto inimigo. É o que ocorre quando, por exemplo, estão em Sintra sem a companhia do oponente e Alencar diz: “Eu, palavra, gosto do Ega! Lá essas cousas de realismo e romantismo, histórias... Um lírio é tão natural como um percevejo... Uns preferem fedor de sarjeta; perfeitamente, destape-se o cano público... Eu prefiro pós de marechala num seio branco;(QUEIROZ, s/d, p. 149).

Nessa mesma ocasião, passeando e apreciando a paisagem de Sintra, ele se oferece para ‘dizer’ o poema ‘6 de Agosto’:

Maquinalmente, tirara do bolso um lenço branco. E com ele flutuante na mão, puxando Carlos para junto de si, chamando do outro lado o Cruges, baixou a voz como numa confiança sagrada, recitou, com um ardor surdo, mordendo as sílabas, trêmulo, numa paixão efêmera de nervoso:

*Vieste! Cingi-te ao peito.
Em redor, que noite escura!
Não tinha rendas o leito,
Nem tinha labores na barra,
Que era só a rocha dura...
Muito ao longe uma guitarra
Gemia vagos harpejos...
(Vê tu que não me esqueceu)...
E a rocha dura aqueceu
Ao calor dos nossos beijos!*

Esteve um momento embebendo o olhar nas pedras brancas batidas de sol, atirou para lá um gesto triste, e murmurou:
– Foi ali. (QUEIROZ, s/d, p. 143-144).

Mais uma vez temos presente o caráter teatral que a poesia assume para Alencar e seus congêneres, para os quais não basta declamar, é preciso cercar o gesto de atitudes que possam conferir ao texto o que ele não possui: valor. A data precisa, assim como a expressão *Foi ali*, revelam que Alencar compreende poesia como um simples transplante de experiências para o papel, ou seja, o narrador não lhe faz nenhuma concessão, pelo contrário, insiste em colocá-lo na condição de artista menor. Dito de outro modo, Alencar é insistentemente mostrado, assim como ocorre com Artur, como um escritor medíocre. Nessa cena da declamação, como se não bastassem os traços caricaturais nela reforçados, o narrador ainda nos diz que “quando deixaram esse recanto (...) o poeta, agachado junto do arco, estava apertando o atilho da ceroula” (QUEIROZ, s/d, p. 144). A encenação terminara e outras necessidades se sobrepunham.

Alencar, é claro, em nenhum momento reflete sobre essas encenações que ele crê serem poéticas, embora seja preciso considerar que, reitero, ele não nos é mostrado em nenhum momento de produção dos textos, como também não o flagramos em nenhum momento de reflexão, seja sobre que assunto for. Alencar nos é mostrado, literalmente, ‘da boca pra fora’.

Outra característica desse poeta é a incapacidade de perceber com alguma mínima clareza o que se passa em torno, no que, mais uma vez, nos lembra Artur. Num momento de bastante tensão, quando, na companhia de Carlos e de Ega, encontram Dâmaso na rua, com quem o neto de Afonso de Maia havia se desentendido. Há, portanto, uma troca de palavras agressivas e ameaças,

Só o Alencar não reparara em nada: continuava a discursar sobre cousas literárias, explicando ao Ega as concessões que se podiam fazer ao naturalismo...

– (...) É evidente que, quando se trata de paisagem, é necessário copiar a realidade... Não se pode descrever um castanheiro *a priori*, como se descreveria uma alma... E lá isso faço eu... Aí está esse soneto de Sintra que eu te dediquei, Carlos. É realista, está claro que é realista... Pudera, se é paisagem! Ora eu vô-lo digo... (...)

Era em Sintra, ao pôr do sol: uma inglesa, de cabelos soltos, toda de branco, desce num burrinho por uma vereda que domina um vale; as aves cantam de leve; há borboletas em torno das madressilvas; então a inglesa pára, deixa o burrinho, olha enlevada o céu, os arvoredos, a paz das casas; e aí, no último terceto, vinha ‘a nota realista’ de que se ufanava Alencar:

*Ela olha a flor dormente, a nuvem casta,
Enquanto o fumo dos casais se eleva*

E ao lado o burro, pensativo, pasta.

– Aí tem vocês o traço, a nota naturalista... ‘Ao lado o burro, pensativo, pasta’... Eis aí a realidade; está-se a ver o burro pensativo... (...) Já vêem vocês que se pode fazer realismo, e do bom, sem vir logo com obscenidades... (QUEIROZ, s/d, p. 248).

Novamente o narrador, impiedoso, coloca Alencar como que se rendendo à suposta nova moda literária, de um modo bastante ingênuo, o que permite perceber essa cena como mais uma daquelas em que Eça faz uso do terrorismo teórico. O poeta acredita que basta colocar o animal na mesma condição humana, de ser pensante, para aderir ao que ele chama de realismo. O leitor é, novamente, convidado a refletir sobre os critérios de valoração da literatura.

Mesmo numa leitura que estivesse mais interessada nos enredamentos da situação amorosa de Carlos e Maria, na qual portanto as considerações de Alencar poderiam parecer muito secundárias, sobretudo num momento como esse, em que o herói da narrativa está prestes a realizar um embate físico com aquele que teria tido um envolvimento suspeito com a heroína, é possível perceber que as palavras do poeta não podem ser desprezadas. Nesse episódio, a ação central é a do clichê amoroso, em que dois homens disputam uma bela dama, mas, o que não é dito explicitamente, embora o leitor já tenha sido informado, é que não se trata exatamente de uma dama, pelo menos não no sentido exigido pelo clichê. O que Alencar diz, supostamente em paralelo, sem importância diante do que se passava naquele momento, reflete o conflito entre Carlos e Dâmaso.

No poema de Alencar também temos uma imagem que reproduz o lugar comum :“uma inglesa, de cabelos soltos, toda de branco, desce num burrinho por uma vereda que domina um vale; as aves cantam de leve; há borboletas em torno das madressilvas; então a inglesa pára, deixa o burrinho, olha enlevada o céu, os arvoredos, a paz das casas;” inclusive com aproximações muito evidentes com a heroína do romance ou pelo menos com o modo como ela é vista por alguns dos personagens. Maria Eduarda não pode ser considerada uma estrangeira no sentido literal da palavra, mas é tratada como se fosse, já que poucos lhe conhecem a origem e foi educada fora de Portugal. Todo o entorno a essa mulher,

a natureza sempre tão bela e cordial (nessas imagens estereotipadas, nunca há incômodos mosquitos ou animais mais perigosos) e sobretudo a roupa branca apontam para o que Carlos acredita estar vivendo, tal qual seu pai acreditara antes, um amor no sentido mais romanesco que o termo possa assumir. Pedro e Carlos da Maia são justamente os que com mais frequência fazem associações entre as experiências vividas e a ficção. O que ambos não perceberam é precisamente o que é dito “no último terceto” do poema de Alencar: aí “vinha ‘a nota realista’ de que se ufanava Alencar”. Nota realista, entenda-se aqui como vida real, e não como movimento literário, o que permite, apesar de parecer de mau gosto, associar o burrinho, de que faz uso a dama de branco, a Carlos.

Na confusão de Alencar, temos Eça insistindo na tentativa de fazer seu leitor modelo compreender que muito mais que um caricato poeta cuja imagem não é muito atraente (magro, de dentes estragados, quase sempre trajado de preto, com uma cabeleira invariavelmente desgrenhada), Alencar concentra não apenas o reflexo de que um romance como *Os Mais* não comportaria uma narrativa calcada em estereótipos sentimentalóides, mas vai um pouco além. Concentra também a constatação de que a própria literatura não comportaria mais esse modelo desgastado, assunto aliás já tratado muito diretamente em *O mistério da estrada de Sintra*, mas também em *O primo Basílio* e em *A capital!*. Com o perdão de um possível excesso de didatismo (meu e não de Eça), o que o autor desses textos faz é revelar aqueles bastidores de que falava Poe, ou exercita a terrorismo teórico de que falava Compagnon: acompanhamos a narrativa e as reflexões sobre sua construção.

No mesmo texto de Eça que citei há pouco, “Idealismo e Realismo”, temos, mais uma vez, a confirmação de que ele esteve permanentemente se voltando para a teoria, na ficção ou fora dela. Ainda sobre as tentativas de enquadramento da literatura em movimentos muito determinados, o que Eça tem a dizer certamente agradaria muito Jorge Luis Borges:

A opinião, porém, que os nossos inimigos fazem d’este movimento litterario parece ser a seguinte: ‘Que é uma ‘escola’ e se chama ‘Escola Realista’. Que foi o snr. Zola que a inventou, um bello dia, em Paris. Que o seu fim é pintar com minuciosidade quadros

obscenos. E, finalmente, que tem uma rethorica especial, abstrusa, torturada, rutilante, sem grammatica e sem vernaculidade'!

Na realidade o Naturalismo nem foi inventado pelo snr. Zola, nem consiste me descrever meticulosamente obscenidades, nem tem rethorica própria, nem sobretudo é uma escola! (...)

Não – perdoem-me – não ha Escola Realista! (...)

Zola teve precusores ilustres: antes d'elle, estão os Goncourts; antes dos Goncourts, Flaubert, Taine e Sainte-Beuve (...) e antes d'esses, havia ainda Stendhal, e ao lado d'elle, Balzac, e no seculo passado, Molière... Não me obriguem a remontar até Homero!... (QUEIROZ, 1929, p. 190-195).

A relação histórica entre os autores, segundo Eça, se dá de maneira ininterrupta e intertextual, de forma que a idéia de precusores, seguidores e, sobretudo, de opositores precisa ser repensada. O equívoco de Alencar e muitas vezes também de Eça é acreditar em um momento final para uma determinada moda literária, que seria imediatamente seguida de um momento inaugural de outra. Como Eça coloca esses dois personagens de modo a não serem levados muito a sério, o que eles dizem também precisa ser relativizado. Se Alencar é o escritor medíocre, 'ateatrado' como diz o autor de *Os Maias*, Eça está sempre pronto a apresentar alguma opinião que cause escândalo ou, ao menos, constrangimento. É o que ocorre no episódio do Sarau da Trindade. Esse comportamento volúvel é a marca registrada desse personagem. Assim, mesmo o quase duelo em que se debateram supostamente duas posturas literárias distintas, representadas pela poesia de Alencar em oposição à de Simão Craveiro se esvazia. O que não altera o significado da cena, pois, apesar de a postura dos envolvidos ser duvidosa, o simples fato de que a literatura seja um assunto capaz de causar reações tão acaloradas não é desprezível. Embora não seja um exercício de crítica literária muito recomendável, não deixa de ser um exercício.

Quando se dá a última aparição de Alencar no romance, em torno de dez anos haviam se passado, desde que Carlos partira de Portugal em um exílio voluntário, após a descoberta de seu parentesco com Maria Eduarda. Estamos em 1887 e se confirma que o único personagem a participar de toda a ação é Alencar:

Mas Carlos agora também contemplava o Alencar. E parecia-lhe mais bonito, mais poético, com a sua grenha inspirada e toda branca, e aquelas rugas fundas na face morena, cavadas como sulcos de carros pela tumultuosa passagem das emoções... (...) O poeta sorria, passando os dedos com complacência pelos longos bigodes românticos, que a idade embranquecera e o cigarro amarelara. (...) – E versos? – exclamou de repente Carlos, voltando-se para o poeta. – Abandonaste a língua divina? (QUEIROZ, s/d, p. 397).

Apesar de todo o tempo passado, algo não mudou: o modo como Alencar e, por conseqüência, os poetas são vistos na sociedade em que vivem. A adjetivação não deixa dúvidas quanto à permanência de uma simplista associação entre poesia e uma imagem estereotipada do artista. Muito mais idoso, Carlos não apenas o acha mais bonito, como também classifica a famosa cabeleira do autor de *Vozes d'aurora*, como 'inspirada' (classificação utilizada várias outras vezes, pelo narrador), as rugas são o resultado de uma 'tumultuosa passagem das emoções'. E, para completar, os bigodes são 'românticos', adjetivo também usado mais de uma vez por Eça para caracterizar Alencar, inclusive na primeira ocasião em que Carlos o vê

E apareceu um indivíduo muito alto, todo abotoado numa sobrecasaca preta, com uma face escaveirada, olhos encovados, e sob o nariz aquilino, longos, espessos, românticos bigodes grisalhos; já todo calvo na frente, os anéis fofos de uma grenha muito seca caíam-lhe inspiradamente sobre a gola; e em toda a sua pessoa havia alguma coisa de antiquado, de artificial, de lúgubre. Estendeu silenciosamente dous dedos ao Dâmaso, e abrindo os braços lentos para Craft, disse numa voz arrastada, cavernosa, ateatrada (QUEIROZ, s/d, p. 98, grifos meus).

O texto vai insistentemente reiterando o que se fez com Alencar em toda a obra: ele é um poeta apenas exteriormente, atende aos requisitos físicos e nada mais. Na impossibilidade de compreendê-lo verdadeiramente como um poeta, seu bigode é, pejorativamente, romântico, assim como os outros adjetivos sublinhados, sobretudo *artificial* e *ateatrada* acentuam os traços negativos que o compõem.

Mesmo na única cena em que Alencar aparece vestido de um modo que contraria seu anti-dandismo, essa imagem estereotipada de poeta não o abandona. Ao comparecer às corridas de cavalo, sua presença provoca o seguinte comentário:

Aí vem o nosso Alencar (...). Olhe para aquilo! Veja se ainda hoje os há por aí com aquele ar de sentimento e de poesia...

Com um fato novo de cheviote claro que o remoçava, de luvas *gris-perle*, (...) o poeta vinha-se abanando com o programa, e já de longe sorrindo à sua boa amiga D. Maria. Quando chegou junto dela, descoberto, bem penteado nesse dia, com um lustre de óleo na grenha, levou-lhe a mão aos lábios, fidalgamente. (QUEIROZ, s/d, p. 187).

O vestuário, entendido aqui como um sistema de significados, é, como se sabe, largamente explorado por Eça não apenas em relação a seus personagens escritores. Artur, por exemplo, vive uma traumática experiência com seus sapatos de verniz, comprados assim que chega à capital, na tentativa de adequar-se ao meio “E, entontecido pelo movimento, abstrato, infeliz, ia descendo o Chiado, com os pés torturados pelo verniz novo aquecido, (...) odiando Lisboa, furioso com o sapateiro!” (QUEIROZ, 1997, p. 740). Apesar de não sabermos exatamente de onde vem o dinheiro que permite a Alencar vestir-se, embora uma única vez, tão elegante, percebemos nele a mesma tentativa de Artur. Este, cuja situação financeira oscila bastante ao longo do romance, terá um guarda-roupa que varia de acordo a essa condição, mas sobretudo com o desejo de vestir-se adequadamente à fama que ele imagina conseguir com a literatura.

Em relação a Ernestinho, que, reitero, pouco aparece em *O primo Basílio*, mas participa do romance de modo muito efetivo, temos exíguas informações sobre seu modo de vestir. O que se justifica, dado que, como funcionário da alfândega, relativamente bem remunerado, veste-se de acordo com suas finanças e não com as de escritor cujo estereótipo de indivíduo dotado de uma sensibilidade extrema não lhe permitiria preocupações banais com a aparência (só não podemos esquecer que é o único, dentre seus irmãos, a receber uma coroa). Por outro lado, a aparência física um tanto débil não desmente o lugar comum, lembremos:

Pequenino, linfático, os seus membros franzinos, ainda quase tenros, davam-lhe um aspecto débil de colegial; o buço, delgado, empastado em cera-*mostache*, arrebitava-se aos cantos em pontas afiadas como agulhas; e na sua cara chupada, os olhos repolhudos amorteciam-se com um quebrado langoroso. Trazia sapatos de verniz com grandes laços de fita; sobre o colete branco, a cadeia do relógio sustentava um medalhão enorme, de

ouro, com frutos e flores esmaltados em relevo. (...) para o ato do baile da *Honra e paixão* mandara fazer, à sua custa, botas de verniz para o galã, (QUEIRÓS, 1997, p. 24).

A diferença entre os bigodes *românticos* de Alencar e os tão cuidadosamente encerados de Ernestinho, revela, metonimicamente, para além das condições financeiras, a postura de cada um em relação ao desejo de inserir-se, socialmente, como escritores. E, se essa postura afasta Ernestinho e Artur de Alencar, aproxima-os de Fradique, desde sempre, até a morte, cioso de seu bem vestir. Tanto que as cartas que abrem tanto *A correspondência de Fradique Mendes* quanto *A correspondência inédita de Fradique Mendes* têm como assunto aparente a alfaiataria. A da primeira obra é endereçada “Ao Visconde de A.-T.”, a da segunda, “A E. Sturmm, alfaiate”. Nas duas, o vertir-se ganha a amplitude que o próprio Fradique chamou de “Philosophia do Vestuario” (1929, p.2), ou seja, é usado como pretexto para uma discussão que envolve interesses bem mais aprofundados que a simples adequação à moda do momento: “Não ignora V., de certo, que ao lado da Philosophia da Historia e d’outras Philosophias, ha ainda mais uma, importante e vasta, que se chama a Philosophia do Vestuario; e menos ignora, de certo, que ahi se aprende, entre tanta cousa profunda, esta, de superior profundidade: que o casaco está para o homem como a palavra está para a idéa (QUEIROZ, 1929, p. 2).

É possível, portanto, fazer uma aproximação entre essas duas cartas, pois se se considera a roupa como um sistema de significados, transplantam-se as referências a ela para a linguagem. Isso é feito, como se viu, mais explicitamente na segunda, texto de que fiz uso em “Artur e a demanda do Santo Graal”. Mas mesmo na primeira, bastante curta, a metáfora é pertinente. Ao aconselhar o Visconde sobre que alfaiate procurar em Londres, Fradique afirma que a escolha dependerá da finalidade da roupa.

Se pretende meramente um homem que lhe cubra a nudez com economia e conforto, então recomendo-lhe aquele que tiver tabuleta mais perto do seu hotel (...). Se porém V., caro patricio, deseja um alfaiate que lhe dê consideração e valor no seu mundo; que V. possa citar com orgulho, à porta da Havanesa, rodando lentamente para mostrar o corte ondedado e fino da cinta; que o habilite a mencionar os lordes (...); e que lhe sirva mais tarde, na velhice, – então com ardente instância lhe aconselho o Cook (o Tomás Cook) que é da mais extremada moda (QUEIROZ, 1997, p. 6).

Como sabemos, a finalidade de Fradique em termos de alfaiataria, mas também de uso da linguagem, jamais foi a de apenas cobrir-se. Seu desejo foi sempre o de conseguir “consideração e valor”, de modo que tudo nele sempre foi cuidadosamente preparado. Em termos literários, não foi diferente. De um modo ou de outro seus poemas foram publicados pelo primo Vidigal e suas cartas pelo amigo que também lhe narra a vida. Portanto, mesmo não tendo enfrentado problemas para manter seu guarda-roupa sempre elegante, como alguns de seus irmãos tiveram, Fradique também não consegue escapar do excesso de exterioridade como fator determinante da condição de escritor.

Quanto a Alencar e a sua derradeira participação em *Os Maias*, vamos à resposta dele à pergunta de Carlos, aliás sintomática de que não lhe são feitas outras, dado que lhe é indissociável o epíteto de ‘poeta’. O que se quer saber é se, depois de tantos anos, ele ainda escreve:

... ainda às vezes me passa uma cousa por cá dentro; o velho homem estremece...(...)
 Pois veio aí uma cousita dedicada aqui ao João. Ora, eu te digo se me lembrar...
 Correu a mão aberta pela face escaveirada, lançou a estrofe num tom de lamento:

*Luz d’esperança, luz d’amor,
 Que vento vos desfolhou?
 Que a alma que vos seguia
 Nunca mais vos encontrou!*

Carlos murmurou: ‘Lindo!’ Ega murmurou: ‘Muito fino!’ E o poeta, aquecendo, já comovido, esboçou um movimento de asa que foge:

*Minh’alma em tempos doutrora,
 Quando nascia o luar,
 Como um rouxinol que acorda
 Punha-se logo a cantar.*

*Pensamentos eram flores,
 Que a aragem lenta de maio... (QUEIROZ, s/d, p. 399).*

E Alencar é silenciado pelo mesmo Cruges que o interrompera ao se lembrar, em cena aqui citada, na volta de Sintra, de que não comprara as tão desejadas queijadas. Há ainda um agravante na cena que, mais uma vez, o ridiculariza. Como Carlos e Ega estão almoçando no Hotel Bragança quando

Alencar chega, oferecem-lhe bebidas alcoólicas, mas Eça, insinuando que ele estivesse bêbado, insiste em oferecer também café bem forte.

A última participação do poeta não se distingue, portanto, da primeira: álcool e adulação continuam sendo seus companheiros. Assim como ocorrera com Artur em *A capital!*, que também encerra suas aventuras do mesmo modo melancólico que as iniciara, todas essas cenas reiteram a representação negativa que Eça faz desses escritores, para os quais não há saída. Mudar seria a saída possível, mas para isso seria necessário que eles refletissem criticamente sobre a literatura e também sobre a própria produção, o que lhes é negado.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS OU A TENTACÃO DO INACABÁVEL

Chegar a esta página implica em se colocar diante de uma das perenes ambigüidades do desejo humano. Refiro-me àqueles muitos momentos em que finalmente se dá por encerrado algo que se quis muito terminar. Por outro lado, em outras ocasiões (que não são exatamente outras porque não se distinguem muito claramente do que deveria ser a impressão anterior), nós mesmos criamos empecilhos para chegar ao ponto final: é a tentação do inacabável. Tentadora, a idéia de fim é também dolorosa. Se encerrar, revisar, imprimir e entregar é bom, é igualmente bom poder encarar o trabalho como um processo, como uma espécie de ‘é quase isso, mas ainda vai melhorar’. Melhor ainda é acreditar que um dia será possível atender às próprias expectativas. Como não há nenhuma possibilidade de que esse dia chegue, resta um misto de alegria, tolerância e frustração.

Num texto chamado “As funções da literatura”, Umberto Eco, como o título sugere, aponta vários motivos/funções para justificar a importância da literatura como algo vital. No final, apresenta o que considera uma das principais

contra qualquer desejo de mudar o destino, eles (referindo-se aos textos literários) nos fazem tocar com os dedos a impossibilidade de mudá-lo. E assim fazendo, qualquer história que estejam contando, contam também a nossa, e por isso nós os lemos e os amamos. Temos necessidade de sua severa lição ‘repressiva’. (...) Creio que esta educação ao Fado e à morte é uma das funções principais da literatura. Talvez existam outras, mas não me vêm à mente agora”(ECO, 2003, p. 21).

A noção de fim, muitas vezes incômoda, é inerente portanto a qualquer atividade humana, o que inclui a literatura e também as teses sobre ela. Acredito que Eco tem toda razão, mas também acredito que somos todos péssimos alunos quando se trata de lição tão difícil.

Mas, para além dessas questões de ordem mais subjetiva, há naturalmente outras para essa resistência ao fim, de ordem um tanto mais práticas, como poder apresentar-se como estudante, com todas as implicações que o termo carrega, inclusive de porte de um documento que permite pagar meia entrada...

Na tentativa tão humana de amenizar o que nos incomoda, investimos contra a linguagem. Mudamos o intimidador singular da palavra ‘conclusão’ para o mais confortável plural das ‘considerações finais’, o que não muda tanto assim, pois temos, de qualquer modo, que apresentar o onde tudo isso nos levou. As últimas páginas são isso, não importa o nome que possamos dar a elas.

A apropriação que fiz da expressão ‘terrorismo teórico’, cunhada por Antoine Compagnon, permite que se faça uma analogia entre a obra de Eça e o controverso trabalho dos chamados homens-bombas, no sentido metafórico, pois, se é possível pensar em um projeto presente nas obras ecianas, ele é, apesar de mordaz, pacífico. Organizados tanto quanto os que compõem um bom exército; seus soldados são amplamente treinados e, sobretudo, suas armas, suas bombas têm alto poder de impacto. Resta saber quem seria o inimigo a ser combatido... Mas não é tão simples, o adversário é difuso e se refaz com grande eficiência. Mesmo assim, ou até por isso, a luta seguiu acirrada, contra determinados conceitos e posturas, mas sobretudo a guerra pretendeu que o elemento que passou a ser chamado de ‘público’ fosse melhor aparelhado para receber e compreender o discurso literário e, por conseqüência, outros.

Como foi dado a esse novo leitor uma parcela significativa do poder legislador diante dos textos literários, inclusive com interpelações diretas, como é o caso das experiências de Almeida Garrett e de Camilo Castelo Branco, Eça deu sua contribuição e treinou seu exército a seu modo para minar idéias prontas. Os soldados ecianos trabalham um pouco mais na surdina que os dos outros dois citados, o que equivale a dizer que Eça é mais exigente com aqueles que leriam suas obras. Isso explica o motivo de ele ter figurado tantos leitores incompetentes em seus textos que acabaram tendo um destino bastante desagradável. Luísa (de *O primo Basílio*), Maria da Piedade (de *No moinho*) e Amélia (de *O crime do padre Amaro*) são os exemplos mais conhecidos. Mas, ao colocá-las como incapazes de exercer uma leitura mais eficiente dos livros que lhes caem nas mãos e também da realidade que as cerca, Eça põe em discussão o próprio conceito de ficção. O modo como não apenas essas três citadas, mas muitos dos outros personagens desse autor se relacionam com o real lhes cria inúmeros

problemas. Excesso de imaginação ou idealização de sentimentos, pessoas e situações é o que faz com que Artur (de *A Capital!*) seja, por exemplo, tantas vezes humilhado, sem sequer se dar conta disso. Da mesma forma, vítimas de uma hipermetropia crônica são D. Felicidade e Jorge (de *O primo Basílio*). A primeira não é capaz de perceber a indiferença que lhe devota o Conselheiro Acácio. Jorge não lê na esposa nenhum sinal de que a vida que levavam não a satisfazia.

Há muitos outros doentes, a galeria é ampla, fiquemos com alguns exemplos: São-Joaneira e João Eduardo, de *O crime do padre Amaro*; Pedro e Carlos da Maia, de *Os Maias*; Zagalo, de *O conde d'Abranhos*; Victor da Silva, de *A tragédia da rua das Flores*. No caso desse último exemplo, Eça aproveita para também figurar as dificuldades do analfabeto. Como se sabe, o enredo desse romance é praticamente o mesmo de *Os Maias*, ou seja, duas pessoas da mesma família, aqui mãe e filho, se conhecem e se apaixonam, na ignorância do próprio passado. Ao final, a mãe, Genoveva, se suicida e Victor segue sua vida sem ser informado da relação incestuosa que acabara de viver. Mora com a ex-amante de um amigo e às vezes publica poemas dedicados ao antigo amor. Perguntado se a atual companheira não teria ciúmes “Victor sorriu, não respondeu... ‘Mas como ler podia? Joana, sua mulher, não sabe ler’” (QUEIROZ, s/d, p. 352). Se saber ler não garante uma visão privilegiada do mundo que cerca os personagens, não saber pode ser ainda pior, e não apenas pelo desconhecimento do código, no sentido material do processo, mas sobretudo porque essa condição e todas as suas implicações mantém Joana afastada do mundo freqüentado por Victor, o que impossibilita que, por exemplo, alguém simplesmente mencionasse o fato para ela...

Além dessas representações mais particularizadas da figura do leitor, Eça o mostrou muitas vezes de forma coletiva. O encontro na casa de Luísa e de Jorge, em que são lidos trechos da peça de Ernestinho, o jantar promovido por Artur especialmente para apresentar aos convidados fragmentos da peça *Amores de poeta*, assim como o tantas e tantas vezes aqui mencionado Sarau da Trindade, em que Alencar declama, são pretextos de Eça para representar o público. Na

outra ponta do processo, o leitor empírico é convidado (quase obrigado, por conta da insistência) a ver a si mesmo, seus gostos e reações desnudados.

A experiência mais radical nesse sentido foi realizada já no início da carreira de Eça, pois em *O mistério da estrada de Sintra*, temos não apenas a figuração de leitores no próprio texto, como também fora dele. Como se sabe, a narrativa é desencadeada pela leitura que supostamente o editor teria feito de uma carta enviada ao jornal. Publicada, um leitor remete outra ao jornal para informar que conhece um dos envolvidos na trama, de modo que não se estava tratando de ficção. Mais adiante, esse mesmo leitor, representante metonímico de todos os outros, envia outra epístola para afirmar o contrário... Ou seja, o discurso é construído de modo a colocar os leitores em xeque. Como as estratégias de construção do romance vão sendo sucessivamente evidenciadas, não resta saída para o leitor senão perceber que o manual de instruções está inserido na obra. Para um melhor funcionamento do texto, Eça alertava, convém segui-las...

Ainda em relação ao modo como se constituiu a figura do leitor na obra de Eça de Queirós, a insistência no modelo epistolar registra que o autor, como fizera no primeiro romance, subverteu a estratégia do diálogo direto com um leitor genérico, opção de muitos, como os citados Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco. Eça particularizou a relação, concretizando o seu leitor, inclusive nomeando-o muitas vezes com o uso de figuras reais. É o caso dos destinatários das cartas de Fradique, mas é também o que se dá em textos considerados como não-ficcionais, como o prefácio à obra do Conde de Arnoso e o texto “Uma carta”, endereçado ao amigo Carlos Mayer, mas publicado como se se tratasse de um simples artigo de jornal. Temos também a carta de Damião a Artur, em *A Capital!*, pequeno ensaio de crítica literária. Em resumo, Eça encontrou uma forma de estabelecer um vínculo com os seus leitores, mas o fez a seu modo.

Para que as obras funcionassem nesse sentido educativo de fomentar a reflexão, um dos alvos foi portanto a própria literatura, colocada em lugar de grande destaque, mesmo em obras em que, à primeira vista, os interesses estariam apenas em questões sociais mais genéricas. A constituição do discurso literário como ilusão do real, construção a partir do real, obediente a regras

internas, local conseqüentemente privilegiado para a conciliação simbólica entre imaginação e realidade foi insistentemente mostrado por Eça para seu leitor. Segundo Lélia Parreira Duarte:

O tão propalado Realismo não consistiria portanto, simplesmente, para o nosso Autor, numa tentativa de reprodução da realidade (em que se incluíam histórias de heróis), pois a sua função moral seria a de contribuir para a elevação social a partir da consciência avançada de que a realidade não existe: existem perspectivas sobre o real. Assumindo a sua visão 'realista', que entreteceria 'ilusões de realidade', o autor poderia então mostrar ironicamente, isto é, sem falar explicitamente dela, a alienação da sociedade, através de pontos de vista defeituosos ou deturpados (2001, p. 70).

A inserção do que Compagnon chamou de manual de instruções nas obras ficcionais tornou-se um imperativo de força tão positivamente devastadora que textos como prefácios e artigos para jornais também foram tomados por ela. No caso específico de Eça de Queirós, também as produções ditas não-ficcionais comprovam a preocupação constante em provocar reflexões sobre a literatura em seus vários domínios, fosse a teoria, a história ou a crítica literária. Foram aqui citados textos como *Macbeth*, *Ao acaso* e *Uma carta*, publicados entre 1866 e 1867, na *Gazeta de Portugal*, assim como *Positivismo e Idealismo*, de 1893, que saiu na *Gazeta de Notícias* e muitos outros como exemplos desse discurso auto-reflexivo.

A figuração de escritores foi também uma das formas encontradas por Eça para levar adiante seu salutar bombardeio. Ao abrir espaço na ficção para produtores de literatura, quase que exclusivamente poetas medíocres, Eça os coloca como exemplos de prestadores de um desserviço. Confiando na capacidade de discernimento de seu leitor, esses 'escritores', depositários e ao mesmo tempo disseminadores de idéias equivocadas, tornam-se os alvos preferenciais a serem bombardeados. Para que a estratégia fosse efetiva, Eça se dá ao requinte de escrever ele próprio os poemas desse seu exército explosivo.

Há inclusive uma espécie de hierarquia entre os componentes desse grupo, pois são mantidas as diferenças entre os que podemos chamar de poetas de circunstância e aqueles que realmente publicam ou tentam fazer da literatura um meio de vida. Os do primeiro grupo são, naturalmente, mais numerosos. Estão

em praticamente todas as obras, como personagens secundários, às vezes nem isso, mas fazem sempre parte de um quadro social em que a poesia, sobretudo a declamação, confere um *status* louvado e invejado por muitos (o que compromete o público também figurado nesses momentos). Várias cenas desse teor foram citadas ao longo deste trabalho, tanto domésticas, os famosos serões familiares, quanto públicas. Outro fator marcante desse primeiro grupo é que mesmo aqueles que afirmam declamar poemas da própria lavra não os publicam, de forma que a relação que estabelecem com o público é a mais direta possível, ou seja, eles não são lidos, são ouvidos.

Pertencentes ao segundo grupo, espécie de primeiro escalão, estão Ernestinho Ledesma, Artur Corvelo e Tomás de Alencar como representantes daqueles que desejavam fazer da literatura uma profissão, capaz de lhes render fama e dinheiro. Ocupantes de espaços bem mais significativos no universo em que foram criados do que os citados no parágrafo anterior, estes declamam, produzem e também publicam. Por conseqüência, tudo que esses personagens fazem ou dizem a respeito da literatura, assim como o modo como o público de cada um deles reage as suas obras, é mote para o exercício do terrorismo teórico.

Carlos Fradique Mendes pode, portanto, ser incluído entre estes últimos, com a diferença de que não está interessado nos possíveis ganhos financeiros que os textos poderiam lhe trazer. Outra diferença em relação ao grupo é que Fradique confia que sua vida é tão interessante que desiste de escrever (restringe-se às *Lapidárias* e a um longo poema em latim, *Laus veneris tenebrosae*). Confiante que as experiências de um indivíduo especial são mais importantes e reveladoras do que qualquer obra que ele pudesse escrever, nosso poeta opta pela teatralização extrema das próprias atitudes, mesmo as mais banais, de modo a figurar no discurso alheio como um personagem. Fradique leva muito a sério a máxima “minha vida dava um romance” (como se ele não vivesse, mas sim se narrasse o tempo todo).

Coube ao narrador de *Memórias e notas* registrar essa vida tão excepcional, mas também às várias outras vozes que esse mesmo narrador incorporou ao próprio discurso para, ao mesmo tempo em que se alimentava a

produtiva idéia de que Fradique era uma entidade empírica (muito semelhante ao João Mínimo de Garrett e ao Pym, de Poe), também compor o personagem a partir de outras subjetividades. Esse jogo inclui a voz do próprio Fradique, pois o narrador reproduz algumas falas dele. Além dessas, de segunda mão, já que são narradas, temos as falas/escritas de Fradique na forma de cartas (há ainda os possíveis textos que teriam ficado no cofre inacessível). Ficam, portanto, textos que poderiam ser lidos como confissões, pedaços da individualidade fradiquiiana. O problema é que como tudo nele é rigorosamente ensaiado como num espetáculo teatral, as cartas também podem ser lidas assim.

Como personagem, o Fradique que teria escrito os poemas das *Lapidárias* é o mesmo que reaparece em *O mistério da estrada de Sintra* dizendo ter oferecido o braço a uma negra antropófaga por quem teria se apaixonado e informando que estava de partida para a França em plena guerra, para “Ver os campos de batalha ao luar, ou aos archotes. Deve haver atitudes de mortos muito curiosas” (QUEIROZ; ORTIGÃO, 1947, p. 232). E permanece o mesmo no *Memórias e notas*. O que difere nessa sua última aparição é justamente a presença dos depoimentos de outros personagens, muitos dos quais destinatários de sua correspondência. Entre as opiniões sobre Fradique que vão sendo citadas, surgem várias pouco elogiosas, dentre as quais as mais numerosas são de J. Teixeira de Azevedo que entre outras coisas sugere “As noções desse guapo erudito (escrevia ele em 1879) são bocados de Larousse diluídos em água de colônia” (QUEIROZ, 1997, p. 53). Mais uma vez o leitor de Eça é chamado a ler um pouco além das aparências, inclusive porque é o próprio biógrafo de Fradique, em geral deslumbrado com a figura cuja vida narra, quem em alguns momentos confessa não saber se seu biografado é realmente tão especial quanto parece ou se há mesmo um excesso de teatralização nele. É o que acontece quando ele diz: “Seriam essas sutilezas (como sugeria um cruel amigo nosso) as de um homem que teoriza e idealiza o seu temperamento de carrejão para o tornar literariamente mais interessante? Não sei” (QUEIROZ, 1997, p. 86).

Do mesmo modo, como os destinatários são vários, é possível perceber o quanto o autor se molda a cada um deles, e se refere, portanto, muito pouco a si mesmo e muito aos assuntos de interesse dos receptores.

As opiniões que Fradique faz questão de registrar a respeito da importância de se publicar a correspondência de pessoas cujas vidas servissem de modelo, assim como o cuidado com que escreve a sua em papel tão resistente ao tempo que era utilizado em documentos de valor histórico, esclarece não apenas que ele queria que seus textos sobrevivessem longamente, mas também que esperava para eles um público muito diferente da “multidão azafamada e tosca” a que Eça se referiu e que é o que recebe as obras de Ernestinho, de Artur e de Alencar. O primeiro destinatário permanece sendo, naturalmente, aquele a quem a carta é dirigida, mas Fradique não apenas confia na importância que confere a si mesmo, como também acredita que aqueles que o rodeiam lhe conferem o mesmo significado, a ponto de deixar tudo pronto para a editado e publicado.

O próprio Eça, em nota de rodapé no *Memórias e notas*, afirma que outra obra de Fradique estava a caminho: “Estas cartas constituem verdadeiros Ensaios Históricos, que, pelas suas proporções, não poderiam entrar nesta coleção. Reunidas as notas e fragmentos dispersos, devem formar um volume a que o seu compilador dará, penso eu, o título de *Versos e prosas de Fradique Mendes*” (QUEIROZ, 1997, p. 72). Estrategicamente, Eça anuncia uma outra possível publicação, que poderia ter sido mesmo levada a efeito se ele não tivesse morrido antes. O que torna a nota ambígua é que ela se refere à informação de que “As suas cartas a Oliveira Martins (sobre o Sebastianismo, o nosso Império no Oriente, o Marquês de Pombal) são verdadeiras maravilhas pela sagaz intuição, a alta potência sintética, a certeza do saber, a força e a abundância das idéias novas” (QUEIROZ, 1997, p. 72, grifo meu), ou seja, seria uma reunião de textos com um tema em comum, a história. O que não esclarece muito a respeito da escolha do possível título para a obra, já que as cartas não são escritas em “versos”. O que é plausível de se concluir é que entre as “notas e fragmentos dispersos” poderiam estar outros textos, esses sim em versos, de modo que a produção de Fradique se estenderia um pouco mais.

Mas, por outro lado, é possível ler o fragmento como mais um dos deslumbres do narrador, que Eça de Queirós, ao assinar a nota de rodapé, estaria denunciando. Já ficou dito lá atrás, o próprio Fradique teria feito uma suposição de que Oliveira Martins não iria gostar de seus arroubos históricos justamente pela falta de “potência sintética”.

Em todas essas considerações sobre os escritores como personagens, há um ainda aspecto que se repete: a dramaturgia. Todos se preocupam em socialmente representar o papel de escritor, no que se equivocam, pois exageram na exteriorização seja de comportamentos, seja no modo de vestir, seja no artificialismo mesmo dos textos que produzem. Essa constatação leva a outra: à exceção de Fradique, os outros três se voltam com muita energia para a produção teatral.

Se considerarmos o quanto o romance era ainda uma forma muito jovem, para alguns, à época, ainda um gênero menor, podemos compreender a insistência de autores como Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós em figurar poetas que eram mais propriamente declamadores e dramaturgos, como uma maneira de constituir uma espécie de hierarquia literária, cujo papel de destaque caberia ao romance. Poemas declamados e peças teatrais não exigem propriamente um leitor silencioso e solitário, mas sim um espectador, cujo aplauso (ou desmaio, como acontece com algumas personagens femininas) é índice de aprovação imediata. A relação estabelecida entre autor e público é muito diversa quando o se trata de um romance, cuja aceitação individual é impossível de ser aferida. O desejo de, mesmo que muito parcialmente, medir a repercussão dos textos explica, ao menos em parte, a insistência nos discursos sobre a literatura, nos jornais, nos prefácios para as próprias obras e para as dos outros e, é claro, na imposição do discurso teórico inserido nos textos ficcionais.

Em favor desse argumento de que a existência de uma disputa de gêneros teria contribuído para a insistente figuração de poetas e dramaturgos, é preciso registrar a possibilidade de compreender o processo no sentido oposto, pois esses personagens também foram usados como uma das formas de caução, de enobrecimento do romance, numa espécie de aliança que tentava trazer o

prestígio do poeta para dentro do discurso romanesco. Essa estratégia foi utilizada em textos em que se buscava alimentar a idéia de que o artista, sobretudo o poeta era um ser de exceção, gênio de sensibilidade e portanto subversor de códigos, literários e sociais. Não é caso, como se viu, de Eça de Queirós, nem mesmo de Garrett ou de Camilo, todos generais bem equipados com munição suficiente para causar um bom estrago nessa imagem estereotipada. Infelizmente Eça não nos deixou nenhum trecho do único romance que teria sido escrito por um de seus personagens escritores. Tomás de Alencar é o autor de *Elvira*, cujo título e comentários do narrador não deixam dúvida quanto às intenções de denegri-los (autor e texto), como é feito também com os poemas, esses sim, largamente citados ao longo de *Os Maias*, de *O primo Basílio* e de *A capital!*.

A guerra ainda não acabou, de fato não acaba nunca, sempre existirão equívocos a serem bombardeados e generais do porte de Eça dispostos a enfrentar aqueles que consideram seus inimigos. Tal qual Perseu, citado por Ítalo Calvino em seu ensaio sobre a Leveza, Eça dominou “pavorosas figuras, contemplando-as no espelho” (CALVINO, 1990, p. 17), ou seja, não se negou a conviver com os monstros que lhe foram destinados, enfrentou-os pelo espelho da ficção, com a mesma leveza a que se referiu o autor italiano. Em meio aos monstros, estavam aqueles comuns a todos nós, seres humanos, mas um em especial, em se tratando de um escritor: colocar permanentemente em xeque o ilusório conceito de que é possível apreender a realidade. Diante de uma certa imprecisão no modo de se conceber o discurso literário, os leitores e a si mesmo enquanto escritor, Eça encontrou uma saída, assumindo o terrorismo teórico. Justamente por isso, não se pode confundir a leveza com que isso foi realizado com ausência de peso, ou de determinação: “É preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma” (VALÉRY, apud CALVINO, 1990, p. 28). Como trocadilho final, foi essa a escolha de Eça, de maneira leve investir sua energia e seu talento a favor da literatura como forma de nos lembrar aquilo que Agustina Bessa-Luís também nos disse e que citei na introdução: o espaço que habitamos talvez seja mesmo fabuloso e os seres sobrenaturais talvez sejamos nós mesmos...

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução, coord. e ver. De: Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

AGUALUSA, José Eduardo. *Nação Crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Escorpionagem: o que vai na valise. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. Organização de Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates).

BARBOSA, João Alexandre. Os intervalos de Eça de Queiroz. In: QUEIROZ, Eça de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p.11-34.

BAUDELAIRE, Charles. *Obra completa. Poesia e prosa*. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BERRINI, Beatriz. Os prefácios ensaísticos de Eça de Queirós. Encontro Internacional de Queirosianos. São Paulo, 1995. 150 anos com Eça de Queirós. Centro de Estudos Portugueses: Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa / FFLCH / USP, 1997.

BERRINI, Beatriz. Jacinto aristocrata rural. Colóquio Letras, Lisboa, n 97, p.26-36, mai./jun. 1987.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Camilo génio e figura*. Lisboa: Editorial Notícias, 1994.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: *Obras completas*. Tradução de: Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 1999, vol. 2, p.96-98.

BUESCU, Helena Carvalhão. Legitimação do retrato de artista. Formas de poética explícita no prefácio garrettiano. Colóquio Letras, Lisboa, n 153/154, p.9-19, jul./dez. 1999.

BURKE, Peter. *Vico*. Tradução de: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 1997.

CALVINO, Italo. *Sob o sol jaguar*. Tradução de: Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de: Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. Entre campo e cidade. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, p. 29-56.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de perdição*. São Paulo: Ática, 1996.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Vinte horas de liteira*. Lisboa: Oficinas Typographica e de Encadernação, 1907.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Vinte horas de liteira*. Lisboa: Ulmeiro, 1984. Col. Clássicos da Língua Portuguesa.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Maria, não me mates que sou tua mãe!*. São Paulo: Edições Loyola, Edições Giordano, 1991. (Col. Memória Portuguesa, v. 2).

CASTELO BRANCO, Camilo. *Doze casamentos felizes*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira Livraria Editora, 1902.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Cenas da Foz*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira Livraria Editora, 1971.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Coração, cabeça e estômago*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira Livraria Editora, 1926.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Memórias de Guilherme do Amaral*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira Livraria Editora, 1966.

CASTELO BRANCO, Camilo. *A queda dum anjo*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira Livraria Editora, 1966.

CASTELO BRANCO, Camilo. O filho natural. In: *Novelas do Minho*. Porto: Lello Irmão – Editores, 1980, p.213-297.

CLÁUDIO, Mário. *As batalhas do Caia*: com um retrato original de Emerenciano. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de: Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORREIA, Hélia. Introdução a *Vinte horas de liteira*. In: *Vinte horas de liteira*. Lisboa: Ulmeiro, 1984. Col. Clássicos da Língua Portuguesa, p.5-23.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária*: uma introdução. Tradução de: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

CUNHA, Maria do Rosário. *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina, 2004.

DUARTE, Lélia Parreira. A valorização do leitor na arte de Eça de Queiroz (ou respondendo a Machado de Assis e a Fernando Pessoa. *Voz Lusíada*, São Paulo, n 16, p.56-76, 2001.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. *A Poética e nós*. In: *Sobre a literatura*. Tradução de: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003, p.219-234.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Tradução de: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1986.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Mediocridade e loucura e outros ensaios*. Tradução de: Rodolfo Krestan. São Paulo: Ática, 1995.

FERNANDES, José Pedro. *Autobiografia de Carlos Fradique Mendes*. Lisboa: Editorial Notícias, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de: Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Edição dirigida e apresentada por Antônio Soares Amora. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

GARRETT, Almeida. *Lírica de João Mínimo*. In: *Obras de Almeida Garrett*, s/l, s/e, 1963.

GUEDES, Fernando. *O livro e a leitura em Portugal*. Subsídios para a sua história. Séculos XVIII-XIX. Lisboa, São Paulo: Verbo, 1987.

GUINSBURG, J. (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (org.) *Palavras da crítica. Tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992, p.11-43.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HERCULANO, Alexandre. *Opúsculos*. Org., introd. e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia. Lisboa: Presença, 6 v., 1982-1987.

HOFFMANN, E. T. A. *Contos fantásticos*. Tradução de: Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Tradução de: Daniel Piza. São Paulo: Editora Imaginário, 1985.

JAMES, Henry. *A arte do romance*. Org., trad. e notas de: Marcelo Pen. São Paulo: Editora Globo, 2003.

JAMES, Henry. *A outra volta do parafuso*. Tradução de: Brenno Silveira. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

JAMES, Henry. *Os europeus*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Ediouro, 1994.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de: Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

LIMA, Luiz Costa. Os destinos da subjetividade: história e natureza no romantismo. In: *O controle do imaginário. Razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 72-164.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MACHADO, Álvaro Manuel. *As origens do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. O primo Basílio. In: *Obras completas de Machado de Assis*. Crítica literária. A semana (1895-1900). Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1970, p.154-179.

MARCOS, José António. *O enigma das cartas inéditas de Eça de Queiroz*. Lisboa: Cosmos, 1996.

MATOS, A. Campos (org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2 ed. rev. e ampl. Lisboa: Caminho, 1993.

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

MEDINA, João. *Eça de Queiroz e o seu tempo*. Coleção Horizonte, direcção de Joel Serrão. Viseu: Livros Horizonte, 1972.

MENEGOLLA, Ione Marisa Coelho. A desmitificação em Eça de Queirós. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n 13, p.117-134, 1996.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. Um jogo humorístico com a verossimilhança romanesca I. O mistério da estrada de Sintra. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 86, p.15-23, jul. 1985.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. Um jogo humorístico com a verossimilhança romanesca II. O mistério da estrada de Sintra. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 97, p.5-18, mai./ jun. 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações intempestivas*. Tradução de: Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença. Brasil: Martins Fontes, 1976.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de Junho de 1848 em Paris*. Tradução de: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *Poesia e prosa: obras escolhidas*. Tradução de: Oscar Mendes e Milton Amado; notícia bibliográfica por Hervey Allen; estudo crítico por Charles Baudelaire. São Paulo: Ediouro, 2000, p.407-414.

POE, Edgar Allan. *O relato de Arthur Gordon Pym*. Tradução de: Arthur Nestrovski. Porto Alegre: L&PM, 1987.

QUEIRÓS, Eça de. *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmãos, 1929.

QUEIROZ, Eça de. *Obra completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v.1/2.

QUEIROZ, Eça de. *Obra completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, v.3/4.

QUEIRÓS, Eça de. *A cidade e as serras*. São Paulo: Landy, 2002.

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. Introd. de Augusto Pissarra. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997. (Biblioteca Folha, 2).

QUEIRÓS, Eça de. *Civilização e outros contos*. São Paulo: Moderna, 1996. (Coleção Travessias).

QUEIRÓS, Eça de; ORTIGÃO, Ramalho. *O mistério da estrada de Sintra. Cartas ao Diário de Notícias*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1947.

QUEIROZ, Eça de. *Os Maias*. Introd. de Augusto Pissarra. São Paulo: Ediouro, s/d.

QUEIROZ, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997, 2 v.

QUEIROZ, Eça de. *Contos*. Porto: Lello & Irmão Editores, s/d.

REAL, Miguel. *A visão de Tândalo por Eça de Queiroz*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000.

REIS, Carlos. *Estudos queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e sua obra*. Lisboa: Presença, 1999a.

REIS, Carlos e PIRES; Maria da Natividade (orgs.). *História crítica da literatura portuguesa*. V.5: o Romantismo. Lisboa: Verbo, 1999b.

REIS, Carlos (coord.). RIBEIRO, Maria Aparecida (orgs.). *História crítica da literatura portuguesa*. V.6: Realismo e Naturalismo. Lisboa: Verbo, 1999c.

ROSENFELD, Anatol. Aspectos do romantismo alemão. In: *Texto/Contexto*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.147-171.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Romantismo e classicismo. In: *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.261-274.

SANTIAGO, Silviano. Eça, autor de Madame Bovary. In: *Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 47-65.

SARAIVA, António José & LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2000.

SARAIVA, António José. *As idéias de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.

SARAIVA, António José. Garrett e o Romantismo. In: *Para a história da cultura em Portugal*. V.2, Lisboa: Gradiva, 1995, p.40-45.

SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

SARAMAGO, José. Viagens na minha terra. In: *Deste mundo e do outro*. Crônicas. Lisboa: Editorial Caminho, 1985, p.51-53.

SERRÃO, Joel. *O primeiro Fradique Mendes*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Tradução de: Souza Júnior e Casemiro Fernandes. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

VENÂNCIO, Fernando. *Os esquemas de Fradique*. Lisboa: Grifo, 1989.

VIDAL, Perry. *O único filho de Fradique Mendes*. Lisboa: edição do autor, 1950.

VOLOBUEF, Karin. *A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

ALVES, Manuel dos Santos. A influência de Leconte de Lisle no satanismo de Eça de Queirós. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 75, p.18-27, set. 1983.

BAPTISTA, Abel Barros. O padre, o amigo do padre e o romancista. Figurações do romancista em 'O romance de um homem rico'. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 119, p.41-55, jan./mar. 1991.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de: Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. Garrett e Camilo – românticos heterodoxos? *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 1, p.63-78, jul./dez. 1976.

BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. José Matias. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 13, p.43-53, 1996.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

BERRINI, Beatriz. Eça e as suas máscaras. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 13, p.25-33, 1996.

BERRINI, Beatriz. Gonçalo Mendes Ramires amigo íntimo de todos nós. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 121 /122, p.123-130, jul./dez. 1991.

BERRINI, Beatriz. *Portugal de Eça de Queiroz*. Lisboa: Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1984.

CATTON, Albano Pereira. *Eça de Queiroz*. Dicionário biográfico dos seus personagens. S/l, s/e, s/d.

COELHO, Jacinto do Prado. A novela da menina dos rouxinóis. In: *Problemática da história literária*. Lisboa: Ática, 1972.

COELHO, Jacinto do Prado. A letra e o leitor. Lisboa: Portugália Editora, 1968.

COELHO, Jacinto do Prado. Introdução ao estudo da novela camiliana. Coimbra: s/e, 1946.

COLEMAN, Alexander. *Eça de Queirós and european realism*. New York: New York University Press, 1980.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999.

DUARTE, Luiz Fagundes. A maldição do manuscrito autógrafo. Censura e autocensura nos manuscritos de Eça de Queiroz. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 13, p.54-67, 1996.

FERRAZ, Maria de Lourdes A. Diálogos de Camilo. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 119, p.25-34, jan./mar. 1991.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araujo. O primo Basílio sou eu. Plágio e provincianismo no romance de Eça de Queirós. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 13, p.90-116, 1996.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araujo. O leitor no texto. Disponível em: <http://www.plataformaparaapoesia.com.br/ermelinda_ensaios.htm>. Acesso em: 17 jun. 2005.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de: Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

FLAUBERT, Gustave. *Salambô*. Tradução de: Miércio Táci. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1974.

FRANÇA, José-Augusto. *O romantismo em Portugal*. Estudo de factos socioculturais. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

GROSSEGESSE, Orlando. A Correspondência de Fradique Mendes – uma ‘autonecrografia’. *Queirosiana*, n. 5/6, p.227-240, dez./jul. 1993/1994.

GROSSEGESSE, Orlando. O alfaiate filosófico e a morte do dândi: sobre Carlyle em Eça de Queirós. *Leituras*, Lisboa, n.7, p.65-76, out.2000/abril/2001.

GUERRA DA CAL, Ernesto. Língua e estilo de Eça de Queiroz. Tradução de: Estella Glatt, revista pelo autor. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. (Biblioteca Tempo Brasileiro 22, dirigida por Eduardo Portella).

HOFMANN, E. T. A. *Irmã Monika*: narrativas e aventuras. Tradução do francês de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

JAMES, Henry. *Retrato de uma senhora*. Tradução de: Gilda Stuart. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LIMA, Isabel Pires de. O dandismo de Fradique ou o exercício impossível de um heroísmo decadente. In *Eça e os Maias – Cem anos depois*. Porto: Asa, 1990, p. 101-107.

LIMA, Isabel Pires de. *As máscaras do desengano. Para uma abordagem sociológica de “Os Maias” de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1987.

LIMA, Isabel Pires de. Os orientes de Eça de Queirós. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 13, p.68-77, 1996.

LINS, Álvaro. *História literária de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Ed. de Ouro, 1965.

LOPES, Óscar. Claro-escuro camiliano. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.119, p.5-24, jan./mar. 1991.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

LOURENÇO, Eduardo. O tempo de Eça e Eça e o tempo. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 13, p.17-24, 1996.

LOURENÇO, Jorge Fazenda. Poetas de romance. Alguns casos e o caso de Tomás de Alencar. Colóquio Letras, Lisboa, n. 147/148, p.67-80, jan./jun. 1998.

LUZES, Pedro. Sob o manto diáfano da fantasia. A propósito de *O crime do padre Amaro*. Colóquio Letras, Lisboa, n. 97, p.19-25, mai./jun. 1987.

MACEDO, Hélder. *As Viagens na minha terra* e a menina dos rouxinóis. Colóquio Letras, Lisboa, n. 51, p.15-24, set. 1979.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Camilo sob o olhar de Agustina: entre a história e a ficção? In: *O sexo dos textos*. Lisboa: Editorial Caminho, p.123-136, 1995.

MAISTRE, Xavier de. *Viagem à roda de meu quarto*. Tradução de Marques Rebelo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

MANN, Thomas. A arte no romance. In: *Ensaaios*. (Seleção de Anatol Rosenfeld). Tradução de: Natan Robert Zins. São Paulo, Perspectiva, 1988.

MARTINS, Oliveira. *História de Portugal*. Lisboa: Guimarães & Cia Editores, 1977.

MENDES, Victor J. A morte do leitor nas *Viagens* de Garrett. Colóquio Letras, Lisboa, n. 153/154, p.253-260, jul./dez. 1999.

MENEZES, Djacir. *Crítica social de Eça de Queiroz*. Fortaleza: Imprensa da Universidade do Ceará, 1962.

MINÉ, Elza. Eça de Queirós e a imprensa brasileira. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 13, p.78-89, 1996.

MÓNICA, Maria Filomena. *Eça de Queirós*. Lisboa: Quertzal Editores, 2001.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Fradique Mendes: Eça, a heteronímia e o vencidismo. Disponível em: <<http://www.ffch.usp.br/posgraduacao>>. Acesso em: 9 set. 2001.

REIS, Carlos (coord.). *Leituras d'Os Maias*, Coimbra: Liv. Minerva, 1990.

REIS, Carlos e M. do Rosário Milheiro. *A construção da narrativa queirosiana. O Espólio de Eça de Queirós*, Lisboa: Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1989.

REIS, Carlos. Eça de Queirós e a aprendizagem da escrita ficcional. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, n. 13, p.34-42, 1996.

REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina, 1984.

REIS, Carlos. Fradique Mendes: origem e modernidade de um projeto heteronímico. *Cadernos de Literatura*, Coimbra, nº 18, p. 45-60, 1984.

RIBEIRO, Aquilino. O romance de Camilo. *Obras completas de Aquilino Ribeiro*. V.2. Lisboa: Livraria Bertrand, 1961.

RIBEIRO, Aquilino. Antelóquio. In: GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Lisboa: Livraria Bertrand, s/d.

RITA, Annabela. Um pacto de leitura. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.119, p.56-59, jan./mar. 1991.

ROSA, Alberto Machado da. *Eça, discípulo de Machado?* Lisboa: Editorial Presença, 1979.

RUBIM, Gustavo. O enxerto jocoso. Retórica da comédia nas 'Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado'. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.119, p. 76-88, jan./mar. 1991.

SACRAMENTO, Mário. *Eça de Queirós – uma estética da ironia*. Coimbra: Coimbra Editora, 1945.

SANTOS, João Camilo dos. Aquilo a que se chama amor. As histórias por detrás das histórias que conta Camilo. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.119, p.60-75, jan./mar. 1991.

SARAIVA, António José. *Para a história da cultura em Portugal*. Lisboa: Bertrand, 1979.

SEIXO, Maria Alzira. Viagens no romance camiliano. A narrativa do tempo em 'O romance de um homem rico'. *Colóquio Letras*, Lisboa, n.119, p.35-40, jan./mar. 1991.

SÉRGIO, António. *Ensaio*. Edição crítica orientada por Castelo Branco Chaves, Vitorino Magalhães Godinho, Rui Grácio e Joel Serrão e organizada por Idalina Sá da Costa e Augusto Abelaira. Tomo VI. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1946.

SERRÃO, Joel. *Temas oitocentistas – II*. Para a história de Portugal no século passado. Lisboa: Portugália Editora, 1962.

SIMÕES, João. Gaspar. *Vida e obra de Eça de Queirós*. Amadora: Liv. Bertrand, 1980.

SIMÕES, João Gaspar. *Eça de Queiroz. O homem e o artista*. Rio de Janeiro, Lisboa: Edições Dois Mundos: Livros do Brasil LDA. Livros de Portugal LDA, 1945.

SIMÕES, Maria João. Eça e Fradique: Interferências. In *Eça e os Maias – Cem anos depois*. Porto, Asa: 1990, p. 277-282.

STENDHAL. *A cartuxa de Parma*. Tradução de: José Geraldo Vieira. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

TENGARRINHA, José (org.). *História de Portugal*. São Paulo: Unesp: Edusc, 2000.

VARELA, Ângela. O registro lírico nas *Viagens*. Dos retratos de Joanhina ao poema *Olhos verdes*. Colóquio Letras, Lisboa, n. 153/154, p.265-278, jul./dez. 1999.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de: Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

WERNECK, Francisco José dos Santos. *As idéias de Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1946.