Monica Figueiredo

A danação do olhar, ou o realismo do engano em Eça de Queirós

EDITORA UFRJ

A DANAÇÃO DO OLHAR,
ou o realismo do engano em
EÇA DE QUEIRÓS

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitora Denise Pires de Carvalho

Vice-reitor Carlos Frederico Leão Rocha

Coordenadora do Fórum de Ciência e Cultura Tatiana Roque

Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro

Diretor Marcelo Jacques de Moraes

Diretora adjunta Fernanda Ribeiro

Conselho editorial Marcelo Jacques de Moraes (presidente)
Cristiane Henriques Costa
David Man Wai Zee
Flávio dos Santos Gomes
João Camillo Barros de Oliveira Penna
Tania Cristina Rivera

Monica Figueiredo

A DANAÇÃO DO OLHAR,
ou o realismo do engano em
EÇA DE QUEIRÓS

EDITORA UFRJ

© 2022 Monica Figueiredo

Ficha catalográfica elaborada por Maria Luiza Cavalcanti Jardim (CRB7-1878)

F475 Figueiredo, Monica.

A danação do olhar, ou, O realismo do engano em Eça de Queiroz [recurso eletrônico] / Monica Figueiredo. – Rio de Janeiro : Ed. UFRJ, 2022.

1 recurso eletrônico (189 p.) ; digital.

Bibliografia: p. [181]-189.

ISBN 978-65-88388-15-0.

1. Queirós, Eça de, 1845-1900 - Crítica e interpretação. 2. Realismo na literatura. I. Título. II. Título: O realismo do engano em Eça de Queirós.

CDD 869.34

Coordenação editorial
Thiago de Morais Lins
Maíra Alves

Preparação de originais
Paula Halfeld

Revisão
Cecília Moreira
Thereza Vianna

Capa, projeto gráfico e diagramação
Ana Carreiro

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FÓRUM DE CIÊNCIA E CULTURA

EDITORA UFRJ
Av. Pasteur, 250, Urca
Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-902
Tel./Fax: (21) 3938-5484 e 3938-5487

www.editora.ufrj.br

LIVRARIA EDITORA UFRJ
Rua Lauro Müller, 1A, Botafogo
Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-160
Tel.: (21) 3938-0624

www.facebook.com/editora.ufrj

Apoio: Fundação Universitária José Bonifácio

Para Maria Eduarda,
para aquela que, ao nascer, já tinha nome de heroína.
Para Teresa Cristina Cerdeira e Isabel Pires de Lima: a minha gratidão,
pois o caminho percorrido guardou a memória de seus passos!

Sou fácil de definir.
Vi como um danado
Amei as cousas sem sentimentalidade nenhuma.
(Alberto Caeiro)

Sumário

Prefácio de Teresa Cristina Cerdeira: "Um escândalo salutar" 11

Introdução: sobre a danação de um olhar 15

Ainda hoje, Eça de Queirós! 19

A humana heroicidade em Eça de Queirós 31

O primo Basílio: *Welcome to Brazil*! 43

E[ç]as mulheres: um estudo da presença feminina na narrativa queirosiana 57

Trapacear o engano: a (r)existência feminina na ficção de Eça de Queirós 71

Por entre rendas, joias e perfume de jasmim: a moda segundo Eça de Queirós 81

Por entre "coolies" e mandarins: as inscrições chinesas em Eça de Queirós 109

Da tristeza risível em Eça de Queirós: a propósito d'*O crime do padre Amaro* 129

Inscrita por entre ruínas, a violência de um tempo histórico: uma releitura de *A ilustre casa de Ramires* 143

A escrita por testemunho: Eça de Queirós, autor de Oliveira Martins e de Guerra Junqueiro 155

Referências 175

Prefácio
Um escândalo salutar

Dizer que *A danação do olhar*, de Monica Figueiredo, é um passeio inteligente pela obra de Eça de Queirós é, evidentemente, dizer muito pouco. Há qualquer coisa mais do que inteligência no modo como o seu olhar de ensaísta aparece marcado por uma escrita pessoalíssima, que pode algumas vezes desconcertar os purismos da academia. Invariavelmente seus textos incluem epígrafes de músicas brasileiras, tão dialogantes com o seu texto crítico como com uma evidente carga afetiva autoral.

Figueiredo traz ainda à cena memórias pessoais de figuras da sua própria história, que não ficam nunca como um extratexto inadequado de autobiografia, mas se incluem, ao contrário, de modo pertinente na proposta que apresenta. É o que ela faz, relembrando seus tempos de estudante de literatura na UFRJ e as aulas de uma grande mestra – Cleonice Berardinelli –, ao evocar sua fina leitura crítica de um trecho de *Os Maias*, em que o ápice da tragédia é constantemente cortado pelo saldo burlesco da procura de um chapéu perdido. O resultado, relembra e assume, era a evidência do exímio manejo estrutural do autor para evitar o melodrama, cortando-o com um dado absolutamente irrisório. Artes de um autor realista, digo eu então, que poderiam fazer pensar em outra cena – já agora flaubertiana –, em que as vozes de um comício agrícola impedem que o afetado *glamour* da declaração de amor de Rodolfo a Emma Bovary gerasse, de modo controvertido, uma cena romântica conseguida. Mas há mais: a autora não teme, por exemplo, recorrer à figura materna da sua madrinha (desculpem-me o pleonasmo voluntário), vinda casada dos Açores para o Brasil, numa evocação nada aleatória quando pretende falar das personagens femininas queirosianas, num tempo português que as

fazia acanhadas e silenciosas, exigindo delas, em contrapartida, a força sobre-humana de resistir.

Para, enfim, falar de Eça de Queirós, Monica Figueiredo refere as suas mulheres resistentes, os seus frágeis heróis "sem nenhum caráter", os seus temas de escândalo salutar – adultério, celibato, incesto –, elementos que fizeram dele um autor lido com avidez e relido – por vezes com grande acerto – por autores nossos contemporâneos que confessam sua dívida com a tradição.

Nem sempre é fácil falar de autores realistas em tempos de modernidade tardia. Pode parecer em desuso o gosto de narrar, de construir heróis, de ancorar-se no tempo e na história porque, mesmo que a escrita realista promova a denúncia dos estigmas sociais da letargia, da rotina, das frivolidades e da desesperança que o tempo e o espaço metaforizam *à merveille* – "a pasmaceira tristonha", a "lentidão das horas", "o repouso dormente", "a sussurração lenta da cidade preguiçosa" –; mesmo que ela corroa de ironia – quando não de verdadeiro sarcasmo – os fundamentos da sociedade que lhe fornece o enquadramento para seus romances, ainda assim ela é utópica, e o nosso tempo presente parece desacreditar das utopias.

A literatura realista é utópica, não porque suas histórias promovam a mudança dos males sociais ou a recuperação de uma ética supostamente falida. Ela é utópica, e possivelmente ainda mais, quando reverbera esses males, quando aponta miseravelmente para portas sem saída, porque mais do que oferecer modelos de desenlaces felizes, ela supostamente clama que o leitor não seja levado a compactuar com o modelo que se lhe apresenta, que ele desconfie até das histórias de amor possivelmente verdadeiras, que ele revisite com olhos críticos não apenas um Dâmaso, um Basílio, um Conselheiro Acácio, um padre Amaro, mas desconfie também dos personagens aparentemente íntegros – o aristocrata generoso e positivista Afonso da Maia, que não escapa aos preconceitos de

classe; o intelectual educadíssimo, mas frívolo, Carlos da Maia; o crítico exacerbado da mentalidade tacanha do Portugal de oitocentos, como João da Ega; um Ramires desejoso de resguardar em texto as glórias de um Portugal de tempos idos; e até um certo Jorge que afinal, demasiado tarde, teria tido a dignidade de perdoar o crime social do adultério da mulher – todos, enfim, incapazes de fazer girar de outro modo a roda da história, bem intencionados talvez, mas falidos todos.

Conseguir essa proeza exige outras artes que não a da simples reprodução da realidade, artes de uma engenhosidade narrativa que, por ardilosos efeitos de montagem, como lembra Figueiredo, aliam o trágico e o cômico, o sublime e o grotesco, como a comprovar – como diria Barthes – que o leitor de um romance realista nunca está de fato diante do real, porque essas estratégias de construção estão mesmo lá para garantir tão somente um "efeito de real", de tal modo que o romance realista se torna um exemplo não de fidelidade, mas de duplo fingimento, por ser capaz de dar a ilusão da realidade como modo da realidade.

Além do mais, o escândalo salutar que este livro de ensaios de Monica Figueiredo sobre Eça de Queirós pode provocar nasce justamente de um novo olhar lançado sobre alguns estigmas críticos, como o da fragilidade das personagens femininas queirosianas que, desde Machado de Assis, andavam na conta de títeres. "E(ç) as mulheres" – num trocadilho algo inesperado para dar conta da presença feminina na obra de Eça de Queirós – que o seu olhar vai captar são a versão possível do esforço das mulheres submissas e castradas para se tornarem justamente algo mais que marionetes, numa sociedade falocêntrica, moldada pelos valores burgueses da chamada "era vitoriana". Esse já tinha sido um caminho trilhado em seu primeiro livro publicado em 2011, *As moradas da ficção*, cujo primeiro capítulo se centra justamente na leitura de *O primo Basílio*, para encontrar ali o modo de representação do *corpo* de

Luísa, da *casa* onde ela vive e da *cidade* de Lisboa que ela atravessa, ousadamente sozinha, em busca do alento (falso alento, *hélas*!) que lhe desse as asas das heroínas dos romances que devorava, para escapar à mesmice, à pasmaceira, ao vazio da vida de pequeno-burguesa, sem outros horizontes para sonhar.

A danação do olhar é assim um convite à leitura dos romances de Eça de Queirós feito por alguém que sabe ler inteligentemente a epígrafe de Stendhal em que ele define o romance (realista) como um espelho que o autor faz mover ao longo do caminho. Tomada tantas vezes como exemplo da teoria do reflexo na arte, a frase repercute outras tantas ideias contrárias: o recorte do espelho, logo a sua necessária seleção; o seu movimento e, portanto, a sua mutação; enfim a regra suprema da arte que, para lembrar André Malraux, ou Jorge de Sena, não é outra senão a metamorfose.

Teresa Cristina Cerdeira
UFRJ/CNPq

Introdução
Sobre a danação de um olhar

Eduardo Lourenço, num lance de genialidade, certa vez definiu: "Eça viu como um danado" (Lourenço, 1997, p. 713).[1] A expressão de impacto aparece num texto do final dos anos 1990, em que o ensaísta, ao discutir a relação mantida por Eça de Queirós com o tempo, defende que poucos autores estabeleceram com o devir histórico uma comunicação tão marcada pela modernidade. Eça viu como um danado e, embriagado de realidade, produziu uma obra que se firmou como incontornável, vencendo as barreiras nacionais e temporais que muitas vezes podem decretar uma metafórica *morte* para a autoria. Vencer o esquecimento e se tornar memória foram desejos inscritos na trajetória do autor de *Os Maias*, por perceber que somente pelo discurso a sua *sobrevivência* estaria preservada.

Além de manter uma relação mimética com a realidade (como desejava a escola realista que o autor ajudou a fundar no Portugal dos oitocentos), Eça cedo percebeu que muito mais do que narrar sobre *aquilo que acontecia*, a literatura deveria atentar para todo um universo de coisas que escapavam ao olhar comum, mas que, sorrateiramente, *inscreviam uma vida* condenada à dolorosa fugacidade. A literatura para Eça de Queirós era uma forma de antídoto que se opunha à inevitável morte que existe sempre e depois de tudo. É, pois, sobre uma realidade imobilizada por

---

1 Cabe lembrar que Eduardo Lourenço se serve dos versos de Fernando Pessoa/Alberto Caeiro: "Se, depois de eu morrer, quiserem escrever a minha biografia, /Não há nada mais simples. /Tem só duas datas – a da minha nascença e a da minha morte. /Entre uma e outra coisa todos os dias são meus. /Sou fácil de definir. /Vi como um danado".

um tempo que lentamente escoa que a obra de Eça de Queirós se debruça:

> É nesse tempo novo que a obra de Eça de Queirós nos instala, de maneira sensível, com uma nitidez e uma familiaridade, por assim dizer, não só mágicas, mas propriamente míticas. [...] Mas em Eça de Queirós – o Eça de Queirós *original* – essa vivência comporta uma temporalidade mais insólita, a do *hiato*, tempo suspenso, vazio, ou esvaziado. Em suma, aquela temporalidade que se exprime no tédio, na monotonia, no não tempo no interior do tempo. (Lourenço, 1997, p. 709-710; grifos originais)

Eça nunca duvidou da inexorabilidade do tempo, esse *contínuo escoar* que comprova a fragilidade da vida inscrita sem retoques nas doenças dos corpos, na morte dos desejos, nos fracassos inconfessáveis, na velhice inevitável, no apego irascível às formas engessadas da tradição, no policiamento do novo, nos discursos esvaziados, nos defeitos inconfessáveis e na interdição sexual. Por isso, "de todos os grandes homens da geração de 1970, ninguém teve como Eça um sentimento tão visceral, carnalmente vivo, da inanidade da vida" (Lourenço, 1997, p. 711). Adiantando as lições que os teóricos do discurso fariam quase um século depois, o autor de *Os Maias* intuiu que somente a linguagem pode vencer a morte ao permanecer como discurso. Como genial artista de seu tempo, ele pretendeu salvar a vida escrevendo o esplendor do mundo visível corroído pela certeza do fim. É com sua obra que "melhor se apreende que espécie de *realismo* é o seu e que monstro teve de vencer ou contra quem lutou para *subtrair justamente* a realidade – a vida real – a essa força de dissolução e de desilusão que é o Tempo" (p. 711; grifos originais).

Para Eduardo Lourenço, o imaginário histórico que compunha a bagagem cultural do autor foi habilmente transformado por ele em uma forma muito particular de registro, ao criar

uma "História como imaginação presente", uma espécie de "Disneylândia verdadeira", de onde roubou formas variadas de existências "para realizar, por contraste ou sublimação, a humanidade ostensivamente pouco heroica ou irremediavelmente medíocre da sua conhecida galeria romanesca" (Lourenço, 1997, p. 711). Escrever é poder lembrar; é de certa forma testemunhar aquilo que o tempo insistentemente deseja apagar ou esquecer. Disso nunca duvidou o autor de *Os Maias* e por isso foi capaz de abrir espaço em seus livros para a existência de personagens de papel que, por pequenez, medo, incompetência, ou simplesmente por assumida canalhice, jamais teriam seus *nomes inscritos*. Eça não foi autor de grandes heróis; é de uma heroicidade falhada que sua obra se ocupa, mostrando – antes mesmo da corrente da Nova História – que o mundo dos vencidos, *dos que não merecem registro*, também carece de atenção e de reconhecimento.

Eça pretendeu "salvar" o "esplendor do mundo visível corroído pela morte" e o fez através de seu trabalho ficcional. Como um "realista" – no sentido mais literal do termo –, ele "viu como um danado" e, munido de uma indubitável "vocação", ou, antes, de mítico "dom" (Lourenço, 1997, p. 713), transformou a sua obra num pungente testemunho do desmoronamento da realidade que o circundava. A respeito de Eça de Queirós já se disse que suas personagens "querem experimentar o que falta quando algo está sobrando" (Santiago, 2004, p. 198), pois é de dentro de uma enorme escassez que as criaturas de papel irão reclamar, lúcida ou caricatamente, do excesso de contenção que as soterra. É, pois, de uma galeria de personagens soterradas por toda sorte de impedimentos que vou tratar; são homens e mulheres que vivem *em engano* que irei confrontar, um conjunto de recriações que o realismo de Eça usa para denunciar que *estar em vida* é, *a priori*, uma luta perdida contra a vitória do tempo.

Este livro reúne alguns dos muitos textos que escrevi sobre a obra[2] de Eça de Queirós e sobre o século XIX ao longo de mais de quinze anos de pesquisa, nos quais contei com o apoio de vários órgãos de fomento que aqui merecem registro: Fundação Universitária José Bonifácio, Fundação Biblioteca Nacional, Capes e, majoritariamente, CNPq. Há aqui também que se registrar que este livro nasceu em minhas salas de aula e, por isso, é dedicado a cada um de meus alunos, que, com generosidade e afeto, foram capazes de dividir comigo um amor incalculável pelo autor que um dia, para usar de uma modéstia que nunca teve, intitulou-se de "pobre homem da Póvoa do Varzim", porque sabia que o mundo é coisa muito pequena!

Monica Figueiredo

2 Para as citações dos romances, utilizarei as seguintes abreviações, seguidas do número das páginas: *Os Maias (OM)*; *O primo Basílio (PB)*; *O crime do padre Amaro (CPA)*; *O mandarim (M)*; *A ilustre casa de Ramires (ICR)*; e *A relíquia (AR)*.

Ainda hoje, Eça de Queirós!

A minha alma tá armada
e apontada para a cara do sossego.
Pois paz sem voz, paz sem voz
Não é paz, é medo.
Às vezes eu falo com a vida
Às vezes é ela quem diz
Qual a paz que eu não quero conservar
pra tentar ser feliz.
("Minha alma – A paz que eu não quero")

Se a letra dessa música pudesse ser repetida pelas próximas páginas, acreditem que nada melhor seria dito a respeito de Eça de Queirós. Todavia, é preciso fazer valer o esforço deste livro, por isso resolvi dar forma de discurso crítico à paixão que uniu a minha vida acadêmica à vida literária do autor de *Os Maias*. As mulheres apaixonadas são sempre muito perigosas, capazes inclusive de acreditar que a ficção salvou da morte um autor que, ainda hoje, continua vivo.

Falo de um português, 55 anos incompletos, casado, advogado, jornalista, cônsul, mas acima de tudo um artista que, embora reconhecido em seu tempo, também gerou inúmeras polêmicas junto à crítica sua contemporânea, ao mesmo tempo que, sem o saber, edificou seu lugar na posteridade, firmando-se como um dos mais importantes escritores do século XIX português. Falo de Eça de Queirós e de sua obra que hoje é marco inultrapassável para todos os que desejam conhecer a literatura que se fez e que se faz em língua portuguesa. Retomado como personagem pela narrativa contemporânea, resgatado intertextualmente através da utilização de seus personagens pela literatura dos séculos XX e XXI, citado

em letras de música, ou, ainda, atualizado, nem sempre de forma criteriosa, pela leitura da mídia televisiva e pelas imagens cinematográficas, o autor de *Os Maias* é hoje um "símbolo", ou, antes, uma "marca" que decora camisetas, nomeia bares da moda, define roteiros turísticos, vende vinhos, divulga culinária, move, enfim, o tal "porco adormecido" que um dia ele chamou à pátria. Ironia histórica que hoje faria do cônsul perpetuamente endividado um rico e próspero negociante de si mesmo. É, pois, da permanência de um autor e de uma obra que estou a falar; são releituras e apropriações que gostaria de discutir; é, enfim, da atualidade de um artista que nasce o meu desejo de investigação.

Num primoroso livro escrito no final do século XX, Richard Sennett conclui: "O século XIX ainda não terminou".[3] A afirmação, a princípio absurda, é na verdade a perspicaz constatação de que muito pouco nos separa daquilo que foi chamado pelos ingleses de "era vitoriana", ou de "século burguês". Filhos de uma pós-modernidade que ao certo ninguém sabe o que seja, é com dificuldade que aceitamos o fato irrefutável: nada, ou quase nada, foi inventado por nossa contemporaneidade. Se humildemente entendermos que as concepções de comunicação a distância já estavam mapeadas pelo telégrafo; que os *blu-rays* nasceram dos fonógrafos; que os combustíveis alternativos têm como avós o carvão e o vapor; que o metrô e os trens-balas são filhos distantes dos caminhos de ferros; que o AZT é uma nova forma de adiar a morte como o foi a penicilina; que o cinema, a fotografia e os conglomerados jornalísticos nasceram dois séculos atrás; e que a globalização atual é herdeira direta da barbárie neocolonialista; então perceberemos que os séculos XX e XXI só fizeram problematizar, para o bem e para o mal, o que nossos antepassados oitocentistas já viviam como realidade.

---

3 Refiro-me a *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*, de 1988.

Se hoje não damos conta da enxurrada de teorias que dizem e que desdizem, para depois tornarem a dizer, o que é, ou não é, aquilo que pensamos, sentimos, desejamos, fazemos, dizemos ou calamos, o mesmo foi experimentado pelos homens dos oitocentos, soterrados por uma imensidão de correntes filosóficas e cientificistas que pregavam a necessidade de uma verdade absoluta, capaz de ordenar uma realidade que de todo parecia irreal. Da morte de Deus ao advento da descoberta do sujeito, a sociedade vitoriana teve de equilibrar suas incertezas num mundo que se quis certo de tudo. Hoje, filhos dessa ressaca histórica, sofremos para resguardar pelo menos uma certeza num mundo que se assume inexoravelmente incerto. Se o século XIX acirrou o conceito de marginalidade – e entenda-se marginal como tudo aquilo que não era essencialmente europeu –, hoje, os discursos das ditas minorias acabam por ratificar um lugar de exclusão que não pode ser dado a nenhum ser humano, porque gente, seja ela qual for, não pode ser estatística à mercê de catalogação.

Talvez pareça risível aos olhos do século XXI lembrar que o tal "mal-estar na civilização" diagnosticado por Freud já era um sentimento experimentado em cidades onde os carros não passavam de 10 quilômetros por hora. Cidades que, no presente, se tornaram uma massa informe de concreto, néon e vidro e que só fazem por radicalizar o conceito de estranho. Somos todos estranhos e estrangeiros que só têm o medo como lugar comum. A crise do conceito de civilização foi primeiramente sentida pelos vitorianos, que perceberam que o progresso técnico e científico não tinha sido capaz de garantir uma melhoria humana. Na contemporaneidade, em meio a *chips* e a satélites, parece não restar dúvida de que a barbárie ganhou sofisticação e a crueldade já não espanta quase ninguém.

A família, célula mater da sociedade oitocentista, ainda figura artificialmente nos anúncios de margarina, ratificando o lugar de

exclusão para uma grande maioria que não dispõe de uma jovem mãe sorridente, de um pai feliz e engravatado, de filhos bem alimentados, de uma cozinha *clean* e ostensivamente guarnecida por tudo aquilo que faz com que hoje sejamos considerados gente. Se no Antigo Regime cada um era o que nascia, depois do século burguês cada um é o que tem. O lema "liberdade, igualdade e fraternidade", oriundo da Revolução Francesa, tornou-se realidade apenas para os poderosos, sobrando para enorme quantidade de miseráveis o desabrigo dos cortiços e das vielas – as favelas vitorianas – que, como hoje, separavam os burgueses de uma multidão atemorizante e anônima. A rua era um lugar de perigo, pois se configurava como o espaço dos desabrigados que maculavam a desejada normalidade burguesa. Como se pode ver, pouca coisa mudou.

Entre todos os medos oitocentistas, talvez a sexualidade fosse o inimigo mais temido. Contrária aos rigores civilizados, hostil ao funcionamento dos relógios, contraproducente por definição, a experiência sexual não poderia ser bem-vista por uma sociedade que defendia, acima de tudo, o valor do lucro. Consequentemente, em resposta ao cerceamento do corpo e do desejo, os séculos vindouros transformaram a sexualidade num exercício libertário que, levado à radicalização, se tornou uma outra forma de ditadura que impõe ao sujeito o desejo constante. Transformado em moeda, o sexo hoje já consegue render, sendo um competente veículo publicitário, capaz de vender qualquer produto.

Ainda que partindo de uma afirmativa categórica, a invenção do sujeito pode ser considerada a maior criação do século XIX. O conceito de individualidade criado pelas teorias psicanalíticas logo evoluiu para um individualismo que separou, em definitivo, o eu do outro. Hoje, pagamos terapias para nos reconstituir, para nos unificar, tarefa de todo impossível, que só faz aumentar a angústia diante de uma unidade perdida. De todo modo, nunca falamos tanto de nós mesmos, nunca nos julgamos tão especialmente

únicos, nunca tornamos o outro tão estranho. O espaço público desapareceu, ou melhor, transformou-se numa arena onde se digladiam "eus" à procura do lugar de protagonistas. Todos afinal acreditam merecer os famosos "quinze minutos de fama", quem sabe na esperança de driblar a rotina, o anonimato, a distância e o esquecimento que marcam a vida entediada, erguida pelo passar dos mesmos dias.

Se o século XIX não foi um momento fácil para a Europa, pior ainda foi o caso português. A fuga da Família Real para o Brasil em 1808, as invasões francesas, a permanência inglesa, a guerra civil, a duvidosa vitória dos liberais, o período da Regeneração e o *Ultimatum* em 1890 formam um conjunto de acontecimentos que paulatinamente irão fundamentar os sentimentos de desvalia e de inferioridade vividos em Portugal nas últimas décadas dos oitocentos. Será a constatação do descompasso português ante uma Europa capitalista e industrializada que dominará as preocupações da intelectualidade finissecular. Em um ensaio já canônico, Eduardo Lourenço afirma que

> o século XIX foi o século em que pela primeira vez os portugueses (alguns) puseram em causa, sob todos os planos, a sua imagem de povo com vocação autónoma, tanto no ponto de vista político como cultural [...]. Interrogávamo-nos apenas pela boca de Antero e de parte da sua geração, para saber se éramos ainda *viáveis*, dada a, para eles, ofuscante *decadência*. [...] Nem Herculano, nem Garrett haviam sentido assim a "decadência" que também não lhes fora estranha. Entre a juventude de ambos e a da geração de Antero há a Revolução Industrial e a não menos prodigiosa revolução cultural do século XIX de que recebemos reflexos ou restos não desprezíveis (o criticismo patriótico da geração de Setenta faz parte deles) e com eles a consciência, por assim dizer física, do que nos separava da maiusculada e então orgiástica Civilização. (Lourenço, 1982, p. 26-27; grifos originais)

Junto a Antero de Quental, Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro, Batalha Reis, Oliveira Martins e Teófilo Braga, Eça de Queirós vive o período da Regeneração e com eles compõe o que ficou conhecido como a Geração de 70. Formada em sua maioria por oriundos dos bancos universitários de Coimbra, essa jovem intelectualidade está de perto marcada pelas correntes estético-filosóficas vindas da dita Europa civilizada: o naturalismo de Flaubert; o satanismo de Baudelaire; o espiritualismo dialético de Hegel; o evolucionismo de Spencer; o positivismo de Augusto Comte; o socialismo utópico de Proudhon; e o materialismo histórico de Karl Marx. Unindo os homens às ideias havia o "desejo de revolver a sociedade estagnada, de reformá-la, de lançar sobre ela um sopro de ar puro e vivificador, de renová-la, enfim" (Berardinelli, 1982, p. 161). De Coimbra para Lisboa, das reuniões do grupo do Cenáculo até as Conferências do Casino (realizadas em 22 de maio de 1871), muito se discutiu sobre a necessidade de uma revolução que, contrária às armas, propunha "dizer aos portugueses que uma inequívoca renovação social se fazia sentir por toda parte, a que só Portugal permanecia alheio" (p. 163). Naquele momento, todos eram "verdadeiramente, por natureza, ciganos do ideal" (Queirós, s/d[a], p. 256). No entanto, o tempo corre mais rápido do que os sonhos, e a vida veio reclamar o que lhe era de direito. Segundo Eça de Queirós:

> De resto o Cenáculo estava nas vésperas de se dispensar – porque a cada um de nós, bruscamente [...] aparecera a Vida, enrugada, de dedo ameaçador, a avisar que ela não é musa ou ninfa que se trate com ligeireza, indiferença, e cantando [...] e saudosamente entre nós murmurávamos: – Irmãos, não mais cavalgadas sobre o dorso macio da quimera, é tempo de irmos a concursos. Fomos aos concursos... (Queirós, s/d[a], p. 269)

Eça entra na carreira consular, "a percorrer os mundos deste mundo, dos velhíssimos aos novíssimos, da magoada Jerusalém à

estridente Chicago" (Queirós, s/d[a], p. 269), passando por Cuba, Newcastle, Bristol, até chegar a Paris. Correspondente estrangeiro sem satélite e sem transmissões ao vivo, o cônsul fez *do fora* o lugar de sua escrita. Exaustiva é a crítica que perpetua a existência de um Eça refratário à febre nacionalista, resistente à realidade portuguesa de seu tempo, excessivamente seduzido pelo modelo francês de civilização. No entanto, não se pode esquecer que "o relato de espaço é em seu grau mínimo uma língua falada, isto é, um sistema linguístico distributivo de lugares" (Certeau, 1994, p. 217). Por isso, quando falamos dos lugares estamos na verdade operacionalizando-os, transformando-os em *espaços praticados*. Ao colocarmos o lugar *em discurso*, recheamos de ideologia uma esvaziada localização que, a partir daí, se transforma num espaço, ou seja, numa prática discursiva que procura a problematização do real. O lugar escolhido por Eça de Queirós não foi Paris e nem qualquer outro ponto do mundo prestigiosamente reconhecido como europeu, mas sim Portugal, que, transformado em espaço de relato, ganhou a condição de *espaço praticado*, retirado do silêncio, sacudido por uma reflexão que, mesmo sendo dolorosa, garantiu para si a perenidade. Se Eça admirava tanto o estrangeiro, não há por todas as suas linhas espaço mais presente que o português; por isso, não consigo imaginar prática literária mais obsessivamente nacionalista.

Assim, levantada a hipótese de que Eça de Queirós é primeiramente um escritor português, de que forma se explicaria a permanência de uma obra que nunca negou sua nacionalidade? Como entender que, ao escrever Portugal, Eça também inscreveu o mundo vitoriano, que em muito ultrapassava as fronteiras de um país periférico dentro do contexto europeu de então? Se as narrativas por muito tempo dependeram de seus heróis, ou, ainda, se alguns heróis justificaram muitas narrativas, como pensar a obra de um autor tão resistente ao conceito de heroicidade? Em verdade, são histórias sem heróis e repletas de personagens hipócritas que

os livros de Eça de Queirós constroem. Além da perspectiva de moralização que pretendia o autor, como, aliás, todos os outros de sua geração, parece-me que um pouco mais foi conseguido por ele. Como se Eça percebesse que "o que os moralistas [seus] contemporâneos chamavam precipitada e prazerosamente de 'hipocrisia' era na realidade uma forma de abrir espaço para as paixões dentro dos limites da razão" (Gay, 1989, p. 85). Assim, se para alguns a hipocrisia se transformou numa segunda pele da qual não havia mais separação possível (como no caso de Basílio, do Conselheiro Acácio, de Damaso, de André Cavaleiro, ou do cônego Dias), para outros, a condição de hipócrita era aquela que permitia o exercício velado do inconformismo. Na linha de um Julien Sorel (*Le rouge et le noir*), ou de um Rastignac (*Le père Goriot*), Eça constituía uma outra raça de hipócritas sobreviventes da mediocridade, "hipócritas não condescendentes, hipócritas que tentavam abrir espaço para o desejo nos limites nada gloriosos da mediocridade racional burguesa. Acho que foi para estes, para os pobres hipócritas de seu tempo e dos tempos vindouros, que seus romances foram escritos" (Figueiredo, 2011, p. 24).

Silviano Santiago defende que "os personagens de Eça querem experimentar o que falta quando algo está sobrando" (Santiago, 2004, p. 198). Para mim, o que falta no mundo de Eça é aquilo que o desejo pode desejar. A galeria das personagens queirosianas é sufocada por um excesso de regras sociais e por um emparedamento histórico que as transformam em seres desejantes, fatalmente condenadas ao desabrigo. Aquelas que conseguiram colar ao rosto a máscara da hipocrisia sobrevivem sem custo, ao contrário das que estão condenadas às leis do desejo e que inutilmente lutam contra suas circunscrições. Ao fim, vence a vida comum, ou, como tão bem diria Camilo Castelo Branco, vence a vida vulgar, ratificando a vitória do corriqueiro "sobre a tragédia: depois de tudo a vida simplesmente continua, medíocre e indiferente" (Kehl, 1996, p. 208).

Creio que somente o desejo é capaz de explicar a atualidade de Eça. Vencendo a limitação de fronteiras, os romances queirosianos são hoje roteiro preferido para adaptações televisivas, para montagens teatrais e para roteiros cinematográficos. O fato é que, além das inúmeras *releituras* construídas de forma pouco criteriosa, muitos foram aqueles que se serviram do corpo de um autor e do corpo de uma escrita para compor um *discurso outro* que – talentosamente ou não – impediu que o esquecimento determinasse a morte de uma autoria. Antoine Compagnon, em seu *O trabalho da citação* (1996), já havia advertido que a escrita tem sempre pavor do vazio, pois o vazio é o lugar do que está morto. É através da enunciação que se cria não só o enunciado, mas também o sujeito que enuncia, o que faz com que a enunciação seja constitutiva do sujeito e o sujeito advenha da enunciação. Num caminho de mão dupla, muitos foram aqueles que *salvaram* Eça de Queirós do *lugar do morto* e garantiram assim as suas *próprias vidas*. Recuperada por um emaranhado de autorias,[4] a obra queirosiana nem sempre foi utilizada de maneira competente, o que de perto denuncia a presença de certo oportunismo que reconhece na popularidade do autor oitocentista um meio fácil de garantir uma prévia notoriedade para o escrito.

No entanto, se alguns equívocos devem ser esquecidos, outras apropriações merecem elogios, como é o caso do romance de Mário Cláudio publicado em 1995. *As Batalhas do Caia* roubam dos escritos de Eça de Queirós a sua motivação, mas não será somente deles que a narrativa contemporânea se ocupará. Como

4 Destaco aqui alguns dos autores que em Portugal *(re)utilizaram* Eça e/ou a sua obra: João das Chagas, António Sardinha, Tomás Ribeiro Colaço, Francisco Costa, Frederico de Sá Perry Vidal, Artur Portela Filho, Mário Cláudio, José António Marcos, Vasco Pulido Valente, José Eduardo Agualusa, Norberto Ávila, Fernando Venâncio, Manuel Córrego, Maria Velho da Costa, Miguel Real, Nuno Júdice, José Pedro Fernandes, José Fanha, entre outros.

o próprio título já indica, há muito mais do que a possível *Batalha do Caia* queirosiana no livro de Mário Cláudio. O que temos é uma indeterminação que acaba por amarrar a escritura de Eça à escritura de Mário Cláudio, transformando o projeto de escrita do romance que nunca existiu na ficção de outro escritor, esta sim efetivamente concretizada, seguindo o projeto sugerido pelo primeiro.

Na década seguinte, Nuno Júdice publica *A árvore dos milagres e outros textos*, em que está incluso o conto "Agonia",[5] que, seguindo a fenda percorrida por Mário Cláudio, também fará de Eça de Queirós uma personagem de ficção. O conto integra a terceira parte do livro – "Três episódios de viagem" – e narra a última viagem do escritor às montanhas da Suíça, à procura do restabelecimento de uma "doença que ele trazia desde o Cairo", onde bebera "águas insalubres". Culpando-se pelo próprio descuido, a personagem reflete: "[...] mas que havia ele de ter feito, quando se tem sede não há alternativa" (*AM*, p. 74), reflexão de um Eça envelhecido, já desistente, quase saciado, que reavalia o percurso daquele outro Eça que passou sedento pela vida. Para o escritor adoecido já "pouco importava, com efeito, a realidade" (*AM*, p. 73), mas, partindo de uma ironia que não é aqui mais do que melancólica, ele lucidamente percebe que "contra a palavra escrita nada pode ser feito, quando está publicada e qualquer um lhe pode ter acesso" (*AM*, p. 77-78), e até a autoria deixa de ser uma exclusividade.

Servindo-se, pois, da liberdade de apropriação, Maria Velho da Costa retira Maria Eduarda e Capitu das páginas de *Os Maias* e de *Dom Casmurro*, colocando-as frente a frente num palco teatral. Aproximando audaciosamente duas personagens incontornáveis da literatura de língua portuguesa, a autora reescreve os seus destinos,

5 Para as citações do texto, utilizarei a abreviação *AM*, seguida do número de páginas.

recriando-as a partir de uma visão que aposta na dissimulação como forma feminina de estar no mundo. As personagens (re)construídas não passam de oportunistas mentirosas que, em cena, disputam a melhor *performance* para o engano. *Madame* é um texto que pretende avaliar a ambiguidade, ou, antes, parece moralmente julgar a dubiedade que na origem definiu as personagens oitocentistas. A peça deseja desfazer a opacidade que genialmente envolve essas criaturas ao dar a elas um destino certo, que faz com que Maria Eduarda não passe de uma golpista – aliás, uma tola, cujo golpe é só precariamente explicado – e que Capitu seja a adúltera que trai com o intuito de engravidar, satisfazendo um desejo do marido. Tipificando personagens que não foram concebidas como tipos, Maria Velho da Costa parece não concordar com o que defende Roberto DaMatta,[6] antropólogo que acredita que as literaturas brasileira e ibérica se estabelecem sob um paradigma feminino, que enviezadamente é capaz de contar uma *outra história*, protagonizada nem só por santas ou por prostitutas.

Acho que José Eduardo Agualusa foi mais feliz com seu livro *Nação crioula: a correspondência secreta de Fradique Mendes*. Tal qual Mário Cláudio, o escritor angolano serve-se daquilo que não passou de silêncio na obra de Eça para escrever a sua ficção. No livro, o que temos é aquilo que Fradique se recusou a escrever, ou seja, a "narrativa" de sua viagem à África Austral, que, na contemporaneidade, se estende até o Brasil. O Fradique de Agualusa

6 Cito: "[...] o paradigma brasileiro é mais do que uma mulher [...]. As mulheres são mediatrizes (e meretrizes = mediadoras) no Brasil. Ligam o interno (o ventre, a natureza, o quarto, as matérias-primas da vida que sustentam a vida: alimentos em estado bruto) com o externo; são a razão do desejo que movimenta tudo contra a lei e a ordem, pois é no pecado e na transgressão que concebemos a mudança e a transformação radical e aqui está uma imagem de mulher. [...] Peça fundamental na relação e no relacionamento, são as mulheres essas grandes figuras do mundo brasileiro e, poder-se-ia acrescentar, do mundo ibérico [...]" (DaMatta, 1997, p. 129-130).

é um outro que não perdeu de todo a memória da personagem original e por isso ainda é capaz de seduzir, seja através das aventuras extravagantes em que abandona o antigo lugar de espectador para se tornar um herói de ação, seja através da persistência do tom irônico, conferido à personagem por seu primeiro criador. Politicamente correto, o Fradique do século XX perde um bocado do charme *dândi* e da irreverência original ao se inscrever como herói efetivamente participativo, envolvido com a questão social da escravatura, com a paixão exclusiva por Ana Olímpia e com a paternidade que lhe garante uma continuidade de todo rejeitada pela personagem queirosiana. De resto, está-se diante de uma narrativa bem articulada, que prende o leitor e que amorosamente resgata a obra de um autor por quem Agualusa guarda uma indisfarçável admiração.

Com o romance *A bela angevina*, José-Augusto França pretende resgatar o percurso biográfico de Eça de Queirós compreendido entre 1879 e 1884, época em que era cônsul em Bristol e se ocupava da escritura de *O mandarim*, de *Os Maias* e de *A relíquia*. Sabe-se que nesse período o escritor teria frequentado a cidade de Angers; lá teria sido hóspede do já extinto Hotel du Cheval Blanc, bem como teria conhecido "a bela angevina", até hoje anônima. A existência da misteriosa mulher pode ser comprovada pelas fotografias encontradas no espólio do escritor, recolhido pela Fundação Eça de Queirós, em Tormes. Da história dessa figura feminina nada mais ficou, a não ser as imagens de seu corpo jovem e presumivelmente belo, que provocaram em José-Augusto França o desejo de inscrevê-la pelas linhas da ficção. Mais uma vez, Eça é aproveitado como personagem, sendo agora simplesmente "o Queiroz" que, por puro acaso, conhecerá Madame de Saint-Pastou, ou simplesmente Marie. No entanto, é bom que se entenda que a personagem da narrativa contemporânea é um homem cansado da solidão e à procura de um amor

que lhe preencha a alma e os dias. Contrariando as orientações estéticas do realismo ao romantizar a discreta vida amorosa do escritor, a personagem de José-Augusto França padece afinal de excesso de aspiração romântica.

Retomando a epígrafe que serviu de mote a este texto, gostaria que a obra de Eça fosse lembrada como uma arma apontada contra "a cara do sossego". Desestabilizando os valores de seu tempo, denunciando uma rotina que a muitos contaminava pela letargia, mobilizando a desesperança através da ironia, revolucionariamente, o autor de *Os Maias* já sabia "que paz sem voz não é paz, é medo".

A humana heroicidade em Eça de Queirós

Tinha cá pra mim
Que agora sim
Eu vivia enfim o grande amor
Mentira!
Me atirei assim
De trampolim
Fui até o fim um amador [...]
Hoje eu tenho apenas uma pedra no meu peito
Exijo respeito, não sou mais um sonhador
Chego a mudar de calçada
Quando aparece uma flor
E dou risada de um grande amor
Mentira!
("Samba do grande amor")

Era eu uma aluna de mestrado em Literatura Portuguesa quando, mais uma vez, tive a sorte de fazer parte de uma turma de Cleonice Berardinelli. No início dos anos 1990, ela oferecia um curso na pós-graduação da UFRJ, aproximando a narrativa de Camilo Castelo Branco à de Eça de Queirós. Além do muito que aprendi, sou obrigada a confessar que a melhor parte dessa experiência – para mim, de todo modo, definitiva – foi ver d. Cleo dilacerada ante a possibilidade de ter que verbalizar sua preferência pessoal diante da obra de dois grandes autores a quem tinha dedicado estudos críticos até hoje inultrapassáveis.[7]

---

7 Destaco aqui os dois primeiros ensaios que li: "Para uma análise estrutural da obra de Eça de Queirós" (Berardinelli, 1972) e "Garrett e Camilo: românticos heterodoxos?" (Berardinelli, 1978).

Os alunos rapidamente se dividiram em facções que a mestra tentava contemporizar, ora exaltando as artimanhas do narrador camiliano, ora nos seduzindo com a genialidade discursiva do autor de *Os Maias*. Pouco adiantou, pois à nossa juventude mais interessava mostrar o quanto o escritor de nossa preferência era indubitavelmente superior ao outro. Por ironia do destino, a queirosiana empedernida que hoje sou deve confessar, sem falsa modéstia, que liderava a facção camiliana com unhas e dentes. Usando tudo aquilo que tinha aprendido com d. Cleo, tornei-me rapidamente a porta-voz das vicissitudes do autor de *Amor de perdição*, defendendo-o em sua modernidade e exaltando a sua capacidade de pensar criticamente o mundo através *do pequeno*. Meus adversários contestavam meus argumentos, destacando a suposta alienação dos enredos camilianos, a ausência de equilíbrio qualitativo em sua produção e o excessivo tom melodramático que, segundo eles, estavam simplesmente a serviço da sedução de um público leitor aburguesado, ao qual a obra de Camilo serviria de maneira subserviente.

Por essa ótica, Eça surgia como um autor *mais sério*, preocupado com a crise ideológica que perpassava o Portugal de seu tempo, direcionando o seu trabalho para uma revisão crítica da sociedade oitocentista e valendo-se de sua criação para abrir caminhos a uma nova dicção estética, capaz de superar o *romantismo avozinho*, representado pelo já *senilizado* Camilo Castelo Branco. Eça de Queirós seria, para meus adversários de então, o autor da *crise*, da *crítica* e da *criação*, capaz de colocar o Portugal dos oitocentos diante da modernidade de seus pares europeus. Inconformada com o olhar redutor lançado à narrativa de Camilo, lembro-me de que descambei para uma defesa irada que se pautava na premissa de que o autor de *A queda dum anjo* não temia o ridículo e que despudoradamente era capaz de usar e de abusar dos clichês da escola romântica para nos fazer rir, o que para mim já era motivo de irrefutável soberania. Se até hoje acredito na justeza de meus

argumentos, também sou capaz de admitir que o fazer rir sempre foi prerrogativa da obra queirosiana; fato que logo foi lembrado por meus oponentes, levando-me a um silêncio que facilmente se transformaria em derrota, se não fosse a interferência genial de d. Cleonice. Certamente, na tentativa de apaziguar nossa juventude inflamada, a mestra interrompeu a contenda e acabou por ensinar aquilo que jamais esqueci e que ainda hoje repito: ao contrário de Camilo, Eça nos faz rir para defender seu texto de um excesso de sentimentalidade que programaticamente sempre rejeitou. Ao que eu hoje acrescento para concluir: o realismo de Eça é romanticamente disfarçado, ou, para ser mais justa, é camilianamente envergonhado!

D. Cleo resolveu explicar a ideia valendo-se de um exemplo que ganhou eternidade em minha memória por recuperar uma cena de *Os Maias*. Para fazer justiça ao finíssimo raciocínio da mestra e na tentativa de acrescentar alguma contribuição, cabe aqui retornar à referida passagem do romance. João da Ega, tomado de surpresa num encontro com o tio de Dâmaso, o sr. Guimarães, descobre por este que Maria Eduarda é a irmã perdida de Carlos Eduardo. Assim, Ega se vê diante da encruzilhada de ter de dizer a seu melhor amigo que a mulher por quem ele está perdidamente apaixonado é na verdade sua irmã, aquela que foi afastada do convívio familiar pela fuga da mãe, Maria Monforte, quando tinha apenas 4 anos de idade. Tentando evitar o momento da difícil revelação, João da Ega protela o encontro com Carlos e, para se proteger, divide o terrível segredo com Vilaça, o procurador dos negócios da família Maia, melhor representante da pequena burguesia trabalhadora e esforçada que, a meu ver, acaba ao final do livro como um dos raros personagens a quem a prosperidade parece bafejar. Covardemente, Ega atrasa o encontro com o amigo, na esperança de que Vilaça seja o primeiro a lhe descortinar a peça pregada por um trágico destino. Ao chegar ao Ramalhete, fica aliviado ao saber que Vilaça se encontra reunido com Carlos

em seu quarto, e que o amigo já tem em seu poder a caixa com a carta e os papéis de Monforte que documentam a veracidade de uma situação marcada de perto por uma cruel inverossimilhança.[8] É um Carlos Eduardo tomado por uma "revolta de todo o ser" que questiona:

> – E tu acreditas que isso seja possível? Acreditas que suceda a um homem como eu, como tu, numa rua de Lisboa? Encontro uma mulher, olho para ela, conheço-a, durmo com ela e, entre todas as mulheres do mundo, essa justamente há-de ser minha irmã! É impossível... Não há Guimarães, não há papéis, não há documentos que me convençam! (*OM*, p. 643)

Toda a cena vai num crescente emocional que culmina com a chegada do avô, Afonso da Maia, entrando no quarto do neto por um motivo absolutamente prosaico: à procura do chapéu perdido de Vilaça. Partindo de d. Cleo, defendo que há nessa longa cena duas cenas em desenvolvimento: uma que tende para o inevitável trágico e outra que tenta controlar a desmedida das emoções através do uso do cômico, ao abrir espaço para o sumiço do chapéu do procurador. Todas as vezes que a narrativa cresce em emoção, sua tragicidade é interrompida pela entrada de alguém que vem em busca do objeto perdido, o que faz com que a ação narrativa se aproxime do *teatro vaudeville*:

> Mas o reposteiro mexeu de leve – e surgiu de novo a face do Vilaça:
> – Peço desculpa, mas é o meu chapéu... Não o acho, havia de jurar que o deixei aqui...
> Carlos conteve uma praga. Então Ega procurou também, por trás do sofá, no vão da janela. Carlos, desesperado para findar, foi ver entre

8 Não me posso furtar a chamar a atenção para o fato de que Eça, magistralmente, ao colocar na boca de seu personagem a dúvida sobre o absurdo de tamanha coincidência, acaba por defender a verossimilhança de seu enredo, que se pauta justamente numa circunstância que tem tudo para ser vista como inverossímil.

> os cortinados da cama. E Vilaça, escarlate, aflito, esquadrinhava até a alcova do banho...
> – Um sumiço assim! Enfim, talvez me esquecesse na antecâmara!... Vou ver outra vez... O que peço é desculpa.
> Os dois ficaram a sós. E Ega recomeçou, detalhando como Guimarães [...] lhe viera falar [...]
> Novamente o reposteiro franziu, Baptista pediu perdão a Suas Excelências:
> – É o sr. Vilaça que não acha o chapéu, diz que o deixou aqui... (*OM*, p. 640)

De fato, a revelação da verdade é por três vezes interrompida de forma cômica, não bastasse que a figura do Vilaça (com sua subserviência cega, praticidade insensível e natureza rasa) já contenha, por si só, um tom de humor que destoa da atmosfera emocional criada pela terrível revelação da verdadeira origem de Maria Eduarda. O narrador de Eça usa aqui de uma personagem e de uma situação risíveis para evitar o transbordamento emocional que seu enredo facilmente provocaria. Creio que juntar riso e incesto é mesmo ousadia que só pode dar certo graças ao talento inquestionável de Eça de Queirós.

Talvez agora fosse oportuno problematizar: por que Eça se valeu tantas vezes desse recurso? Se acreditarmos no romance, João da Ega parece vaticinar o destino escondido em cada português. Diz ele a Carlos Eduardo: "E que somos nós? – exclamou Ega. – Que temos nós sido desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos: isto é, indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento, e não pela razão" (*OM*, p. 714). Assim, parece que foi em nome da vitória da razão que Eça de Queirós tentou vencer a fatalidade dos sentimentos. Tentou, mas não conseguiu. *Camilianamente* envergonhado, o autor de *Os Maias* cedo intuiu que o real é o lugar primeiro de todo *afeto*, seja ele *afetividade*, seja ele *afetação*. Não há, portanto, como pensar a apreensão da

realidade para além da contingência dos sentimentos que estão em demanda constante com o devir. Ouso dizer que poucos autores sentiram tanto como os ditos realistas, condenados que estavam a traduzir a realidade que lhes feria os olhos sem se poderem valer da mediação de uma linguagem artificiosa, da criação de personagens heroicos, ou de uma sensibilidade exacerbada, recursos tantas vezes usados pelos melhores românticos, fossem eles criadores das doces "pupilas" de um certo "sr. Reitor", ou construtores de "guaranis", que restituíam à jovem pátria brasileira um passado do qual haveria de se orgulhar. No caso dos escritores realistas, era uma realidade sem filtros, marcada por uma gama incontável de sensações experimentadas *em vida* (ou melhor, na *fricção* e/ou no *contrapelo* da história), que ergueu todo um catálogo de obras marcado pela comoção despertada por Dickens; pela angústia provocada por Dostoiévski; pelo cepticismo desconcertante de Machado de Assis; pela aventura psicológica de Flaubert; pelo questionamento da morte de Tolstói; e pelos falhados heróis de Eça de Queirós.

Inscritos na falha, os personagens queirosianos podem transpirar a mais pura humanidade, afastados que estão das prerrogativas da heroicidade. Se, por um lado, a narrativa de Eça é capaz de dar vida a canalhas irrefutáveis como Basílio, também é capaz de fazer rir do desvio de caráter de um impagável Teodorico Raposão, e ainda consegue seduzir através da ambiguidade de um Gonçalo Mendes Ramires. Mas aqui quero chamar atenção para toda uma outra ordem de personagens que oscila entre aquilo que reconhecemos como moralmente aceitável e o que repudiamos por ser o lado obscuro que existe – e persiste – em cada um de nós. Personagens que, como Carlos Eduardo da Maia, são capazes de encarnar os melhores e maiores valores burgueses, ao mesmo tempo que deixam escapar aquilo que a comedida moral vitoriana tentou normatizar através de uma vigília constante que começava num *eu*, mas se espalhava por um *nós*. Assim, a valorização do

autocontrole, a inflexibilidade das leis, a vigilância mantida pelos olhos da vizinhança, a contenção do corpo pela roupa vitoriana, a restrição difundida pelos manuais de boas maneiras, a medicalização dos desejos, a segregação violenta dos ditos marginais, o recrudescimento dos valores falocêntricos, a premência do tempo, a exigência do sucesso e a necessidade de progresso vão transformando a vida burguesa numa experiência marcada por limites claustrofóbicos que clamam por transgressão.

Tenho por certo que aceitar um vilão assumido é muito mais fácil do que tolerar o falhado mediano; afinal, a vilania exercida em sua plenitude é um tipo de heroicidade às avessas, que sabemos não ser possível à maioria de nossa reles mediocridade. No entanto, o engano tolerável, o deslize desculpável, o erro que se pode cometer são insuportáveis porque devolvem a cada um de nós um reflexo perverso do que também somos, apesar de não gostarmos de ser. Explico que o raciocínio se justifica, e pode ser muito bem exemplificado, através das leituras que tradicionalmente se fizeram (e ainda hoje se fazem) de um personagem como Carlos da Maia. A maioria de seus críticos imputam a responsabilidade de seus equívocos a fatores sobre os quais Carlos, de fato, não tem qualquer poder de gerenciamento. Ao destacarem, por exemplo, o caráter trágico que o romance comporta (caráter este que não nego existir), transformam Carlos Eduardo numa vítima do destino inexorável, que fatalmente o uniu à irmã perdida desde a infância. Do mesmo modo, outras leituras dão grande destaque à crítica pretendida por Eça de Queirós à educação à inglesa recebida por Carlos Eduardo quando criança, apontando que o projeto pedagógico de Afonso da Maia – construído na contramão daquele que *lusitanamente* foi responsável pelo temperamento doentio de Pedro da Maia – não foi capaz de reverter a implacabilidade de um devir histórico, envolvido por uma atmosfera de decadência, que mais de perto se fazia sentir na segunda metade do século XIX em Portugal.

Desculpado pelo destino, justificado pelo projeto falhado do avô, resta a Carlos o lugar de um herói que, se de todo não deu certo, igualmente também não é capaz de envergonhar. Por isso, a ambiguidade de Carlos – muito diferente da ambiguidade risível (e de certa forma empática) encarnada por Gonçalo Mendes Ramires – foi reiteradamente transformada em heroicidade romântica tanto pelo cinema quanto pela televisão. Lembro aqui da versão televisiva realizada pela Rede Globo em 2001.[9] Encarnando Carlos da Maia, tinha-se Fábio Assunção, que, até ali, havia construído uma sólida carreira de galã junto ao público da emissora, invariavelmente defendendo o papel de bom moço, sobre o qual repousava o imaginário romântico do telespectador. O Carlos Eduardo por ele representado poderia ter saído de qualquer narrativa romântica, porque, da luz ao enquadramento, sua única função era comover e virilmente seduzir. O mesmo tratamento parece ter sido dispensado ao personagem pela direção de João Botelho, que, em 2014, transforma em filme o romance de Eça de Queirós, dando-lhe um formato operístico, em que o espaço da Lisboa oitocentista é recriado através de cenários pintados por João Queiroz. Ressalva-se que, no lugar de uma adaptação de texto, ousadamente, o diretor opta por filmar *Os Maias em original*, ou seja, usando do artifício de um narrador *em off*.[10] O texto do romance é seguido à risca e igualmente reproduzido por todos os personagens. Nessa versão cinematográfica, é Graciano Dias, em seu primeiro papel de protagonista, que encarna Carlos Eduardo. Acredito que tamanha responsabilidade não recairia sobre um ator que não tivesse, como o nosso Fábio Assunção, o porte e o charme necessários para representar o herói romântico que se vê repetido

9 A minissérie tinha roteiro de Maria Adelaide Amaral e direção de Luiz Fernando Carvalho, sendo realizada através de uma coprodução com a SIC de Portugal.

10 Função competentemente desempenhada por Jorge Vaz de Carvalho.

na tela do cinema. Efetivamente, parece não interessar, nem à minissérie, nem ao filme, mostrar a congênita ambiguidade de caráter que salva Carlos Eduardo da previsibilidade de um heroísmo desgastado por uma apropriação engessada de romantismo. Acho que é a tênue linha moral sobre a qual Carlos Eduardo se equilibra aquilo que verdadeiramente constitui a complexidade de sua existência. Criado *nos desvãos* da heroicidade, Carlos Eduardo da Maia é capaz de vilanias que tanto boa parte da crítica quanto o cinema e a TV, reiteradamente, preferiram ignorar.

Por uma clara questão de limite de espaço, não poderei aqui exemplificar a robusta lista dos atos duvidosos de Carlos, robusta não só porque não são poucos, mas antes porque partem daquele que foi criado para ser o herdeiro da mais "antiga família da Beira" (*OM*, p. 6), recebendo para isso todas as benesses de uma vida sem contratempos. Se, numa primeira leitura, Afonso da Maia parece ocupar lugar de destaque dentro da afetividade do neto, o leitor atento logo perceberá que a premissa só se mantém defensável até a chegada de Maria Eduarda. No momento em que Carlos se vê verdadeiramente apaixonado, temendo a reação do avô e já sabendo que não cumpriria as promessas de fuga que havia feito à amante, acaba por considerar a morte de Afonso a melhor e mais cômoda saída para aquela chateação. Desacostumado de qualquer dificuldade, Carlos Eduardo sabe que é a si mesmo que deve escolher. Questionado por Ega sobre as possíveis contrariedades que seu relacionamento com Maria Eduarda poderiam causar ao velho patriarca, o neto responde de maneira exemplarmente narcísica:

> – E teu avô?
>
> Carlos encolheu os ombros.
>
> – O avô tem de se afligir um pouco para eu poder ser profundamente feliz; como eu teria de ser desgraçado toda a minha vida se quisesse poupar ao avô essa contrariedade... O mundo é assim, Ega... E eu, nesse ponto, não estou decidido a fazer sacrifícios.

> Ega esfregou lentamente as mãos, com os olhos no chão, repetindo a mesma palavra, a única que lhe sugeria todo o seu espírito, perante aquelas coisas veementes:
> – É de arromba! (*OM*, p. 419)

Exímio usuário do corpo e da alma feminina, o neto de Afonso parece pouco comovido com as paixões que desperta. A sedução é um jogo do qual se cansa facilmente, já que as mulheres são conquistas que têm como destino o inevitável abandono, bastando lembrar a patética Condessa de Gouvarinho, que surge no livro como metonímia emblemática do desprezo de Carlos por toda mulher que já lhe pertenceu. Mas no seu caminho estava Maria Eduarda, e o "Príncipe da Renascença" – como ironicamente era chamado por João da Ega – pela primeira vez terá uma oponente à altura. Maria Eduarda é de fato uma personagem especial, a quem já dediquei muitas páginas escritas. Não bastasse possuir a distinção física que a marca, é dona de um caráter irrefutável, de uma inteligência arguta e de um senso de justiça raros à *Idade de Ferro*[11] erguida pela história oitocentista. A grandeza de Maria Eduarda não evita o falhanço de Carlos, que é capaz de omitir, iludir e trapacear para, ao final, abandoná-la ao seu próprio destino, sem sequer dividir com ela a dor da trágica fraternidade recém-descoberta. Já ciente de ser seu irmão, ele consuma o incesto à revelia, cometendo assim o seu maior erro, roubando de Maria Eduarda o direito de decidir se sexualmente continuaria ligada a ele depois de sabedora do laço sanguíneo que os unia.

Entretanto, gostaria de finalizar levantando uma hipótese que sempre me pareceu plausível. Carlos, ao ser açoitado pela verdade de seu parentesco com Maria Eduarda, reage de maneira

11 Termo cunhado por Eric Hobsbawm em suas análises sobre a economia oitocentista e usado para adjetivar a política neocolonialista europeia do século XIX.

exasperada, não compreendendo aquilo que ele considera ser complacência de um Ega resignado diante dos ditames do destino. Revoltado, Carlos se insurge: "Dize alguma coisa – gritou-lhe Carlos. – Duvida também, homem, duvida comigo!... É extraordinário! Todos vocês acreditam, como se isto fosse a coisa mais natural do mundo, e não houvesse por essa cidade fora senão irmãos a dormir juntos!" (*OM*, p. 643). Talvez não seja exagero afirmar que essa é uma das raras vezes em que Carlos Eduardo rompe com sua apatia e seu diletantismo e, de fato, pretende agir. Sugiro que é *na falha* – o incesto – que Carlos Eduardo consegue sua mais *comovente* mostra de humanização, por ameaçar agir, pela primeira vez, como dono de seu destino.

Isabel Pires de Lima, de enviesada maneira, já havia apontado para uma leitura que gostaria de aproximar a esta: "Carlos se precipita no incesto consciente. Mas esta atitude não é sequer ditada por revolta assumida (isso poderia até ser ainda um sintoma ascendente, de afirmação, de vitalidade); pelo contrário, Carlos, por fraqueza de vontade, por covardia, deixa-se envolver, entontecer, seduzir em suma por Maria Eduarda" (Lima, I., 1987, p. 83). Ressalvo que discordo parcialmente do que diz a ensaísta no tocante ao poder de sedução de Maria Eduarda, que, se mal lido, faz com que a responsabilidade pelo acontecido recaia mais uma vez sobre a mulher, a eterna Eva/serpente. O fato é que Carlos consuma o incesto consciente. Se isso pode ser explicado pela sua "fraqueza de vontade" ou "covardia", como defendeu Isabel Pires de Lima, ou por medo de "abalar a comodidade de seu mundo, sexualmente satisfeito pelo corpo da irmã" (Figueiredo, 2013, p. 64), como já algures contrapus, menos importa. O que não se pode negar é que o amor por Maria Eduarda – sabidamente incestuoso e, por isso, indesculpavelmente *falhado* – permite a Carlos um discurso de apaixonada contestação a um *status quo* do qual, até então, tinha sido fiel algoz e irremediável prisioneiro:

> Ega arriscou uma consolação banal:
> – Era pior se ela morresse...
> – Pior por quê? – exclamou Carlos. – Se ela morresse, ou eu, acabava o motivo desta paixão, restava a dor e a saudade, era outra coisa... Assim estamos vivos, mas mortos um para o outro, e viva a paixão que nos unia!... Pois tu imaginas que por me virem provar que ela é minha irmã, eu gosto menos dela do que gostava ontem, ou gosto de um modo diferente? Está claro que não! O meu amor não se vai de uma hora para a outra acomodar a novas circunstâncias, e transformar-se em amizade... Nunca! Nem eu quero!
> Era uma brutal revolta – o seu amor defendendo-se, não querendo morrer, só porque as revelações de um Guimarães e uma caixa de charutos cheia de papéis velhos o declaravam impossível, e lhe ordenavam que morresse! (*OM*, p. 647)

Se Carlos tivesse feito desse discurso contestador o seu caminho, teria transformado Eça de Queirós num romântico assumido, criador de heróis que enfrentariam o mundo em nome da vitória do amor sobre as armadilhas do destino. Em *Amor de perdição*, o narrador de Camilo Castelo Branco a certa altura adverte que é preciso um amor que nos "salve" da "vida vulgar". Carlos Eduardo não foi capaz de se salvar da vulgaridade e, falhadamente, sucumbiu *em vida*. Herdeiro de sua classe social e de sua história, Carlos Eduardo da Maia é, mais do que uma personagem do realismo, uma personagem realista. Por isso, ao falar de seu futuro, o neto de Afonso sentencia: "Paris era o único lugar da Terra congênere com o tipo definitivo em que ele se fixara: 'o homem rico que vive bem'. Nada mais inofensivo, mais nulo e mais agradável" (*OM*, p. 713). Marcado pelo desencanto, desempregado de seu tempo histórico e definitivamente apartado da experiência afetiva, Carlos Eduardo da Maia mostra que, quando reconstruída pela ficção, a decantada virilidade oitocentista só produziu vencedores que acabaram vencidos.

O primo Basílio: Welcome to Brazil!

Existe alguém em nós
Em muitos dentre nós esse alguém
Que brilha mais do que milhões de sóis
E que a escuridão conhece também
Existe alguém aqui
Fundo no fundo de você
De mim
Que grita para quem quiser ouvir
Quando canta assim

Toda a noite é a mesma noite
A vida é tão estreita
Nada de novo ao luar
Todo mundo quer saber
Com quem você se deita
Nada pode prosperar
("A luz de Tieta")

Em 1945, é publicado no Brasil *O livro do centenário de Eça de Queiroz*, uma edição comemorativa organizada por Lúcia Miguel Pereira. Em seu prefácio, depois de destacar as qualidades artísticas de Eça, a crítica apostava que "no ano de 2000 ele ainda saber[ia] obrigar a pensar, a rir e a comover-se o leitor". A reflexão, feita na primeira metade do século passado e distanciada cem anos do nascimento do autor, está hoje mais do que confirmada e tem nas muitas reedições de sua obra e na insistente pesquisa que ela desperta as comprovações mais contundentes da permanência da escrita sedutora de Eça de Queirós.

A verdade é que a recepção da obra queirosiana sempre gerou interesse, tornando-se objeto de estudo para muitos especialistas;

afinal, desde muito cedo, a pena do autor de *Os Maias* parecia destinada a causar emoção. As linhas do jovem Eça despertaram curiosidade, intrigaram pela inovação e divertiram pelo apelo lúdico, seja através da criação coletiva de certo poeta satânico de nome Fradique Mendes, seja pelo enredo rocambolesco de um romance policial escrito a quatro mãos, intitulado *O mistério da estrada de Sintra*. Contudo, o sucesso chegaria com *As Farpas*, criadas em parceria com Ramalho Ortigão. Os folhetins causaram incômodo bastante para logo se firmarem num êxito editorial, ensinando ao jovem Eça que nada prendia mais a atenção do público burguês do que um bom "escândalo". Consciente ou inconscientemente, foi o escândalo que norteou seu trabalho criativo, transformando-o em um autor que chega renovado à primeira década do século XXI, graças às inúmeras apropriações que o teatro, a televisão, os quadrinhos, o cinema e a intertextualidade com a literatura contemporânea não se cansam de promover. Eça de Queirós é um autor "consumível", e creio que grande parte de seu apelo midiático se explica pelo interesse temático despertado por suas narrativas, afinal o celibato, o adultério e o incesto nunca foram assuntos tão atuais. Ainda no século XIX, Eça de Queirós percebeu, sem pudores moralistas, que a "letra redonda" era mercadoria valiosa quando bem agenciada. Não dispondo de análises de mercados, de indicadores financeiros, de estatísticas ou de pesquisas de opinião, ele conseguiu arrebatar, alimentar, propagar e fidelizar um enorme público que seguia fanaticamente suas publicações.

Uso de propósito o conceito de fidelidade para analisar a recepção da narrativa queirosiana porque, para tanto, importa menos saber que tipo de relação seus leitores mantiveram com sua obra do que a certeza de que, seja esta relação qual for, eles dedicaram ao autor um apego irrestrito. O fato é que Eça de Queirós, ao entrar na "biblioteca imaginária" de cada um de seus leitores – e nestes se incluem um "fatal" Pinheiro Chagas, ou um despeitado Fialho de Almeida –, de lá nunca mais saiu. Apreciado ou não,

o criador de *Os Maias* tornou-se um artista incontornável para um grande número de leitores. O que aqui pretendo entender é o motivo que transformou a obra de Eça de Queirós num objeto irresistível que, amado ou odiado, conseguiu preencher a vida de leitores de tempo e de espaço tão diversos, tornando as linhas do "pobre homem da Póvoa do Varzim" uma interrogação constante. Na tentativa de esboçar um rascunho de resposta, é preciso abrir mão de nossos valores burgueses (infelizmente, pouco diferentes daqueles que regiam a realidade oitocentista) e *desculpabilizar* a palavra "escândalo".

É claro que a palavra é sugerida pelo próprio idealizador da irrealizada *Batalha do Caia*, em carta a Ramalho Ortigão, de 10 de novembro de 1878. Eça de Queirós sabia que a palavra escrita só permaneceria como memória se fosse capaz de romper com a parcimônia dos dias. Conhecendo a realidade burguesa como poucos, assumindo-a como um estilo de vida, vivendo das benesses de um cargo diplomático, ao mesmo tempo que era forçado a suportar o custo de ser um típico burguês, o autor de *O primo Basílio* nunca duvidou de que a (des)ordem era o pesadelo que assombrava os valores civilizados da burguesia. Eça sempre soube do enorme esforço que a classe burguesa fazia para caber nas regras, para obedecer e se amoldar, para enfim manter o desejo sob uma severa vigilância, de modo a permitir que nada, ou pelo menos quase nada, escapasse do monótono, mas eficaz, controle dos dias. Leiamos, pois, esse anseio pelo "escândalo" como recurso salutar contra o tédio e a melancolia. Vamos entendê-lo como arguta inteligência que rompe com a pasteurização das diferenças. Vamos percebê-lo como instrumento capaz de devolver aos olhos o necessário espanto, oferecendo ao homem, tão forçosamente civilizado, um espaço onde o desejo ainda seria possível. Acho que já é hora de admitir que a obra de Eça de Queirós foi construída com o intuito terapêutico de escandalizar. É claro que o escândalo desejado pelo autor foi por vezes usado de maneira moralmente

controversa, e o projeto da *Batalha do Caia* é disso o seu memorável exemplo. Mas creio que, no caso de Eça, o fim justifica os meios, já que o saldo me parece por demais positivo quando lembro que d'*As Farpas* à *Cidade e as serras* a literatura portuguesa amealhou para si uma obra de escandalosa qualidade.

Ao recuperarmos a realidade histórica do Portugal do século XIX, a existência de uma inteligência como a de Eça de Queirós parece extravagante demais para um país católico de memória inquisitorial, atrasado técnica e cientificamente, atordoado por um projeto republicano pouco consistente, que tentava pôr abaixo uma monarquia já de todo agonizante. Culturalmente, o Portugal de Eça de Queirós era um país ventríloquo, que repetia o discurso oco de um romantismo ideologicamente esvaziado, situação que sua obra pretendeu transformar através de um "choque elétrico", capaz de libertar a pátria do "sono" que havia muito a imobilizava.

Mas que país era o Brasil quando Eça de Queirós por aqui desembarcou através de *As Farpas*? O Brasil da década de 1870 era ainda uma realidade de memória colonial, mesmo decorridos cinquenta anos de sua independência. O Segundo Império de D. Pedro II era uma economia fragilizada e pouco confiável, uma nação endividada publicamente e dependente da exploração escravocrata. A abolição não era apenas uma questão social, mas antes uma premência econômica; o Primeiro Mundo industrializado e ávido por mercado consumidor não iria por muito tempo aturar o regime escravagista. A população letrada era numericamente desprezível, o ensino superior se fazia preferencialmente em Coimbra e a realidade escravagista e latifundiária patrocinava, direta e indiretamente, uma intelectualidade interessada em firmar a "identidade nacional". O Brasil de 1870 era romântico. Se o romantismo português foi instrumento de divulgação da bandeira liberal e, depois, igualmente serviu para questionar a ressaca histórica vivida durante o período da Regeneração, o romantismo

brasileiro pretendeu definir uma fisionomia nacional que libertasse o império de seu passado colonial. A "identidade nacional" era uma criação cultural que se orgulhava de seu passado tupiniquim, lavando as mãos do genocídio indígena e empurrando para debaixo do tapete social a vergonha da escravatura. Além da poesia e da prosa de inspiração abolicionista (Castro Alves e José do Patrocínio são alguns exemplos), e de um ultrarromantismo poeticamente juvenil, a construção da "identidade nacional" ficou a cargo da poesia e da prosa de temática indianista, passando, de igual modo, pela paisagem urbana romanticamente recriada pela prosa de José de Alencar e, depois, pela nem tão romântica narrativa de Machado de Assis.

Como se vê, o solo brasileiro era fértil o bastante para alimentar o enorme escândalo gerado pela publicação de *As Farpas*, que, depois de abalar Portugal e lograr um assustador sucesso de venda, veio dar às costas do Rio de Janeiro e de Recife, abalando o precário equilíbrio em que se mantinham as relações entre brasileiros e portugueses na antiga Terra de Vera Cruz. As críticas feitas por *As Farpas* ao imperador D. Pedro II e a polêmica página sobre "O brasileiro" (a meu ver, propositadamente escrita em tom dúbio, deixando margem para que não se possa afirmar se o folhetim se refere aos "nativos" brasileiros ou ao português "torna-viagem") acirram o ânimo nacionalista, e os folhetins se transformam em "bodes expiatórios" para as arruaças sociais que tomaram conta do interior de Pernambuco. Ramalho Ortigão e Eça de Queirós, cansados de serem roubados em seus direitos autorais (*As Farpas* eram publicadas no Brasil livres de qualquer pagamento de reprodução), não pouparam críticas às "coisas do Brasil", valendo-se da premissa de que "o riso é um castigo; o riso é uma filosofia. Muitas vezes o riso é uma salvação" (*apud* Faro, 1977, p. 67), assertiva que nem todo público-leitor dividiu com os "farpistas". O fato é que as corrosivas páginas de *As Farpas* acabaram por atingir de maneira

perigosa a integridade física de muitos portugueses. No interior de Pernambuco, a comunidade lusa foi transformada em alvo de um xenofobismo que atacava imigrantes em nome dos "brios nacionais". Os portugueses perseguidos eram – não por acaso – os que detinham postos importantes do comércio legal. As críticas feitas por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, consumidas com sofreguidão pelo público do Brasil, foram capazes de escandalosamente pôr à boca de cena a profunda rede de ressentimentos sobre a qual se tinham erguido as relações luso-brasileiras no Brasil do Segundo Império.

No entanto, por mais que *As Farpas* fossem responsáveis por uma imensa polêmica, nada pode ser comparado ao que viria a acontecer graças à publicação de *O primo Basílio*. Muito já se escreveu sobre as várias páginas que, da caricatura ao ensaio crítico, transformaram a recepção do romance de Eça de Queirós numa "sensação nova" de experiência irrepetível. Não se pode esquecer que o envolvimento de Machado de Assis nessa polêmica e a carta-resposta de Eça agradecendo os juízos do autor de *Dom Casmurro* (de 16 de abril de 1878) são o ponto fulcral de uma guerra cujo campo de batalha se estabeleceu nos principais jornais da época. Recuperando toda uma linhagem crítica, Francisco Maciel, em verbete ao *Dicionário de Eça de Queiroz* ("*O primo Basílio*: uma sensação nova na imprensa carioca em 1878"), relacionou os principais envolvidos nesse enfrentamento de opiniões, opondo aqueles que defendiam o livro de Eça de Queirós – principalmente da crítica de Machado de Assis, por a considerarem injusta – àqueles que faziam das palavras do "bruxo do Cosme Velho" uma verdade a ser repetida.

O que aqui gostaria de destacar é que talvez já seja hora de considerar que muito dessa polêmica repetidamente imputada à equivocada e moralista crítica feita por Machado de Assis, na verdade, teve sua origem em outro folhetim, publicado um dia depois do lançamento de *O primo Basílio* em Lisboa. Em 22 de fevereiro

de 1878, Ramalho Ortigão publica aquela que será a primeira crítica ao romance de Eça de Queirós. Em 25 de março de 1878, o texto era reproduzido na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, jornal em que o antigo companheiro de Eça de Queirós n'*As Farpas* tinha participação de destaque com seus folhetins intitulados "Cartas portuguesas". Entre elogios ao autor e a defesa política da escola realista, Ramalho criticava a incoerência do personagem Basílio, a quem considerava "falso", ainda que capaz de despertar o interesse da "burguesinha lisbonense" que era Luísa, a quem o crítico atribuiu uma "admiração palerma" pelo primo. O texto destaca a criada Juliana como sendo "a única pessoa forte do livro", aproximando-a, por conta de seu "espírito de perversidade", daquilo que em "arte só tem um exemplo em *La cousine Bette*", romance de Balzac, publicado em 1846. Feitas essas pontuais observações, Ramalho destinará boa parte de sua crítica ao ataque do suposto falhanço moral presente no livro de Eça, e é para isso que gostaria de chamar a atenção. Cito Ramalho Ortigão:

> A delicadeza do gosto revolta-se muitas vezes contra essa fidelidade sistemática dos pormenores. As cenas de alcova são reproduzidas na sua nudez mais impudica e mais asquerosa. As páginas que as retratam têm exalações pútridas do lupanar, fazem na dignidade e no pudor largas manchas nauseabundas e torpes, como as que põem nos muros brancos os canos rotos. (Ramalho Ortigão *apud* Nascimento, 2008, p. 157-163)

Como a citação pode comprovar, parece que o texto de Ramalho se compraz com o uso de um vocabulário cru, compatível apenas com a moral grotesca que o crítico via presente no livro de seu amigo. É o tom moralizante aquilo que sobressai das alegações de Ramalho, que parece muitíssimo incomodado com a questão sexual problematizada pela ousada pena de Eça de Queirós. Acho que não se pode negar que é com Ramalho Ortigão que algumas das linhas de ataque desferidas por Machado de Assis contra *O primo Basílio* vão ser primeiro rascunhadas: a inconsistência e a

incoerência das personagens, o uso do romance de outrem como parâmetro de valor capaz de validar ou não o romance de Eça e, principalmente, a questão da falta de decoro, da imoralidade, da inadequação do romance diante da rígida e pudicícia moral burguesa. Todas as críticas que sucederam à de Ramalho Ortigão pisaram e repisaram o aspecto moral, muitas vezes usando para isso de um vocabulário grosseiro, marcado por um mau naturalismo, evidência que pode sugerir (pela quase obsessiva insistência) que falar sobre *O primo Basílio* era como encontrar um espaço de libertação para aquilo que o moralismo burguês tentava conter a duras penas, ou seja, a experiência sexual silenciada pelo interdito. Aliás, como já ensinara Georges Duby (1995, p. 99): "O sexo serve em todas as sociedades de máquina ventríloqua, através da qual se enunciam ordem e desordem social". Assim, graças a Eça de Queirós e ao seu *O primo Basílio*, repentinamente, os jornais podiam falar sobre um tema que, a princípio, sequer deveria ser "pensado" pelos homens e mulheres de bem nos oitocentos. As questões do decoro e da ousadia, da censura e da liberdade de expressão, da verdade e da mentira, do puro e do impuro, do certo e do errado, da virtude e do pecado (a lista seria infinita!) passaram a valer como instrumentos capazes de medir as qualidades de uma obra de ficção. É a avaliação moral que liga todas as críticas, as quais, desde a de Ramalho, enviezadamente, comprovam que Freud estava certo ao afirmar que o verdadeiro motor que alimenta a ação humana é a pulsão sexual.

O fato é que, além da crítica de Ramalho Ortigão e dos famosos folhetins de Machado de Assis,[12] cerca de onze textos críticos chegaram intactos aos dias de hoje. Ressalve-se que aqui não levo em conta as resenhas geradas pela infeliz montagem teatral do

12 Machado de Assis assina as críticas sob o pseudônimo de Eleazar e as publica n'*O Cruzeiro* em 16 de abril de 1878 e em 30 de abril de 1878.

romance de Eça, nem o enorme acervo de charges, publicidade, chistes e comentários secundários que usaram *O primo Basílio* como chamariz. José Leonardo do Nascimento adverte sobre outros registros impressos nos jornais da corte que "estão irremediavelmente perdidos ou impossibilitados para a consulta tal o estado de conservação em que se encontram" (Nascimento, 2008, p. 154), acrescentando ainda que muitos dos polemistas "raramente se apresenta[vam] com os nomes de batismo" (p. 155), fato que dificulta ainda mais a identificação das autorias. Contabilizando todos esses obstáculos e dando continuidade à pesquisa pioneira de Arnaldo Faro, Heytor Lira e Paulo Cavalcanti (autores com quem manteve intensa interlocução), J. L. do Nascimento elenca as seguintes críticas ao livro de Eça de Queirós:

1. De provável autoria de Carlos Laet, sem assinatura, textos publicados no *Jornal do Commercio*, com o título "Folhetim sem malícia", em 27 de março de 1878 (p. 164-168), 10 de abril de 1878 (p. 169-178) e 17 de abril de 1878 (p. 196-199).

2. De provável autoria de Ferreira de Araújo, assinado pelo pseudônimo L., texto publicado na *Gazeta de Notícias*, com o título "*O primo Basílio*", em 12 de abril de 1878 (p. 179-185).

3. De provável autoria de Henrique Chaves, assinado pelo pseudônimo S. Saraiva, texto publicado na *Gazeta de Notícias*, com o título "Ainda *O primo Basílio*", em 20 de abril de 1878 (p. 200-205).

4. Assinado por Luís Andrade, texto publicado na *Gazeta de Notícias*, com o título "Folhetim Palestra", em 23 de abril de 1878 (p. 206-214).

5. De provável autoria de Ataliba de Gomensoro, assinado pelo pseudônimo Amenófis Efendi (espécie de filósofo egípcio que viajava através dos tempos com a intenção de compreender a sociedade brasileira do século XIX), texto publicado na *Gazeta de Notícias*, com o título "Folhetim Cartas Egípcias", em 24 de abril de 1878 (p. 215-222) e 3 de maio de 1878 (p. 243-247).

6. Assinado por D. Fortes (autoria não identificada), texto publicado na *Revista Ilustrada*, com o título "As três questões", em 27 de abril de 1878 (p. 223-226).

7. De provável autoria de Ferreira de Menezes, assinado por F. de M., texto publicado na *Gazeta de Notícias*, com o título "Folhetim A Semana", em 28 de abril de 1878 (p. 227-233).

8. Assinado por Afonso Celso Júnior, publicado em *A Província de São Paulo*, com o título "Letras e artes. Escola realista. *O primo Basílio* por Eça de Queirós", em 5 de maio de 1878 (p. 248-255).

Se todos os críticos aqui listados – com maior ou menor intensidade – não se furtaram em ressaltar o talento de Eça de Queirós, valendo-se da escola realista para culpabilizar os supostos defeitos do livro, todos, sem exceção, seguiram a fenda aberta por Ramalho Ortigão e notabilizada por Machado de Assis ao acusarem Eça de expor, para além do que suportaria a honestidade e o pudor burgueses, as entranhas do erotismo, tema que ruborizou, ao mesmo tempo que seduziu e alimentou, a curiosidade cerceada dos burgueses oitocentistas.

Carlos Laet adverte que, se o livro "tivesse cenas menos livres e decotadas", o indicaria "sem rebuço" "aos nossos leitores" (em folhetim de 27 de março de 1878). No entanto, como isso não é possível, resta-lhe recomendar que "sejam fechadas as portas de todas as famílias que se prezam de honestas", alertando os incautos – aliás, de forma muito suspeita – para que não confundam "mal-estar" com "deleite e prazer": "Ao lê-lo sente-se um mal-estar, uma tão grande opressão que por modo algum podem ser confundidos com uma sensação agradável, com um deleite ou um prazer" (em folhetim de 10 de abril de 1878). Afirmando que "nem todas as verdades se dizem", pois, no "descrever com minudência o nauseabundo", "não há razão aceitável para apresentar diante dos olhos do leitor o que a gente em casa esconde às visitas" (em

folhetim de 17 de abril de 1878), Laet parece acusar *O primo Basílio* de romper com a necessária ficcionalização da realidade, responsável por manter em pé o teatro das representações sociais tão caro à burguesia do século XIX.

Manter para fora do campo de visão aquilo que não se suporta ver parece ser também a sugestão levantada por Ferreira de Araújo (em folhetim de 12 de abril de 1878), quando este afirma que Eça de Queirós se excedeu na sua análise dos males sociais, pois deveria ter "o cuidado de parar com o bisturi no local" que soubesse ser possível encontrar "a matéria purulenta", sinonímia grotesca para as cenas eróticas vividas por Luísa no Paraíso. D. Fortes relaciona a leitura do romance queirosiano a uma experiência sinestésica, descrição que subliminarmente erotiza o ato de leitura. Diz o autor: com a curiosidade "imensamente aguçada", os brasileiros "atiram-se com fúria à obra e devoram-na com os olhos em dois dias" (em folhetim de 27 de abril de 1878).

Ataliba de Gomensoro e Ferreira de Menezes dão à leitura de *O primo Basílio* a corporeidade que lhe faltava, ao aproximarem-na de uma manifestação claramente física que, de maneira epidêmica, contaminou um público leitor ávido por desvelar corpos ficcionais, certamente muito mais acessíveis do que a gente de carne e osso que a moral burguesa insistia em interditar. O livro de Eça de Queirós "é ainda hoje a coqueluche dos habitantes desta terra" (em folhetim de 3 de maio de 1878), pois "foi acabar a febre amarela e logo surgir o basilismo" (em folhetim de 28 de abril de 1878), doença que a muitos contaminou e que fez Ferreira de Menezes interrogar: "É bom *O primo Basílio*? É mau? É sério? É decente? É imoral? Tudo é problema, e, como todos discutem, nenhum se entende" (em folhetim de 28 de abril de 1878).

Levando em conta o material que ainda hoje se pode consultar, todos aqueles que se envolveram nessa contagiosa polêmica foram unânimes em admitir o talento de Eça de Queirós,

desviando, como já se disse, o ataque frontal do escritor em direção à escola realista. Para defender o autor de *Os Maias* das infundadas e maldosas acusações de plágio levantadas por Machado de Assis em relação ao romance de Balzac, *Eugénie Grandet* (aliás, já anunciadas pela aproximação infeliz sugerida por Ramalho Ortigão em sua crítica), e, no que se refere a *O crime do padre Amaro*, ao de Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, Afonso Celso Júnior afirma que o naturalista francês é "indiferente à repugnância", ao contrário de Eça de Queirós, que, ressalvada a sua "ligeira vocação sensual, um tanto propenso à sensação física, às materialidades, sabe ter-se mais cavalheiro" (em folhetim de 5 de maio de 1878). Como se vê, até aqueles que propunham uma defesa declarada ao livro do "pobre homem da Póvoa do Varzim" parecem não lhe perdoar o erotismo de que teve de se valer para tornar verossímil a história de um adultério envolvendo uma mulher comum, um burguês acomodado e um janota de segunda linha. Ao que parece, aos contemporâneos de Eça era difícil admitir que a boa ficção nem sempre precisasse criar heróis, ou dar vida a personagens emblemáticas como Capitu ou Emma Bovary.[13] Talvez resida aí a grandeza de Eça de Queirós, um exímio construtor de personagens falhadas, que humanamente encarnaram a pequenez de que todos nós também somos feitos.

Percebendo os limites históricos a que Luísa estava circunscrita, Ataliba de Gomensoro – um médico oftalmologista que colaborou na *Gazeta de Notícias* sob o pseudônimo de Amenófis Efendi – acusa Machado de Assis de não entender muitas das sutilezas construídas pela pena queirosiana, principalmente aquelas que se referiam ao comportamento de Luísa. Para o "filósofo egípcio", a personagem de Eça tinha "alma" e "pudor", fatores que

13 Obviamente, Emma tem a vida marcada pelos anseios de uma burguesia provinciana, mas é na decisão pelo suicídio, ou seja, quando finalmente toma por suas próprias mãos aquilo que se costumou a chamar de destino, que acaba por se inscrever como heroína ao romper com a mediocridade dos dias.

a distanciavam da imagem de "títere" que, forçosamente, o autor de *Iaiá Garcia* quis colar em seu rosto. Se Machado não foi capaz de suportar o erotismo queirosiano e se, ao julgar Luísa, pretendeu esvaziá-la de qualquer sentido, é porque o seu "Eleazar sonha amazonas em todas as mulheres, quer de hoje, quer de outrora, e só nesse gênero é que compreende a existência do que ele chama vínculo moral" (em folhetim de 24 de abril de 1878).

Por fim, dessa enorme polêmica cabe destacar a lucidez com que Henrique Chaves (português radicado no Rio de Janeiro, funcionário público, cofundador da *Gazeta de Notícias* e de *O Mosquito* e colaborador de *O Besouro*) replicou às críticas recebidas pelo livro de Eça de Queirós. Em um discurso marcado pela fluidez e elegância, H. Chaves mostra que, uma vez contrário à estética realista, Machado de Assis não seria a pessoa mais capacitada para ajuizar um livro nascido sob a égide do realismo, afinal um "adversário não poderá nunca ser o melhor juiz". Em seu folhetim, H. Chaves adverte que Machado de Assis deveria criticar a obra como "um fato" e não questionar os motivos que levaram o seu criador a escolher este ou aquele caminho, limitando-se apenas a avaliar a verossimilhança de uma realidade ficcional que, depois de pronta, não é mais hipótese, mas sim um universo construído. Aos olhos de Henrique Chaves, Luísa não é um "títere", pois seu caráter é um exemplo bem-acabado da mulher de seu tempo, marcada pelos defeitos de sua educação, acuada por uma chantagem financeira e com medo da vergonha pública: "Se Luísa fosse simplesmente um títere, por certo não teria medo: os títeres não têm medo. Luísa, porém, que efetivamente fica reduzida a títere, não o é senão pelas circunstâncias que a rodeiam". A verossimilhança de Luísa faz com que o crítico indague: "Há mulheres como Luísa ou não as há?". Como parece ser uníssono, H. Chaves também considera algumas das cenas do livro obscenas e, por isso, desnecessárias, mas as entende dentro da prerrogativa do realismo.

Conclui, desviando sua crítica agora para o folhetim de Carlos Laet (de 17 de abril de 1878), no qual o autor defendia que "nem todas as verdades se dizem". Denunciando a hipocrisia que revestia a afirmativa de Laet, H. Chaves deixa exposto o grande mal que regia a existência burguesa: a necessidade de uma "segunda pele", que muitas vezes acabava por encobrir a verdade guardada pela primeira. Lucidamente, Henrique Chaves reflete sobre a pertinência de *O primo Basílio*: "É natural que tão perfeita fotografia de um quadro, que só peca por verdadeiro, desperte os rancores daqueles que entendem que nem todas as verdades se dizem. Esta frase foi necessariamente inventada por algum hipócrita célebre" (em folhetim de 20 de abril de 1878).

Com *O primo Basílio*, Eça de Queirós ousou "devassar alcovas" para nelas encontrar gente comum, emparedada pelos limites claustrofóbicos impostos pela sociedade burguesa. Guerreando desesperadamente para conter os seus desejos, lutando para fazer prevalecer a "segunda pele", as personagens de Eça sempre souberam que "desejamos o que não temos, o que precisaria vir de fora, para nos preencher, nos completar" (Santos, 1990, p. 209), lição que deveria ter sido apreendida de pronto por boa parte de seus críticos.

E[ç]as mulheres: um estudo da presença feminina na narrativa queirosiana

Só você,
Rainha aqui é só você.
Só você,
A musa dentre as musas de A a Z.
Só você,
Mais que tudo e todas, é só você.
Só você,
Que é todas elas juntas num só ser.
("Todas elas juntas num só ser")

Se um dia fosse possível, pela arte da antiga magia, ou pelo poder da ficção científica, tornar-me outra, escolheria ser um escritor consagrado, um daqueles escritores a que o tempo incumbiu a árdua tarefa de ser exemplo do que chamamos literatura. Não me interessaria ser um escritor reconhecido pelo público de meu tempo, antes gostaria de ser um destes nomes que ultrapassaram os séculos e que venceram, na maioria das vezes, a incompreensão e o silêncio de seu presente, conseguindo permanecer. Saber o que Camões, Flaubert ou Cervantes achariam da recepção que hoje se faz de suas obras foi sempre uma fantasia minha. Imaginar como Oscar Wilde, Dostoiévski ou Baudelaire (que no passado tiveram a margem como abrigo) reagiriam ao lugar de referência tutelar que presentemente ocupam é uma aposta de ficção.

Talvez por isso tenha escolhido estudar a obra de Eça de Queirós, um artista que teve de lidar com a crítica adversa de seu tempo, crítica que muitas vezes extrapolou os limites da contenção desejada pelo modelo burguês dos oitocentos (bastando para isso lembrar dos virulentos ataques de Pinheiro Chagas, de Fialho de Almeida ou de Bulhão Pato), gerando a polêmica que favoreceu

a ratificação de sua condição de autor, capaz de "incomodar" – e, de certa forma, ameaçar – nomes já reconhecidos, como os de Camilo Castelo Branco e Machado de Assis. Eça de Queirós morre em 1900 e, mais de um século depois, apetece-me imaginar o que pensaria o autor de *Os Maias* da crítica que se fez à sua obra ao longo dos últimos cento e poucos anos. Sentir-se-ia o autor ainda pouco compreendido? Espantar-se-ia com os juízos morais que até hoje incidem sobre seus livros? Rir-se-ia ironicamente da incapacidade dos críticos em ver a trapaça que as linhas ficcionais escondem? Talvez acabasse por concordar com Richard Sennett (1988) e, não sem espanto, concluiria que o século XIX ainda não terminou.

Foi pensando em tudo isso que este ensaio nasceu, produto do espanto que muitas vezes me causou certa abordagem crítica que insistentemente defendia a menos-valia das personagens femininas construídas pela ficção de Eça de Queirós. Avaliando-as quantitativamente ou recorrendo a critérios dúbios que por vezes só valorizavam o número de cenas em que figuravam, suas personagens só podiam mesmo desfrutar de "vidas inúteis desprovidas de maior significado" (Berrini, 1984, p. 132). Muito do que se tem escrito sobre o assunto insiste nas "dificuldades psicológicas que Eça de Queirós encontra em tratar a mulher – decidindo-se à solução mais fácil de lhe negar alma sempre que depara com dificuldades em traduzir os conflitos que lha confirmariam" (Sacramento, 2002, p. 164), o que de perto parece querer esquecer aquilo que afinal é o óbvio: Luísa não é Emma Bovary; bem como Capitu jamais seria uma personagem queirosiana.

Outro caminho já insistentemente percorrido pela crítica é aquele que vai buscar na biografia de Eça as razões para a sua decantada "misoginia". A intrínseca relação entre vida e obra pode datadamente justificar estudos como o de Vianna Moog,[14]

14 Destaco: "E a sua alarmante antipatia contra todas as mulheres não seria uma consequência de revolta inconsciente contra a mulher que o gerou? [...] Pelo

escrito ainda nos primeiros anos da década de 1940. Entretanto, o que causa espanto é que a pretensa questão do nascimento do escritor ainda justifique trabalhos produzidos depois da década de 1960,[15] após toda a querela sobre o autor levantada pelos ensaios de Foucault e de Barthes. Claro está que a psicanálise também abrirá lugar a leituras outras que ratificam o poder avassalador da biografia do autor em seu processo de criação; porém, mais grave do que isso é perceber que Freud é usado em favor de ajuizamentos de ordem moral que incidem sobre personagens que são vistas como "agentes de perdição dos seus amantes" e que "acabam por se destruírem a si próprias", não passando de "Vênus tenebrosas" (Luzes, 2001, p. 367). Acusadas frequentemente de vazias ou de incoerentes, as mulheres criadas por Eça parecem padecer de uma consensual "desocupação mental" (Sérgio, 1971, p. 74), o que permite que sejam catalogadas como "tipos",[16] categoria rejeitada pelo próprio criador, que cedo percebeu que a humanidade – ainda que recriada pela ficção – é por demais complexa para ser sustentada por manequins. Criticadas por uma negatividade que é "espiritual", "comportamental" e também "física", por serem "burlescas, mais ou menos grosseiras de aspecto, ou belas, mas vis" (Figueiredo, M. P., 1990, p. 94), quase nada resta de defensável às personagens queirosianas, o que faz pensar que a melhor crítica

---

menos, precisa-se convir que em toda a sua obra não reponte nunca um tipo de mulher perfeitamente equilibrada. [...] Todas as suas figuras femininas são mais ou menos degeneradas, mais ou menos taradas. Todas, quase todas, adúlteras incestuosas e fáceis" (Moog, 1943, p. 19).

15 Cito, como exemplo, um texto produzido no final dos anos 1990: "Certamente a sua misoginia encontra raízes profundas nos discursos do poder da época, como também pode encontrar justificativas nos traumas do seu nascimento ilegítimo, na sua exclusão da vida familiar durante o período de formação e na legitimação tardia da sua filiação materna, realizada apenas em 1886, por conveniências sociais relativas ao seu casamento, também tardio (aos 41 anos), com a aristocrata Emília de Resende" (Jesus, 1997, p. 69).

16 Para António Coimbra Martins (1967/1968, p. 312), "fundamentalmente, há quatro classes de mulheres na sua obra: domésticas, tentadoras, vigilantes e amantes".

que sobre o assunto se fez foi aquela que apostou no silêncio e na indiferença, como se a ficção de Eça tivesse criado um mundo de homens, no qual as personagens femininas não passassem de figuras acessórias e decorativas.[17]

João Medina, ao analisar a Luísa de *O primo Basílio*, é capaz de perceber que essa personagem é muito mais do que uma "simples burguesinha lisboeta que cai nas mãos de um *playboy* vindo do estrangeiro"; em verdade, "ela é uma mulher portuguesa da burguesia da Regeneração, a condição feminina portuguesa" (Medina, 1990, p. 154). Assim, exigir das personagens de Eça a grandeza que o tempo referencialmente histórico era incapaz de oferecer significa exigir que sua obra negue o propósito estético-ideológico que norteou o próprio criador. Acho que a tradição do século XIX português não permitia em larga escala a existência de Emmas ou Capitus; na verdade, era um século que só permitia Amélias, Julianas, Luísas, Marias e Gracinhas. Não a figura de títere informe que a elas se costuma colar, mas a de quem, nos seus limites estreitos, percebeu a necessidade de conquista do que, não sem medo, a sociedade burguesa chamou de desejo. Por isso, concordo com João Medina quando afirma que

Eça de Queirós é um dos primeiros romancistas portugueses que vê realmente a Mulher, não a mulher abstracta e intemporal do eterno feminino, mas a mulher portuguesa lisboeta na capital dessa monarquia constitucional erguida entre nós desde o triunfo do sistema representativo ou libero-capitalista, nos anos trinta do nosso oitocentismo. (Medina, 2000, p. 77)

---

17 Como exemplo, cabe aqui lembrar do silêncio com que António José Saraiva brindou as personagens femininas de Eça, quando, num longo capítulo nomeado "Um inquérito à vida portuguesa" (1982), não fez sequer uma referência à presença feminina na obra do autor, o que, por consequência, me faz pensar que as mulheres estavam ausentes do que o crítico supunha ser a vida portuguesa dos oitocentos recriada pela ficção de Eça de Queirós.

Muito do que se tem dito de negativo a respeito das mulheres de papel criadas por Eça parece ser validado pelas ideias do autor, que, em início de carreira, escreve para *As Farpas* dois "ensaios" que se tornaram praticamente definitivos para o estudo da questão do feminino em sua obra romanesca. Que "As meninas da geração nova em Lisboa e a educação contemporânea" e "O problema do adultério" são testemunhos expressivos de uma denúncia que visa ao ataque das "perturbações culturais e morais que a literatura romântica suscita nos seus leitores, particularmente nas mulheres" (Reis, 2005, p. 40-41), não se pode negar. Mas daí a transformar as ideias de um jovem escritor à procura de polêmica e de reconhecimento públicos em verdade categórica, e acreditar que essa verdade estaria depois *literalmente* transcrita em sua obra romanesca, é apostar por demais num determinismo que se esquece da ambiguidade que fundamenta qualquer ficção; é desprezar a evolução inerente a qualquer grande obra; bem como é desconsiderar – principalmente no caso de Eça – que todo discurso é *re-criação*, e, por isso, não se pode duvidar do caráter ficcional presente nas crônicas-ensaios publicadas em 1872.

Óscar Lopes parece ter sido feliz ao observar, na análise que faz do Teodorico e de sua relação com as mulheres em *A relíquia*, que "Portugal é um dos países latinos com maiores tradições de submissão doméstica e sexual das mulheres, como também um dos países latinos de maior complexidade na hierarquia social dos tratamentos" (Lopes, 1984, p. 93). Ora, partindo dessa premissa, vale a pena lembrar que, além do tal intrínseco machismo lusitano referido pelo ensaísta, temos ainda de ponderar que a sociedade oitocentista ocidental levou a interdição às últimas consequências, ao crer que a espontaneidade era afinal um sinônimo perigoso de insegurança. Regido por um firme código social, o século vitoriano temeu tudo aquilo que pudesse comprometer a ordem estabelecida, o que fez com que o corpo e o desejo se tornassem alvos

prediletos de vigilância. Ao fazer da sociedade de seu tempo o seu grande personagem, Eça de Queirós acaba por denunciar a reificação pelo reificado, ou melhor, se é verdade que em sua ficção as mulheres quase sempre são usadas como objetos pelo masculino, também é verdade que quem as usa não passa de um objeto manipulado pelas forças sociais a que, por medo, por irresponsabilidade ou por desistência, prefere chamar de destino.

E é esse destino que vai condenar as personagens femininas a uma morte de que, factual ou metaforicamente, nenhuma delas escapa. Por isso, é preciso ressaltar que quem as mata não é o criador, antes é a sociedade ficcionalmente (re)construída. Amélia, Luísa, Juliana, Maria Monforte, Maria Eduarda e Gracinha, mesmo quando fisicamente não morrem, *morrem* de um sentimento penoso de desonra, de humilhação ou de rebaixamento diante de um mundo que as impediu de desejar além. Para Óscar Lopes (1984, p. 113), o "inferno queirosiano" está longe de ser regido pela ordem moral; ele é "um grande vexame, o afundamento súbito e completo de um grande amor-próprio ou autorrespeito". Se Amélia desejou conhecer o masculino, se Luísa quis aprender o seu corpo, se Juliana ambicionou não mais servir, se Maria Monforte ansiou pela liberdade, se Maria Eduarda aspirou por um nome que fosse seu, e se Gracinha sonhou com uma paixão nunca vivida, elas somente desejaram o que um homem dos oitocentos desejaria: a experiência da sexualidade, a autonomia financeira, a liberdade, a legalidade familiar e, com sorte, um pouco de romance para adoçar a vida. Talvez "todas elas juntas num só ser" só quisessem o que seu criador também queria.

Acuadas por estruturas familiares repressivas, ou sofrendo por não pertencerem a lugar nenhum, o emparedamento que suportam as personagens de Eça é afinal o retrato cruel da condição feminina. Se o realismo crítico pretendeu denunciar "o lugar ocupado pela mulher, num tempo e num espaço em que a literatura

desempenhava uma função de decoração e promoção social, mais do que de efectiva motivação para a reflexão cultural" (Reis, 1990a, p. 40), Eça conseguiu ir além ao colocar, por exemplo, na boca de uma infeliz Leopoldina a verdade irrefutável: "Os homens são bem mais felizes que nós! Eu nasci para homem! O que eu faria! [...] Um homem pode fazer tudo! Nada lhe fica mal!".[18] Se para muitos as personagens de Eça seguiam "o preceito de Proudhon", que defendia que "a mulher burguesa só pod[ia] escolher entre ser boa *ménagère* ou *courtisane*" (Lopes, 1990, p. 110), gostaria de levantar a hipótese de que as personagens queirosianas, desrespeitando a condição alternativa da máxima proudhoniana, acreditaram poder ser esposas-cortesãs, ou melhor, cada uma delas imaginou que poderia viver a sua sexualidade num mundo comandado por valores masculinos e burgueses, que faziam da casa o palco onde se encenava o teatro das representações sociais.[19] João Gaspar Simões adverte sobre o poder avassalador que a sexualidade tem dentro da obra de Eça, ao defender que

> na obra de Eça de Queirós desde cedo se manifesta uma estranha apreensão quanto à legitimidade do amor. Profundamente sensual, de uma sensualidade em que o instinto se vê a cada momento ultrapassado pela sensibilidade, Eça de Queirós é atraído muito novo para os mistérios da vida sexual, não por uma *poussèe* normal dos instintos, antes por uma prematura investigação das origens da vida. [...] Em todas estas

18 A citação é retirada de *O primo Basílio* (Queirós, s.d, p. 167-168). Todas as edições aqui utilizadas dos romances de Eça são da Livros do Brasil.

19 Por limitações óbvias de espaço, gostaria apenas de chamar a atenção para o caso particular de Juliana. Impedida de viver a sua sexualidade por conta de uma feiura que se tornou condenação, a criada foi aos poucos transferindo o seu desejo para o corpo da patroa. Restou-lhe, portanto, "a condição de impostora ao querer usurpar o lugar de Luísa. Repudiando o seu próprio corpo, minimizado no fetiche dos pés, Juliana gozou através da posse do corpo de Luísa, vivendo a própria sexualidade de forma desviada, o que a condenou à ilegitimidade e à perversão do prazer" (Figueiredo, M., 2011, p. 52).

> obras, na verdade, o amor é um sentimento ou criminoso, ou condenável, ou impossível. Em todas elas se verifica a mesma voracidade sexual corroendo as entranhas das personagens que se amam, e a mesma espada de fogo apartando o macho e a fêmea. (Simões, 1980, p. 560-561)

Não sei se o propósito do criador era investigar as "origens da vida", mas creio que, mesmo antes de Freud, Eça já havia intuído que é a sexualidade que move o mundo, por isso não teve pudor em criar personagens desejantes e escrever *com elas* a trágica história do desejo. Seguindo os passos de críticos anteriores, Isabel Pires de Lima (1987, p. 47) ratifica que "o romance da segunda metade do século XIX é, normalmente, a história da desilusão, da decepção", o que, a meu ver, no caso das personagens femininas de Eça, configura-se através da falência das relações amorosas, bem como num inexorável destino que suspende a possibilidade de prazer. É fato que o romance queirosiano "encontra eco seguro na paralela actividade historiográfica e de reflexão político-social de Oliveira Martins" (Reis, 1999, p. 106), pois o autor de *Os Maias* tinha a "consciência nítida de que todo o discurso ficcional é também uma forma superior de enunciação do discurso da História" (p. 104), o que lhe permitiu dar vida a personagens inscritas nos limites sufocantes do tempo referencialmente histórico. Defendo, pois, a possibilidade de que Eça, através de suas mulheres de papel, escreve uma história do desabrigo, que frontalmente questiona não só o decantado *sweet home* oitocentista, como igualmente denuncia a fragilidade de valores burgueses supostamente protegidos pelo que se costumou chamar de família. Todas as personagens *morrem* sem casa: Amélia acaba seus dias na casa-prisão da madrinha de onde não consegue voltar; Luísa descobre, graças à chantagem da criada, que a casa afinal nunca foi sua; Juliana só temporariamente consegue se apossar de um simulacro que é o quarto sordidamente amealhado; Maria Monforte e Maria Eduarda não conseguem a posse de casa nenhuma; e a triste Gracinha tem de assistir ao

desmoronamento do mirante onde em vão tentou vislumbrar uma paixão nunca correspondida. Se no século XIX o lugar da mulher era a casa, as mulheres de Eça já eram de lugar nenhum.

Se até agora procurei mostrar o quanto essas personagens são importantes como representantes de certo tempo histórico e úteis a um determinado momento estético-ideológico, cabe também defender o papel fundamental que desempenham junto à própria estrutura narrativa, ou melhor, cabe ressaltar o quanto cada um dos enredos depende da existência dessas personagens que, longe de serem figuras acessórias, acabam por garantir a verossimilhança da diegese.[20] Indo no sentido contrário daquele inaugurado por Machado de Assis na sua já famosa crítica a *O primo Basílio*, o que aqui defendo é que Amaro, Jorge, Basílio, Pedro da Maia, Carlos Eduardo, André Cavaleiro e Gonçalo são o que são porque tiveram diante de si um "outro" que não só os definiu, como, na maioria dos casos, dolorosamente explicitou aquilo que cada um, por incompetência, por falta de caráter ou por pouca vontade, jamais poderia ser. As mulheres de papel criadas por Eça são, em verdade, um testemunho cruel da incompetência masculina, prerrogativa audaciosa para uma obra produzida num século marcadamente *falocêntrico*.

Mas quem sabe Eça também se assustasse ao ler este texto por ver desvelada uma perspectiva da sua modernidade de que talvez não tivesse plena consciência. É fato que ele pertenceu "a uma

---

20 Mesmo considerando que a aproximação com o conceito de "abjecto" definido por Kristeva acaba por ser um tanto forçada e discordando do que a autora considera exclusão, parece-me interessante recuperar o que diz Maria Manuel Lisboa (2000, p. 141): "A posição ambígua da mulher queirosiana, intrínseca ao enredo, mas excluída dos claustros do intelecto, da filosofia, e até da ética, é exactamente a posição que Georges Bataille e Julia Kristeva denominam como a do 'abjecto'. [...] O 'abjecto' estabelece a linha divisória entre si e mim, é o lugar onde eu não estou, o contraste necessário sem o qual eu não alcanço definição. O 'abjecto' é o sítio do 'outro', daquilo que perturba identidade, sistema, ordem, e que salienta a fragilidade dessa ordem ou *status quo*".

escola de romancistas que já sab[ia] que a voz não fala nunca a solo [...] há sempre outro a falar na nossa voz. [...] na melhor das hipóteses, um outro criativo que reage a outrem, e que, até por vezes, nos surpreende a nós mesmos" (Lopes, 1990, p. 115). E esse *outro* é a faceta afetiva e humana de um autor[21] que foi capaz de dar forma ao desespero de Amélia, ao medo de Luísa, à humilhação de Juliana, à transgressão de Maria Monforte, às atribulações de Maria Eduarda e à triste solidão de Gracinha. Trata-se aqui de uma aguda sensibilidade que deve ser controlada pela utilização da ironia, ou pelo apelo ao humor, recursos usados para *interromper* a narrativa nos momentos em que o dramatismo e a emoção ameaçam ocupar a boca de cena. No entanto, quando tem de lidar com as personagens femininas, nem sempre a voz narrativa consegue o distanciamento desejado, pois, se é verdade que acabamos por rir da já emblemática cena da procura do chapéu do Vilaça – concomitante ao momento trágico em que Carlos descobre que Maria Eduarda é sua irmã –, o mesmo não acontece com nenhuma das cenas decisivas protagonizadas pelo feminino: a agonia e morte de Amélia, de Juliana e de Luísa, as partidas de Maria Monforte e de Maria Eduarda e o abandono de Gracinha não têm, definitivamente, nada de risível. Guerra Da Cal já tinha sido pontual ao afirmar que

> outra faceta anímica que transparece constantemente através de seu estilo é uma sensibilidade sensorial, que atinge o voluptuoso. É evidente nele o predomínio das sensações físicas – e das psíquicas que delas

21 Uso propositadamente "autor", a partir do que defende Ernesto Guerra da Cal: "Eça situa-se entre o leitor e os factos, e oferece sempre uma versão interferida pela sua personalidade, saturada dela, até o ponto de que esta se torna indissolúvel do relato. Esta intromissão é nele tão forte que lança mão de toda a classe de recursos técnicos, conscientes e inconscientes, para aparecer de alguma forma na sua narração, para integrar-se nela, satisfazendo-se no jogo de ser, simultaneamente, autor e objecto de ficção. Esta impressão da sua presença é a causa dessa curiosidade insaciável pelo homem, que se apodera dos leitores de Eça de Queirós".

> derivam imediatamente – sobre toda outra classe de percepções. E não é somente na seleção e tratamento dos temas, mas também na eleição e no uso de imagens, inclusive no vocabulário, que vemos manifestar-se imperativamente esta aguda sensibilidade. (Da Cal, 1981, p. 82)

Claro está que a sensibilidade autoral se inscreve também através da voz narrativa. Carlos Reis acredita que, em sua fase naturalista, o narrador de Eça "não confia abertamente nas possibilidades da focalização interna, de modo a poder conceder às personagens, por completo, o direito da introspecção" (Reis, 1984, p. 61), ao mesmo tempo que defende que, já n'*Os Maias*, "a personagem manifesta, relativamente ao narrador, uma independência que n'*O primo Basílio* e n'*O crime do padre Amaro* se verifica apenas esporadicamente" (p. 125), ressaltando, no entanto, que, no caso de Maria Eduarda, "é a Carlos que compete, sob os auspícios da focalização interna, comandar a representação narrativa, quando se impõe levar a cabo referências a Maria Eduarda" (p. 131). Concordo que a introspecção das personagens é preponderantemente mais visível nas narrativas já distanciadas das exigências do modelo naturalista. Entretanto, insisto que mesmo n'*O primo Basílio* e n'*O crime do padre Amaro* o discurso indireto livre, ao apreender enviezadamente "a fala" de Amélia, de Juliana e de Luísa, acaba por dotá-las de um discurso pessoal que, embora gaguejante, lhes garante a humanidade e as torna críveis. Assim, não se pode duvidar do desespero de Amélia quando questiona: "O que era ela no fim? A concubina do senhor pároco. E esta ideia, posta assim descarnadamente, parecia-lhe terrível" (*CPA*, p. 361); como há de se concordar com Juliana quando raivosamente conclui: "Com o meu corpo pago" (*PB*, p. 366); e não se pode negar a emoção despertada por Luísa quando finalmente percebe que precisa de uma *outra* fala para enfrentar a realidade, uma fala que seja *sua*: "Quereria falar a Deus, abrir-se toda a Ele: mas com que linguagem?" (*PB*, p. 323).

A linguagem que falta a Luísa parece já existir em Maria Monforte e Maria Eduarda. Se a mãe consegue enfrentar, através da utilização sinuosa do discurso, a rejeição social, a vontade do pai, a oposição do sogro e a fraqueza do marido, a filha já é dona de uma fala honesta e coerente. A Maria Eduarda focada pelo olhar equivocado de Carlos não passa de uma "deusa", no entanto o narrador é infinitamente mais justo ao permitir que a *divindade* assuma o seu merecido lugar de sujeito, não sendo poucos os momentos em que a narrativa tendenciosamente ressalta os atributos intelectuais e morais da neta de Afonso. Chamada de socialista pelo irmão, e advertida de que até "Jesus, que tinha tão doces ilusões, declarara que os pobres sempre os haveria", Maria Eduarda, dona de uma fala só sua, mostra que o homem é, sem dúvida, o mais responsável dos deuses:

> – Jesus viveu há muito tempo, Jesus não sabia tudo... Hoje sabe-se mais, os senhores sabem muito mais... É necessário arranjar-se outra sociedade, e depressa, em que não haja miséria. Em Londres, às vezes, por aquelas grandes neves, há criancinhas pelos portais a tiritar, a gemer de fome... É um horror! E em Paris então! É que se não vê senão o *boulevard*, mas quanta pobreza, quanta necessidade... (*OM*, p. 368)

Distanciada da verborragia improdutiva do irmão, a também herdeira do nome Maia é uma personagem silenciada por exigência da verossimilhança narrativa, afinal o tempo do desencanto anunciado pelo livro é também o tempo da "impossibilidade de circunscrever a relação do sujeito com os outros e com o mundo nos limites de um olhar dominante ou de uma ideologia definitiva". O sujeito, pois, "encontra-se em crise e a sua linguagem será simultaneamente a instância de manifestação desta crise e a sede em que ela tentará resolver-se" (Reis, 1990b, p. 73). A dramática partida de Maria Eduarda – "e foi assim que [Ega], pela derradeira vez na vida, viu Maria Eduarda, grande, muda, toda

negra na claridade, à portinhola daquele vagão que para sempre a levava" (*OM*, p. 687) – já anuncia o destino opaco que será dado a Gracinha, verdadeiramente a última figura feminina construída por Eça, que depois dará vida a personagens que não ultrapassam o lugar do destinatário ou da referência, como é o caso de Clara e de Madame Jouarre, de *A correspondência de Fradique Mendes*, e o de Joaninha, de *A cidade e as serras*. Sintomático, portanto, é o silêncio de Gracinha, calada por um tempo masculinamente recrudescido pela aventura neocolonialista, de todo inóspito à existência feminina. A ela o criador não nega a consciência da falência de uma vida, talvez porque, como ninguém, Gracinha tivesse sido usada como moeda de troca num negócio escuso tramado por mãos masculinas. Se, no momento da partida, Maria Eduarda teve a seu lado João da Ega, o tão decantado *alter ego* do criador, Gracinha pôde contar com o olhar atento do narrador. Na noite de seus anos, quando vê seus sonhos queimarem "com outras cadeiras partidas, numa fogueira de festa", escreve para Gonçalo (que agora lançava o seu oportunismo na direção de uma África distante) uma carta que começava: "'Por cá estamos todos bem, e neste ramerrão costumado'... E com efeito a vida recomeçara, no seu ramerrão simples, contínua, e sem história, como corre um rio claro numa solidão" (*ICR*, p. 350). Ao colar o seu discurso ao dela, o narrador, como a melhor das testemunhas solidárias, explicitou em linguagem um apoio incondicional à sua dor.

Acho que o escritor foi traído por sua autoria. Se como escritor Eça de Queirós não gostava de suas personagens, como tantas vezes fez questão de deixar escrito, o autor não lhes conseguiu poupar afeto. Seus livros acabaram por construir uma linhagem feminina que, não sem esforço, inscreveu o difícil caminho percorrido pelas mulheres do século oitocentista. Graças à instintiva malícia de Amélia, à curiosidade imprudente de Luísa, à revolta ancestral de Juliana, à corajosa ruptura de Maria Monforte, à

tenaz resistência de Maria Eduarda e à silenciosa permanência de Gracinha, o feminino, através da ficção, contou também a sua história.

Trapacear o engano: a (r)existência feminina na ficção de Eça de Queirós

As aparências enganam
aos que odeiam e aos que amam
Porque o amor e o ódio
se irmanam na fogueira das paixões
Os corações pegam fogo e depois
não há nada que os apague
Se a combustão os persegue,
as labaredas e as brasas são
O alimento, o veneno e o pão,
o vinho seco, a recordação
Dos tempos idos de comunhão,
sonhos vividos de conviver.
("As aparências enganam")

Se no princípio era o verbo, aqui ele será um nome. Chamava-se Maria da Estrela, tinha 98 anos e era minha madrinha. Poucas vezes a realidade foi mais ficcional, e todas as vezes em que a escutava falar tinha a impressão de que mais uma página estava sendo escrita. Sem dúvida, Maria da Estrela foi uma grande personagem e, como tal, trazia no nome a imprecisão mágica dos espaços que a transformaram num ser habitado por marés estelares. A vida não lhe foi justa e, por isso, sabiamente preencheu seus vazios com uma infinidade de ficções que generosamente passava aos outros, nem sempre hábeis leitores de sua escrita feita em vida. Penso em minha madrinha porque foi ela que me fez descobrir que só podemos adiar a morte se formos capazes de ficcionalizar a vida. Ao longo dos anos, ela intuiu que a "linguagem torna o factual em fictício" e que a narração possui a capacidade de "qualificar toda a experiência, por mais imediata que esta seja, como ficção

ou ilusão" (Steiner, 1993, p. 62). Minha madrinha afinal sempre soube que o discurso ficcional é uma forma de (r)existência.

Foi pensando nisso que convoquei as personagens de Eça de Queirós para lhe fazer companhia, pois em suas vidas ficcionais elas também foram capazes de construir ficções para adiarem uma morte que era certa, (r)existindo ao destino do engano traçado pelo criador. Amélia, Luísa e Maria Eduarda podem ser facilmente consideradas exemplos de mulheres enganadas, de certa forma, vítimas de um mundo burguês e masculino que as usou como tão bem pregava a lição vitoriana do lucro e da mais-valia. Mas, se a condição de enganadas é indiscutível, também é preciso reavaliar até que ponto as personagens de Eça foram realmente tão tolas, tão incoerentes ou mesmo cegas, como boa parte da crítica as costuma considerar. Cada vez mais tenho certeza de que a pretensa má vontade do autor de *Os Maias* para com as suas personagens femininas carece de revisão crítica.

George Steiner, ao analisar a função do texto crítico em relação à obra de arte, é categórico ao afirmar que a crítica mais eficiente que se pode fazer a um objeto artístico se encontra no interior desse mesmo objeto. Assim, é preciso resgatar os passos discursivos das mulheres de papel queirosianas à procura de uma outra face que as justifique e que dê a cada uma delas a condição de "signo", incluso numa "rede de relações semânticas carregadas de infinitas significações" (Reis; Lopes, 2000, p. 315-316). Para mim, Eça fez de suas criaturas um lugar preferencial de afirmação ideológica, que se rebelou, não raras vezes, contra os limites asfixiantes da referencialidade histórica de seu tempo.

Se Georg Lukács, ainda nos primeiros anos do século XX, mostrava que o romance do século XIX era como um espelho do mundo burguês, no qual, invariavelmente, o herói problemático se rebelava contra o conformismo e as convenções que o circunscreviam, também é certo que os historiadores da era vitoriana cedo

perceberam que as ficções produzidas apontavam para "uma rebelião contra os clichês aceitos a respeito do homem e da mulher na sociedade". Invariavelmente, os rebeldes da ficção eram exemplarmente punidos, uma vez que para eles "o desejo era o pai da ação" (Gay, 1999, p. 277). É de desejos e de desejantes que a obra de Eça de Queirós trata; aliás, o erotismo presente em sua linguagem já foi muitas vezes explorado pela análise de especialistas. Mesmo escolhendo preferencialmente narradores em terceira pessoa, o criador de Luísa não abriu mão do discurso indireto livre. Muitas vezes, misturou a voz da personagem à voz narrativa, gerando uma confluência que tanto poderia indicar um distanciamento irônico e satírico quanto poderia ser sinal de uma "acentuada empatia" (Reis; Lopes, 2000, p. 321). É apostando nessa nem sempre entendida empatia do narrador de Eça que gostaria de revisitar os percursos de suas personagens.

Peter Gay, ao analisar a formação da classe média vitoriana, adverte que a presença feminina era indispensável à formação do autorretrato do homem burguês. Ao não aceitar o papel que lhe era destinado – de mãe, de companheira conciliadora, de dona de casa, de educadora e de enfermeira –, sua trajetória estaria de perto marcada pela inquietude e pela rebeldia não condizentes com os valores masculinos, organizadores do modelo social vigente. Em verdade, Peter Gay ensina que a história das mulheres vitorianas "era mais cheia de peripécias e em muitos casos mais interessante que a dos maridos", pois "as aspirações delas eram maiores" (Gay, 2002, p. 54). Mesmo partindo de uma análise rasa, parece ser fato irrefutável que os caminhos de Amélia, de Luísa e de Maria Eduarda – para só citar alguns exemplos – foram realmente recheados de imprevistos e de obstáculos, ainda mais se comparados à transitória instabilidade e a algum desconforto que porventura incidiram sobre os destinos masculinos traçados pela pena queirosiana. De fato, não parece equivocado afirmar que, no caso da obra de

Eça, se a existência atribulada mereceu o registro romanesco, ela foi vivida no feminino.

Mas cabe aqui a pergunta: como um autor francamente devotado à estética realista foi capaz de construir criaturas que nem de longe lembravam as mulheres portuguesas de seu tempo? Por que aquele que acreditou na missão denunciadora e crítica da literatura criou personagens tão distanciadas do modelo feminino que contundentemente autopsiou numa longa crônica com ares ensaísticos, publicada pela primeira vez em 1872 n'*As Farpas*? Em "As meninas da geração nova em Lisboa e a educação contemporânea", o jovem Eça não poupa críticas às mulheres do Portugal de então, ratificando uma visão preconceituosa e redutora que em nada diferia dos clichês repetidamente difundidos pela pedagogia, pelo direito, pela medicina e pela recente psicologia oitocentistas:

> [...] outro mal é o medo, um medo horrível de tudo. [...] não há nelas [nas mulheres] nenhuma decisão, um quase nada as embaraça. É necessário que tudo em roda na vida seja muito fácil, muito claro, muito pronto, de outro modo hesitam, estancam, sucumbem. [...] uma menina portuguesa não tem iniciativa, nem determinação, nem vontade. Precisa ser mandada e governada. (*CA*, p. 328-329)[22]

Penso que nada foi nem "muito fácil", nem "muito claro", nem "muito pronto" para Amélia, Luísa ou Maria Eduarda; do mesmo modo que acredito que a elas não faltaram, mesmo que desastradamente, a iniciativa, a determinação ou a vontade. Outro ponto para o qual gostaria de chamar a atenção é a descrição física que Eça de Queirós dispensa às mulheres de seu tempo. Todas padecem de anemia, "quando têm de se pôr a pé e de marchar, gingam e rolam" (*CA*, p. 324), não comem "racionalmente", têm

22 Os textos de *As Farpas* assinados por Eça de Queirós foram reunidos em *Uma campanha alegre*. Para as citações do texto, utilizarei a abreviação *CA*, seguida do número da página.

"doenças de estômago e maus dentes" (*CA*, p. 325). Enfim, carentes de todas as qualidades físicas, não suportam a honestidade da luz natural e, por isso, as meninas portuguesas

> começam a precisar, para serem bonitas, da luz do gás. No brilho artificial daquela luz crua uma menina, com os cabelos lustrosos, um pouco de pó de arroz, e muitos tules espalhados, tem encanto e pode seduzir. Mas que venha, ao outro dia, a sincera luz da manhã e todas as máculas destacam: os cabelos [...] estão secos e cor de rato, os beiços são como um velho bago de romã espremida [...] toda a pele parece a de uma galinha cozida. (*CA*, p. 326)

O calor que cora as faces sanguíneas de Amélia, o passo de deusa que define o andar de Maria Eduarda, os dentinhos brancos e as formas arredondadas de Luísa nem de perto podem ser comparados à deterioração dos corpos femininos fotografados pela pena de Eça de Queirós. É bom lembrar que nenhuma de suas criaturas se escondeu no "brilho artificial" da luz do gás. Mesmo flagradas privilegiadamente à luz do dia, seus corpos guardaram um esplendor sensual que primeiro seduziu o criador, para depois seduzir leitores por mais dois séculos. Ao promoverem "uma interseção do mundo do texto com o mundo do leitor" (Reis; Lopes, 2000, p. 317), os romances de Eça de Queirós acabaram por inscrever a existência de mulheres de papel na história em língua portuguesa. Claro está que todo discurso é *re-criação*, por isso não duvido do caráter ficcional presente na crônica-ensaio de 1872. Do mesmo modo que o discurso que dá corpo ao que se costumou chamar de obra romanesca é capaz de ensaiar uma outra versão para o sempre frágil conceito de verdade histórica. Ouso afirmar que Eça de Queirós, um autor tantas vezes acusado, digamos, de misoginia literária, foi um grande construtor de personagens femininas que, mesmo aprisionadas num espaço social sufocante, foram capazes de criar, elas também, as suas ficções.

A malícia de Amélia de perto refuta a possibilidade de ser vítima inocente nas mãos de um padre inescrupuloso. Não se pode esquecer que o jogo da sedução é um jogo experimentado a dois, e por mais que uma educação tacanha e fanática lhe tenha turvado os olhos, não foi capaz de impedir que o desejo lhe tomasse o corpo. O que Amélia tinha de conhecimento, aquilo que havia acumulado de discurso, estava atado a uma sentimentalidade beata, intencionalmente transvestida por ela para caber nos limites claustrofóbicos da Leiria oitocentista. Cedo aprendeu a lição extemporânea do *amor a lo divino*. Porque "Deus era seu luxo, nos domingos de missa gostava de se vestir, de se perfumar com água-de-colónia, de se ir aninhar sobre o tapete do altar-mor", desejando para si uma "igrejinha pequenina, muito dourada, [...] e padres bonitos oficiando a um altar ornado como uma *étagère*" (*CPA*, p. 233). E, de tanto desejar, acaba por conseguir: Amaro, o seu padre bonito, rapidamente encarnará a ficção daquele Deus que, como um homem, desde a infância foi ensinada a amar. O que Amélia faz é justificar a linguagem de seu corpo através da corrupção da linguagem do espírito, criando para si um discurso capaz de logicizar o seu mundo tão carente de exatidão. Nesse sentido, e pela primeira vez, Deus realmente existia, e o amor tornava-se um exercício humano que finalmente poderia ser vivido:

> Estava há muito namorada do padre Amaro – e às vezes, só, no seu quarto, desesperava-se por imaginar que ele não percebia nos seus olhos a confissão de seu amor! [...] sentia um vago amor físico pela Igreja; desejaria abraçar, com pequeninos beijos demorados, o altar, o órgão, o missal, os santos, o Céu, porque não os distinguia bem de Amaro, e pareciam-lhe dependências da sua pessoa. Lia o seu livro de missa pensando nele como no seu Deus particular. E Amaro não sabia, quando passeava agitado pelo quarto, que ela em cima o escutava, regulando as palpitações do seu coração pelas passadas dele, abraçando o travesseiro, toda desfalecida de desejos, dando beijos no ar, onde se lhe representavam os lábios do pároco! (*CPA*, p. 126-127)

A curiosidade de Luísa fez dela uma leitora imprudente e uma equivocada mediadora da vida. Essa burguesinha da Baixa, "arrasada de romance", também pagou com o corpo o seu desejo de ir além. A incoerência de que tantas vezes é acusada é, em verdade, a resposta plausível de uma mulher criada para ser só "a do Engenheiro", um "serzinho louro e meigo" que erroneamente achou que poderia gerir o seu destino. Com a imaginação povoada pela ficção romântica que devorava desde a juventude, Luísa foi incapaz de ler seus homens como devia, achando que todos fossem Ivanhoés ou D'Artagnans, usando na vida o discurso que havia conseguido através da ficção. O desejo de evasão de Luísa era sintoma da sua falta de espaço, condenada que estava a ser o outro do discurso alheio. Com Basílio, tentou concretizar um mundo criado ficcionalmente, aquele mesmo que lhe preenchia a vida vazia e ociosa vivida ao lado do marido. Ao ir ao encontro do Paraíso pela primeira vez, o que ela buscava antes de tudo era um lugar possível para abrigar seus sonhos, aqueles que de perto a salvavam do terrível silêncio que sempre impediu sua existência enquanto sujeito:

> Mas ao mesmo tempo uma curiosidade intensa, múltipla, impeli-a, com um estremecimentozinho de prazer. – Ia, enfim, ter ela própria aquela aventura que lera tantas vezes nos romances amorosos! Era uma forma nova do amor que ia experimentar, sensações excepcionais! Havia tudo – a casinha misteriosa, o segredo ilegítimo, todas as palpitações do perigo! Porque o aparato impressionava-a mais que o sentimento; e a casa em si interessava-a, atraía-a mais que Basílio. (*PB*, p. 195)

Se, a seu modo, Amélia ficcionalizou os ensinamentos religiosos para justificar o seu desejo, Luísa usou a ficção romântica para sobreviver a um casamento previsível e por demais "lisboeta". E foi a ficção que, por algum tempo, permitiu que enfrentasse a imobilidade que a infantilizava, ao buscar pela cidade um lugar onde pudesse experimentar a sua sexualidade. Quando percebeu

que Basílio, por incompetência, jamais seria protagonista de ficção alguma, assustada, também entendeu que só restava a ela a verdade que fora inscrita em seu próprio corpo:

> Mas então!... E como uma pessoa que destapa um frasco muito guardado, e se admira vendo o perfume evaporado, ficou toda pasmada de encontrar o seu coração vazio. O que a levava a ele então? Nem ela sabia; não ter nada que fazer, a curiosidade romanesca e mórbida de ter um amante, mil vaidadezinhas inflamadas, um certo desejo físico... E sentira-a, porventura, essa felicidade que dão os amores ilegítimos, de que tanto se fala nos romances e nas óperas, que faz esquecer tudo na vida, afrontar a morte, quase fazê-la amar? Nunca! Todo o prazer que sentira ao princípio, que lhe parecera ser o amor – vinha da novidade, do saborzinho delicioso de comer a maçã proibida, das condições de mistério do "Paraíso", de outras circunstâncias talvez, que nem queria confessar a si mesma, que a faziam corar por dentro! (*PB*, p. 224)

Mas é em Maria Eduarda que a ficção incide duplamente. Nascida da pena de seu criador, ao longo de toda a narrativa a personagem será reescrita pela ficção criada pelas outras criaturas de papel. Assim, Maria Monforte reescreve a trajetória da filha, ao dar a ela uma paternidade e uma origem que não são as verdadeiras; o avô muito cedo encerra a neta no lugar da morta; os amantes a renomeiam com seus sobrenomes; a provinciana Lisboa imagina-a "brasileira"; e até mesmo Carlos Eduardo a vê passar com um "andar que lhe parecia de uma deusa pisando a Terra", e "aquela imagem falsa e literária de uma deusa marchando pela Terra prendia-se-lhe à imaginação" (*OM*, p. 342). Dentre todas as mulheres de Eça, talvez seja Maria Eduarda aquela que mais lutou para existir. Asfixiada pelas ficções que sempre lhe dificultaram o caminho, ao se ver rejeitada por Carlos, que descobrira a sua falsa condição de sra. Castro Gomes, Maria Eduarda exige para si a concretude que lhe faculte uma existência em primeira pessoa:

> Que queres tu dizer? Que estas lágrimas têm outro motivo, estas súplicas são fingidas? Que finjo tudo para te reter, para não te perder, ter outro homem, agora que estou abandonada? [...] E eu? Porque hei-de eu acreditar nessa grande paixão que me juravas? O que é que tu amavas então em mim? Dize lá! Era a mulher de outro, o nome, o requinte do adultério, as *toilettes*?... Ou era eu própria, o meu corpo, a minha alma e o meu amor por ti?... Eu sou a mesma, olha bem para mim!... Estes braços são os mesmos, este peito é o mesmo... Só uma coisa é diferente: a minha paixão! Essa é maior, desgraçadamente, infinitamente maior. (*OM*, p. 501)

Longe da malícia de Amélia e já distanciada da curiosidade de Luísa, Maria Eduarda ensina uma forma silenciosa de resistência que inteligentemente não duvida de que a vida só existe mesmo como discurso. Assim, o amor que unirá os dois irmãos nasce das conversas experimentadas durante as tardes em que ela bordava na companhia de Carlos, quando, "sob [as] palavras um pouco difusas, murmuradas por entre as malhas do bordado e com lentos sorrisos" (*OM*, p. 370), a intimidade amorosa era juntamente tecida. Incompetente em perceber a importância da tessitura do discurso, Carlos reclama: "Parece que nunca se acaba, esse bordado!", ao que a irmã sabiamente replica: "E para que se há-de acabar? O grande prazer é andá-lo a fazer, pois não acha? Uma malha hoje, outra malha amanhã, torna-se assim uma companhia... Para que se há-de querer chegar ao fim das coisas?" (*OM*, p. 405).

Adivinhando a lição de George Steiner, Maria Eduarda nunca duvidou que "as lâminas das palavras [se] cravam muito fundo" (Steiner, 1993, p. 63). Assim, "tinha remorsos [...] daquela preguiça de Carlos" (*OM*, p. 522) que sempre fez dele um falante improdutivo. Do mesmo modo, repudiava a "retórica [que] amesquinhava sempre a palavra humana, que, pela sua natureza mesma, só pode[ria] servir para dar forma às ideias" (*OM*, p. 584). Diante da verborragia estéril do irmão (prerrogativa, aliás, essencialmente

masculina no caso das personagens de Eça), Maria Eduarda fala pouco porque não duvida que as palavras são, pela arbitrariedade do signo, a prova concreta da ausência do mundo, ou melhor, a linguagem que se quer *fac-símile* do real está "impregnada [de] clichês e rotinas inertes", que condenam as palavras a uma "servidão que as corrompe" (Steiner, 1993, p. 92-93). A já reconhecida neta de Afonso da Maia parte de Portugal sem sequer levar um nome, para anos depois, novamente no estrangeiro, reerguer-se através de uma nova ficção, que dá vida a uma incerta Madame de Trelain, protagonista de um outro improvável destino.

E agora finalizo retomando a minha epígrafe, que ensina que "as aparências enganam aos que odeiam e aos que amam". Se Eça realmente acreditou que não amava suas mulheres de papel e por isso construiu para elas destinos marcados pelo engano, também não percebeu que "o amor e o ódio se irmanam na fogueira das paixões". Intuindo que "a etimologia de ficção nos conduz imediatamente ao fazer" (Steiner, 1993, p. 59), sua obra acabou por dar vida a criaturas que, de dentro do mundo ficcional, foram capazes de criar ficções que, com maior ou menor talento, as fizeram (r) existir. Amélia, Luísa e Maria Eduarda, ao lado de Eça de Queirós, fizeram do texto literário um corpo capaz de sobreviver à morte, pois, ao driblarem a ação do tempo, transformaram-se em seres para sempre encantados, revividos a cada nova leitura.

Por entre rendas, joias e perfume de jasmim: a moda segundo Eça de Queirós

Ah! Se já perdemos a noção da hora
Se juntos já jogamos tudo fora
Me conta agora como hei de partir [...]
Como, se na desordem do armário embutido
Teu paletó enlaça o meu vestido
E o teu sapato inda pisa no meu
Como, se nos amamos feitos dois pagãos
Meus seios inda estão nas tuas mãos
Me explica com que cara eu vou sair [...]
("Eu te amo")

Quando os livros se tornam objetos de amor, o necessário distanciamento crítico exigido pela leitura acadêmica tende a ser preterido em favor do exercício de um prazer que não se cansa de percorrer as mesmas páginas em busca daquilo que já se conhece e que, não raras vezes, nos surpreende ao ser capaz de apontar para a existência dum outro tanto que até ali havia passado despercebido: reler é atualizar um gozo já vivido e constatar que os livros nunca deixam de ser inéditos.

A verdade é que, quando gostamos de um livro, firmamos um estranho contrato de fidelidade que muitas vezes impede que nossos olhos busquem outros casos de amor. Reconheço que é essa a minha relação com *Os Maias*, de Eça de Queirós. Publicado em 1888, depois de longa e tumultuada gestação, o livro é considerado pela crítica queirosiana a obra-prima de Eça, funcionando como marco da virada na produção de um autor que, supostamente livre e desimpedido das exigências da escola naturalista, encontraria a maturidade de sua escrita. Mesmo duvidando da existência de dois

"Eças" por motivos que não caberiam no espaço deste texto, creio que *Os Maias* são um livro inesquecível, não só pela presença de um enredo que extrapola qualquer intenção meramente programática – não se pode esquecer que o romance foi primeiramente projetado como parte integrante das "Cenas da vida portuguesa" –, mas também pelo caráter inovador que a linguagem estética adquire ao longo das mais de setecentas páginas que compõem a monumental "pintura a fresco"[23] planeada por seu autor. Ademais, ler *Os Maias* é experimentar uma excursão por emoções que, trágicas, cômicas ou simplesmente banais, recuperam a precariedade da condição humana.

Desta vez, o que me fez retornar à história da família Maia foi um outro livro, o de Gilda de Mello e Souza, *O espírito das roupas: a moda no século dezenove* (2005), presenteado por uma amiga que, como eu, tem os olhos voltados para os tempos da rainha Vitória. O texto, claríssimo desde seu título, faz uma recuperação da história do traje na era vitoriana, mostrando que a evolução da moda oitocentista foi fortemente motivada pelas profundas alterações sociais, econômicas, políticas e históricas vividas no Ocidente pela aburguesada sociedade do século XIX. Se, por um lado, em seus primórdios, o surgimento da roupa pode ser parcialmente explicado por razões de pudor ou por motivos ligados à sobrevivência humana, por outro, não se pode duvidar de que foi como veículo de distinção de classes e de exibição de poder que a roupa deixou de ser meramente um abrigo para o corpo ou uma resposta à suposta vergonha humana para se tornar um complexo sistema que atende pelo nome de moda: "Com efeito, ao mesmo tempo que traduz a necessidade do adorno, a moda corresponde ao desejo de distinção. A maior parte das leis suntuárias atestam a intenção,

23 Termo usado por Eça de Queirós ao se referir a *Os Maias* em carta a Oliveira Martins, de 10 de maio de 1884.

entre os reis que a editavam, de manter as distinções de classe sobre as quais a sociedade repousava" (Souza, 2005, p. 47).

O desenvolvimento técnico-industrial e o aumento avassalador da produção alteraram as condições de vida de milhões de indivíduos, que começaram a ser chamados de consumidores. A partir dos oitocentos, ser um consumidor torna-se sintoma da cidadania vivida dentro de uma realidade altamente competitiva, mecanizada e produtiva; por outras palavras, o poder aquisitivo determina a partir de então o lugar de cada indivíduo na pirâmide social. Se compararmos o consumo do século burguês com aquele experimentado durante o Antigo Regime, perceberemos que, até o século XVIII, as relações estabelecidas entre o mercado consumidor e o volume de produção estavam baseadas "numa vinculação dissimétrica: só se podia consumir o que era produzido, mas a transformação dos bens precedia a demanda" (Roche, 2000, p. 25).

O século XIX experimentará uma série incontável de revoluções que alterarão as relações dos grupos sociais, bem como abalarão a própria relação do indivíduo consigo mesmo, fazendo com que "o choque do novo" se torne "uma assinatura da época". Mais do que serem apenas um fenômeno social, as mudanças sofridas pela realidade oitocentista também modificaram o panorama cultural existente, pois "as artes, a música e a literatura mostraram-se igualmente voláteis" (Gay, 2001, p. 16), ocasionando o surgimento de toda uma produção – logo vista como mercadoria rentável – que apostava no refinamento do gosto, no controle das emoções e na valorização das ditas boas maneiras. É nesse esforço de "contenção + cortesia" que a moda ajudará os burgueses a firmarem para si uma imagem que o século XXI ainda não conseguiu ultrapassar. A invenção da máquina de costura, a criação dos primeiros catálogos de moda, o surgimento da figura do estilista, as lojas de departamentos e os popularíssimos manuais de boas maneiras são modificações que fazem com que a roupa e seus adereços se

tornem cada vez mais um bem ao alcance de muitos, ao mesmo tempo que criam a dependência do indivíduo com a sua aparência:

> A moda, entre liberdade e sujeição, se presta a todos os jogos da distinção, do poder. Podemos considerar a vestimenta em primeiro lugar entre os agentes da "civilização dos costumes" e da "civilização de corte", mas sempre levando em conta o laço profundo que se cria entre o mundo e o indivíduo. É o que ensina Denis Diderot [...]: o traje é a expressão do ser, qualquer mudança de traje induz transformações da pessoa, das coisas que a cercam. (Roche, 2000, p. 13-14)

É através da relação do homem com os objetos que a história também se inscreve, pois o consumo, mais do que uma forma exclusiva de alienação – como quiseram crer os marxistas da primeira hora ou os mais arrivistas –, não deixa de ser uma "maneira de reconciliar o sujeito com o objeto, a interioridade com a exterioridade" (Roche, 2000, p. 16), afinal qualquer objeto "contém engenhosidade, escolhas, uma cultura", e, portanto, não pode ser visto apenas como local de nossa alienação, mas antes como "meio de um processo criativo" (p. 19) que aponta para a relação do indivíduo com o social. O trabalho dos Annales já havia demonstrado – desde o início dos anos 1930 – o quanto o cotidiano e sua materialidade podem ser campo fértil para a inscrição da passagem do tempo, servindo de palco para a demanda estabelecida entre o homem e a sua realidade. A história das mentalidades, quando promoveu os estudos que "requestionaram as certezas relacionadas à eficácia do modelo do *homo oeconomicus* para compreender as sociedades antigas" (p. 16), paradoxalmente, acabou por também ajudar a entender a obsessão pela imagem, a ditadura da beleza corporal e a sofreguidão da moda decorrentes do sucesso econômico que as roupas e seus artefatos foram capazes de gerar nesses últimos três séculos. Assim, a economia da roupa cedo se pautou em duas certezas simultâneas:

> [a] da economia estacionária, cujas aparências e regras estavam fixadas pelas situações sociais – o hábito faz o monge, cada um deve consumir segundo sua classe, argumento central das civilidades desde Erasmo –; [a] da economia do luxo, em que os práticos e os exegetas da moda exaltam o desejo de se distinguir dos grupos inferiores – daí a comercialização das necessidades e a construção de novas identidades sociais para o indivíduo. (Roche, 2000, p. 32)

O século XIX incluirá a moda no cerne do debate econômico, uma vez que ela foi capaz de alterar os valores da "economia cristã e estacionária, porque iniciou a economia da circulação, da mudança pessoal e do individualismo" (Roche, 2000, p. 331). No afã de se tornarem burgueses, os pequenos da classe média insistiam na sua distinção do proletariado esfarrapado e malvestido. Por isso, copiar o vestuário da burguesia mais abastada era uma forma de deixar claro aquilo que não se queria ser. Os burgueses estabelecidos viam nos seus trajes sóbrios e negros um reflexo da seriedade desejada para a sua condição social, ao mesmo tempo que apostavam na menos discreta vestimenta de suas mulheres, que – imobilizadas por anáguas, espartilhos e crinolinas – comprovavam o quanto o ócio era uma prerrogativa de sua classe social. Quando comparado a outros períodos históricos, o século XIX alimentou a ganância feminina – usada como metáfora do sucesso masculino – ao fazer as mulheres desejarem um número maior de trajes que "representavam a situação econômica e social de quem [o]s vestia, [as roupas] eram dispendiosas e, portanto, possuí-las em quantidade era sinal de riqueza" (Schmitt, 2010, p. 100). Os exageros que sempre marcaram a roupa dos poderosos – e não foi diferente na época vitoriana – estiveram a serviço de um significado preciso, pois as mangas imobilizantes, as caudas longuíssimas, os espartilhos sufocantes, a amplidão das saias, as unhas compridas, os saltos altos, as luvas excessivamente apertadas, enfim, toda roupa com peso e com tamanho desmedidos mostrava a quem quisesse

ver, através do exposto desconforto, que aquele que a trajava estava de fato afastado de qualquer forma de trabalho produtivo, pertencendo com isso à classe privilegiada, porque visivelmente ociosa. Parece claro, portanto, que

> o vestuário falava de muitas coisas ao mesmo tempo, seja em si próprio, seja por um detalhe. Ele tinha uma função de comunicação, pois por ele passava a relação de cada um com a comunidade. O traje revelava primeiro a vinculação a um sexo [...], a uma comunidade, à idade, a um estado, a uma profissão, a uma posição social. Essa linguagem geral devia ser compreendida por todos, apesar de suas variações segundo o nível de fortuna, dos modos de vida, do avanço da idade, da evolução da mobilidade social das famílias. (Roche, 2000, p. 258)

A "vestimenta é uma linguagem simbólica, um estratagema de que o homem sempre se serviu para tornar inteligível uma série de ideias" (Souza, 2005, p. 125), por isso, a roupa desde cedo ultrapassou as funções primárias de proteção ou de pudor. A era vitoriana fez da moda um sistema de significação que "aprendeu a jogar com todas as possibilidades da linguagem para acelerar o consumo" (Roche, 2000, p. 257), acarretando para o futuro das sociedades burguesas a mitificação de um discurso que naturalizou, tornou razão e esvaziou a diversidade dos sentidos daquilo que antes poderia ser compreendido de variada maneira. A moda no mundo burguês torna-se um mito, fala despolitizada assentada numa razão absoluta que impede o salutar confronto de sentidos:

> É possível completar agora a definição semiológica do mito na sociedade burguesa: o mito é uma fala despolitizada. O mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação: se constato a imperialidade francesa sem explicá-la, pouco falta para que se ache normal, decorrente da natureza das coisas: fico tranquilo. [...] O mito

> organiza um mundo sem contradições, porque sem profundeza, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, cria uma clareza feliz: as coisas parecem significar sozinhas, por elas próprias. (Barthes, 1993, p. 163-164)

Mesmo sabendo que o discurso barthesiano se reinventou, e não esquecendo que muitos de seus textos devem ser lidos hoje à luz do momento histórico que os produziu, pego de empréstimo os conceitos de Roland Barthes para analisar as relações estabelecidas entre o mundo burguês e aquilo que o autor de *Mitologias* chamou de o "sistema da moda". Barthes acreditava que a burguesia foi capaz de construir para si uma representação, ou, antes, uma imagem que se firmou como universal porque se ergueu sob os progressos técnicos e científicos que propiciaram uma transformação ilimitada da natureza. A natureza "transformada" cimentou-se como razão, abrindo espaço para uma forma de percepção precária que iria apostar na máxima "assim é porque deve ser". Por outras palavras, "a ideologia burguesa é cientista ou intuitiva, constata o fato ou reconhece o valor, mas recusa a explicação: a ordem do mundo é suficiente ou inefável, nunca significativa" (Barthes, 1993, p. 162). Assim, numa sociedade aburguesada e marcada por um forte apelo ao consumo, o real estaria encoberto por um acúmulo de imagens que procurariam obliterar a visão dos "espectadores", que, condicionados, olhariam para o espetáculo da vida através de densa cortina de imagens ideológicas prontas, indiscutíveis e fortemente sedimentadas:

> Para obnubilar a consciência contável do comprador, é necessário estender diante do objeto um véu de imagens, de razões, de sentidos, elaborar em seu redor uma substância mediata, de ordem aperitiva, em suma, criar um simulacro do objeto real, substituindo o tempo pesado do desgaste por um tempo soberano, com a liberdade de se destruir a si mesmo por um ato de *potlach* anual. (Barthes, 1979, p. XXII)

Barthes, ao analisar jornais, revistas, suplementos de moda, catálogos dos grandes magazines, enfim, ao se debruçar sobre as formas que propagandeavam todo um arsenal de produtos destinados a "vestir" a burguesia contemporânea, define que o "sistema da moda" é formado por três possibilidades de representação do vestuário: o "vestuário real", o objeto a ser recriado por imagens ou por palavras; o "vestuário imagem", as fotografias e os desenhos usados pelas publicações de moda; e o "vestuário escrito", que tem na língua e em sua capacidade descritiva o instrumento de realização. O "vestuário real" está abarcado "de finalidades práticas: proteção, pudor, adorno", fins que estão apartados dos vestuários representados pelas imagens ou pelo discurso. Se o "vestuário imagem" pode ainda significar proteção, pudor, adorno, "o vestuário escrito não tem nenhuma função prática nem estética: ele é todo constituído em vista de uma significação" (Barthes, 1979, p. 8). A linguagem que dá forma ao "vestuário escrito" não tem por intenção primeira a cópia do real; antes, usando e abusando da descontinuidade e da fragmentação, a descrição da moda quer "sobretudo difundir largamente a moda como um sentido" (p. 9). Roland Barthes propõe então uma aproximação inevitável:

> Moda e literatura dispõem, efetivamente, duma técnica comum cujo fim é parecer transformar um objeto em linguagem: é a descrição [...]. Em literatura, a descrição se apoia num objeto oculto, real ou imaginário: ela deve fazê-lo existir. Em moda, o objeto descrito é atualizado, dado à parte sob sua forma plástica, senão real, pois que só se trata duma fotografia. (Barthes, 1979, p. 12)

Não se pode afirmar que Eça de Queirós, ao descrever o imenso guarda-roupa que se desdobra ao longo das páginas de *Os Maias*, partia de objetos reais ou, ao contrário, usava a imaginação. De qualquer forma, as suas descrições acabaram por realizar todo o figurino que a narrativa insistentemente explora. O que aqui de perto me interessa é analisar a importância que as roupas

desempenham dentro do romance, atuando de forma decisiva na construção do enredo. Negando a condição do detalhe, ultrapassando a função meramente cênica, escapando da condição de mero índice, creio que o "vestuário escrito" criado por Eça de Queirós deseja (e repito com Barthes) "sobretudo difundir largamente a moda como um sentido" (Barthes, 1979, p. 9).

Obviamente, Eça era um escritor burguês que escrevia para um público burguês em pleno século XIX e, como os mais importantes autores seus contemporâneos, não tinha nenhum apreço à classe a que pertencia. Seus livros não pouparam linhas para atacar a burguesia portuguesa, fosse ela precariamente interiorana ou herdeira de um passado de fidalguia. Intuindo aquilo que Barthes depois conceituaria, Eça não duvidou do poder de sedimentação que a ideologia burguesa era capaz de efetivar, de modo que encaminhou a sua ficção na direção da desconstrução da naturalização dos valores burgueses, por acreditar que o discurso literário poderia intervir criticamente na realidade referencialmente histórica a que pertencia. Como Barthes, o autor de *O crime do padre Amaro* sempre soube que a literatura é o "logro" salutar que liberta o discurso de seu "fascismo" inerente. Eça fez de *Os Maias* um instrumento estético destinado a desestabilizar as certezas burguesas que compõem os valores, ou melhor, a ideologia que dá corpo à realidade ficcional em que estão inclusas as suas personagens. Das roupas à descrição das ruas de Lisboa, o que o leitor tem diante de si é um discurso corrosivo que denuncia a difícil tarefa de se manter vivo diante de um mundo em dissolução.

Eça de Queirós sabia que a roupa foi para a sociedade vitoriana uma espécie de investidura que qualificava aqueles que não desfrutavam do antigo direito de nascimento, mas antes competiam ferozmente para sobressaírem numa realidade em que cada um agora era o que tinha: é no século XIX, quando a democracia acaba de anular os privilégios de sangue, "que a moda se espalha por todas as camadas e a competição, ferindo-se a todos os

momentos, na rua, no passeio, nas visitas, nas estações de água, acelera a variação dos estilos, que mudam em espaços de tempo cada vez mais breves" (Souza, 2005, p. 20-21).

A roupa caminhou a passos largos ao longo dos oitocentos. Aqueles que assistiram à simplicidade dos trajes femininos do início do século (simplicidade de perto alimentada pelas ideias revolucionárias oriundas do século XVIII, que recusou o exagero de herança aristocrática ao abolir os espartilhos, as anáguas, os saltos altos em favor da camisola branca atada debaixo dos seios, essencialmente escassa de adereços e sem formas) não acreditariam que a partir de 1890 as mangas seriam realçadas em contraste à cintura fina, compondo "uma variação nova da silhueta tubular, agora colante, transformando a mulher num milagre de curvas" (Souza, 2005, p. 64). Durante o período da Restauração Francesa na década de 1830, a anterior simplicidade do início do século é substituída pelas "primeiras mangas baseadas no gibão isabelino e as saias encurtam, armando-se à altura da barra através das anáguas que ressurgem" (p. 61). Nos anos 1840, outras modificações serão sentidas: "os penteados elaborados desaparecem, desaparecem as mangas inchadas, que são substituídas por mangas justas nos ombros e muito largas nos pulsos". No entanto, nada será tão devastador quanto o aparecimento da crinolina: "Os meados do século vão presenciar o aparecimento da grande descoberta mecânica da vestimenta: em 1855 surge a crinolina, introduzida pela imperatriz Eugênia e simbolizando o triunfo da nova era de aço" (p. 63). Em 1870, vive-se "a idade de ouro dos costureiros", acrescida da grande criação da história da vestimenta, "a invenção recente da máquina de costura, [que] possibilita a grande elaboração do traje" (p. 64). A partir de então, as crinolinas vão cada vez mais perdendo a forma circular, para tomarem o desenho de um semicírculo que concentrará o volume do tecido na região lombar, na altura do quadril.

Se o vestuário feminino passou por idas e vindas, o mesmo não aconteceu com o masculino, que se direcionou a uma simplificação que acabou por eliminar qualquer forma de distinção; ou seja, "de meados do século em diante a roupa não tem mais por objetivo destacar o indivíduo, mas fazer com que ele desapareça na multidão" (Souza, 2005, p. 65). Paulatinamente, a roupa passou a ser usada para polarizar os sexos de forma a torná-los inconciliáveis, imagem interessante que competentemente reafirma a distância que separa os valores masculinos dos femininos no mundo burguês:

> Mais do que nas épocas anteriores, [a moda] afastou o grupo masculino do feminino, conferindo a cada um uma forma diferente, um conjunto diverso de tecidos e de cores, restrito para o homem, abundante para a mulher, exilando o primeiro numa existência sombria onde a beleza está ausente, enquanto afoga a segunda em fofos e laçarotes. (Souza, 2005, p. 71-72)

Diante de tão profundas e rápidas transformações, resta saber como Eça de Queirós vestiu suas personagens. Um recurso que parece ser usado em todo o livro é o da apresentação da personagem a partir daquilo que está vestindo. Chama a atenção que, mais do que qualquer outro elemento, seja a roupa o ponto de partida do narrador, que, propositadamente, faz com que cada personagem entre em cena acompanhada de uma minuciosa descrição de seu traje. Muitas vezes a roupa será adjetivada no lugar do sujeito, o que faz com que se mantenha uma contaminação semântica que não permite que se separe aquilo que se veste de quem o veste. Vejamos como exemplo: "[...] Ega esperava, sentado no divã de marroquim, e conversando com um rapaz, baixote, gordo, frisado como um noivo de província, de camélia ao peito e plastrão azul-celeste. O Craft conhecia-o; Ega apresentou a Carlos o sr. Dâmaso Salcede [...]" (*OM*, p. 157). O trecho, recortado ao

acaso, faz parte de uma das inúmeras descrições que acompanham Dâmaso, "rapaz de fortuna, filho do velho Silva, o agiota" (*OM*, p. 177), personagem criado como uma espécie de contraponto ridículo à herança fidalga de Carlos Eduardo, representante de uma burguesia subitamente enriquecida que vivia a dolorosa condição de ilegitimidade, condenado a ser um simulacro falhado de tudo o que admirava. O desejo supremo de Dâmaso era saber "(se o sr. Maia não fazia segredo) quem era o seu alfaiate" (*OM*, p. 189), de certo por intuir que só exteriormente poderia ousar parecer com o herdeiro de uma antiga e ilustre família portuguesa. Dâmaso é marcado por um exagero que o feminiza, destoando, por suas escolhas ridículas, do cenário negro e comedido que assinalava a distinção nas roupas masculinas: "Mandei fazer para o dia das corridas uma sobrecasaca branca... E vou de véu azul no chapéu" (*OM*, p. 310). Partindo da moda inglesa, importada pelo Portugal vitoriano, James Laver explica:

> A figura dominante na vida inglesa era agora o burguês respeitável, que não desejava se exibir, mas simplesmente ter uma aparência distinta tanto no escritório quanto em casa. O que estamos assistindo, de fato, nesta época, é ao desaparecimento da extravagância e da cor das roupas masculinas, que só retornariam em épocas bem modernas. Todas as roupas vistosas eram consideradas deselegantes. (Laver, 1996, p. 169)

Resta a Dâmaso a rejeição social de que é vítima constante por ousar empunhar um figurino que afinal só ratificava a impostura de sua pretensa elegância burguesa. A roupa é para Eça mais que um índice usado na composição de suas personagens, ela é uma continuação do corpo e, como tal, um vigoroso argumento que diz aquilo que o narrador se furta em afirmar. Manuel Monforte, "o negreiro", perpassará toda a narrativa como uma sombra silenciosa. O passado que explica o seu enriquecimento é recuperado somente uma vez no livro, mas o mal-estar e o incômodo que o

presente enriquecido e aburguesado lhe traz são descritos insistentemente através da impostura de suas roupas, escolhidas pela filha no desejo de apagar os vestígios da origem do pai. As roupas são para Manuel Monforte não um sinal de melhoria, mas antes uma eterna acusação da qual não consegue escapar. No São Carlos,

> o papá nunca lhe dava o braço: seguia atrás, entalado numa grande gravata branca de mordomo, parecendo mais tisnado e mais embarcadiço na claridade loira que saía da filha, encolhido e quase apavorado, trazendo nas mãos o óculo, o libreto, um saco de bombons, o leque e o seu próprio guarda-chuva. (*OM*, p. 21-22)

Incapaz de tornar a roupa uma segunda pele, Manuel Monforte padece da exclusão que se abate sobre toda sorte de párias, sobre todo aquele que não consegue copiar – por ausência de recursos ou por simples incompetência – o estilo e a moda burgueses:

> Com efeito, [a moda] é um dos instrumentos mais poderosos de integração e desempenha uma função niveladora importante, ao permitir que o indivíduo se confunda com o grupo e desapareça num todo maior que lhe dá apoio e segurança. E como as modas vigentes são sempre as da classe dominante, os grupos mais próximos estão, a cada momento, identificando-se aos imediatamente superiores através da imitação das vestimentas. [...] Essa mesma "democracia" que não estabelece barreiras nítidas entre as classes inventa um novo suplício de Tântalo, permite que as elites usufruam uma moda que a classe média persegue sem jamais alcançar e que os pequenos funcionários e todos os párias sociais espiam nas vitrinas com seu olhar sequioso. (Souza, 2005, p. 130, 141)

Mas não basta trajar o preto para ser um burguês modelar. Eusebiozinho, desde a infância, é marcado pelas cores escuras, sinais anunciadores da ave de rapina em que a personagem se

transforma quando adulto, deixando claro que, do interior ao exterior, Eusébio é um personagem em negro. Cruges, o maestro tímido e misantropo, passa toda a narrativa a reclamar dos sapatos que lhe apertam os pés, ratificando a sua dificuldade de caminhar pelo tapete das etiquetas sociais. Alencar é propositalmente vestido para fora do tempo, guardando na falhada cabeleira branca e no vasto bigode um anacronismo que é puro romantismo, romantismo este que será valorizado ao final do livro, quando for visto como bem-intencionado e legítimo se comparado aos modismos artificiais que povoam a Lisboa provinciana e carnavalizada da Regeneração:

> Ega esfregava as mãos. Sim, mas precioso! Porque essa simples forma de botas explica todo o Portugal contemporâneo. Via-se por ali como a coisa era. Tendo abandonado o feitio antigo, à D. João VI, que tão bem lhe ficava, este desgraçado Portugal decidira arranjar-se à moderna: mas, sem originalidade, sem força, sem carácter para criar um feitio seu, um feitio próprio, manda vir modelos do estrangeiro – modelos de ideia, de calças, de costumes, de leis, de arte, de cozinha... Somente, como lhe falta o sentimento da proporção, e ao mesmo tempo o domina a impaciência de parecer muito moderno e civilizado – exagera o modelo, deforma-o, estraga-o até a caricatura. O figurino da bota que veio de fora era levemente estreito na ponta – imediatamente o janota estica-o e aguça-o, até ao bico do alfinete. (*OM*, p. 706)

Se a roupa é linguagem, uma bota deformada pode dizer muito de Portugal. Por isso, não faltam ao país recriado por Eça os tipos sociais que fizeram a história do século vitoriano. Lá está a multidão endomingada; estão os pedintes esfarrapados a esperar pela esmola que redimia a culpa burguesa; estão os criados vestidos a partir de uma cópia tacanha, cuja intenção era exaltar o poder aquisitivo de seus patrões; estão os preceptores a reproduzir de maneira exagerada um comportamento inglês que punha em dúvida a excessiva espontaneidade portuguesa; bem como está a prostituta, como sempre espanhola, a mostrar provocativamente

"o sapato de cetim, um pouco da meia de seda, lânguida e desdenhosa com um cãozinho no regaço" (*OM*, p. 94).

As roupas em Eça podem definir nacionalidades – a "linha britânica" toma corpo no conde Steinbroken, "vestido como um inglês, inglês tradicional de estampa, com uma sobrecasaca justa de manga um pouco curta, e largas calças de xadrez sobre sapatões de tacão raso" (*OM*, p. 117) – e são sinais caros do processo de aburguesamento pelo qual passou a sociedade portuguesa da Regeneração, bastando lembrar a melhoria sofrida pelas roupas do Vilaça, que termina a narrativa "calçando luvas amarelas. Estava mais gordo o Vilaça – e tudo na sua pessoa, desde o chapéu novo até ao castão de prata da bengala, revelava a sua importância como administrador" (*OM*, p. 706). Aliás, as roupas são mesmo uma espécie de garantia de abundância e de prosperidade, haja vista a narração que Maria Eduarda faz de seu passado a Carlos, na tentativa de fazê-lo entender aquilo que o conforto da condição de herdeiro dos Maias o fazia incapaz de imaginar: a pobreza. Todos os percalços econômicos vividos por Maria Eduarda, por sua mãe e por sua filha estavam de perto atados à questão do vestuário; assim, o frio que cortou seus corpos, as roupas que se desgastaram, aquelas que foram empenhadas junto com as joias – "levava ao prego embrulhos de roupas (até roupa branca, até camisas!)" (*OM*, p. 512) – e o trabalho de costureira mal remunerado exercido por Maria Eduarda são sinais de uma miserabilidade inscrita na superfície das roupas, de tal modo que a neta de Afonso não suporta se lembrar de Rosa vivendo em condições tão terríveis: "Era um suplício vê-la perder as cores, tristinha, malvestida, metida numa trapeira..." (*OM*, p. 514).

James Laver, ao falar da década de 1840, é categórico ao afirmar que ela foi a época do apogeu da mulher-boneca, cuja tranquilidade e delicadeza eram como avatares de sua inclusão pacífica no mundo burguês: "De fato era chique ser, ou parecer, um pouco *souffrante*; 'saúde de ferro' era simplesmente vulgar. O ruge foi

totalmente abandonado, uma 'palidez interessante' era admirada" (Laver, 1996, p. 170). Tal descrição em nada fica a dever àquela que o narrador queirosiano faz de sua Raquel Cohen. No entanto, não se pode perder de vista que entre o modelo histórico-social que a personagem encarna e o tempo ficcional em que ela vive existe uma defasagem de mais de trinta anos, o que de perto comprova o anacronismo de sua figura, característica estendível a todos os seus admiradores, inclusive ao moderníssimo Ega, que parece não se importar com o passadismo que Raquel representa e que só deveria interessar ao seu utilitário marido-banqueiro. Raquel Cohen

> era alta, muito pálida, sobretudo às luzes, delicada de saúde, com um quebranto nos olhos pisados, uma infinita languidez em toda a sua pessoa, um ar de romance e de lírio meio murcho [...]. Dizia-se que tinha literatura, e fazia frases. O seu sorriso lasso, pálido, constante, dava-lhe um ar de insignificância. O pobre Ega adorava-a. (*OM*, p. 130)

Roland Barthes, ao estudar o sistema da moda, afirma que "é o duplo sonho que a retórica da Moda põe ao alcance da mulher: de identidade e de jogo" (Barthes, 1979, p. 242). Sabendo jogar como ninguém, a condessa Gouvarinho parece não desperdiçar nada que a retórica da moda lhe pode fornecer, de maneira a assegurar que a sua imagem de fêmea fatal esteja garantida. Habilidosa jogadora, a Gouvarinho, de cabelos ruivos e com forte perfume de verbena, parece intuir que, "quando a curiosidade sexual se contém sob o puritanismo dos costumes de uma sociedade burguesa, a moda descobrirá meios de, sem ofender a moral reinante, satisfazer um impulso reprimido" (Souza, 2005, p. 25). É claro que, se a condessa leva a sério o seu papel de sedutora, o mesmo não acontece com o narrador, que não dispensa a oportunidade de ridicularizar a frágil moral burguesa, criando uma cena de comédia pastelão ao narrar o primeiro beijo atrapalhado de Carlos e Gouvarinho. Seguindo um ritmo cômico, o narrador faz com que suas personagens, literalmente, tropecem no excessivo aparato burguês, e a

roupa desmedida da condessa, de objeto de sedução, transforma-se num grande empecilho:

> Mas a flor que ela lhe queira dar estava no *boudoir*, ao lado. Carlos seguiu a sua grande cauda, onde corria um reflexo dourado de folhagem de outono batida do sol. [...] A condessa escolheu um botão com duas folhas, e ela mesmo veio florir a sobrecasaca, Carlos sentia o seu aroma de verbena, o calor que subia do seu seio arfando com força. [...] E ela não acabava de prender a flor, com seus dedos trêmulos, lentos, que pareciam colar-se, deixar-se adormecer sobre o pano. [...] Carlos achou-se com os lábios nos lábios dela. A seda do vestido roçava-lhe com um fino ruge-ruge entre os braços; – e ela pendia para trás a cabeça, branca como uma cera, com as pálpebras docemente cerradas. Ele deu um passo, tendo-a assim enlaçada, e como morta; o seu joelho encontrou um sofá baixo, que rolou e fugiu. Com a cauda de seda enrolada nos pés, Carlos seguiu, tropeçando, o largo sofá, que rolou, fugiu ainda, até que esbarrou contra o pedestal onde o senhor conde erguia a fronte inspirada. E um longo suspiro morreu, num rumor de saias amarrotadas. (*OM*, p. 297)

Mas, se muito se fala das roupas e dos apetrechos de alguns personagens, outros carecem de melhor descrição. É de espantar que essa economia recaia justamente sobre os corpos de Pedro e de Afonso da Maia, elementos fulcrais para o desenvolvimento da narrativa. Além dos olhos, dos cabelos e de um retrato num canto esquecido, muito pouco se sabe do aspecto físico de Pedro e dos objetos que o revestem. Enevoado pela presença sísmica de Maria Monforte, parece que desde o início Pedro estava condenado a ser uma lembrança difusa. No caso de Afonso, o silêncio narrativo pode ser explicado pela imutabilidade do personagem, afinal, se há na narrativa um marco de seguridade e de fortaleza, ele está fincado no corpo de Afonso da Maia. As poucas descrições que atentam para o que traja o avô repetem um discurso de simplicidade que foge à ostentação e que parece imune ao passar da moda. Afonso,

com sua "coçada quinzena de veludilho" (*OM*, p. 12), não cede às exigências burguesas, não precisando da roupa para garantir o seu lugar num mundo que lhe foi oferecido por suposto direito de nascimento.

Mas, em matéria de moda masculina, não há mesmo como competir com o vanguardismo de João da Ega. Se quiséssemos usar uma classificação contemporânea, Ega é o que poderíamos chamar de *fashion*, mas em linguagem oitocentista, o "terror de Celorico" é considerado um representante do dandismo em terras portuguesas. Segundo Michelle Perrot, o dandismo foi uma manifestação decorrente da atmosfera burguesa:

> O dandismo representa uma forma ainda mais consciente e elaborada de recusa da vida burguesa [...], ele exacerba a diferença numa sociedade que tende à massificação. A boêmia se inclina para a esquerda, o dandismo se inclina para a direita. Anti-igualitário, ele gostaria de recriar uma aristocracia que certamente não seria a do dinheiro, ou da linhagem, mas a de um temperamento – "nasce-se" dândi – e de um estilo. [...] Ele alimenta o gosto da ilusão e do disfarce, tem um agudo senso dos detalhes e dos acessórios (luvas, gravatas, bengalas, echarpes, chapéus...). (Perrot, 1997, p. 297)

O Ega de Coimbra, ou o da jovem maturidade vivida no Ramalhete, é o que chamaríamos de iconoclasta, um herdeiro parasitário que ocupa seus dias preocupado em escandalizar, por gestos, por discursos e por roupas, a "choldra" que para ele era Portugal. Ocupando seu tempo de ócio com medíocres casos de adultério, festas entediantes e jantares em que o nada é sempre o tema principal, Ega sobrevive perante os seus (e perante os leitores) de seu inquestionável carisma: de fato, não há como não gostar de Ega. Mais do que qualquer personagem, o amigo de Carlos cedo descobriu que, numa sociedade aburguesada, o homem não vale tanto pelo que tem, porque a imagem de sucesso só estará de fato

garantida na consideração que seja capaz de despertar. Nessa consideração, "a riqueza é apenas um dos elementos; a família, a situação social" são outros aspectos de "participação na vida mundana [...] não menos importantes", porque "um casamento brilhante ou a simpatia de uma *coterie* na moda modifica a favor [do indivíduo] o julgamento de opinião de todo o grupo" (Souza, 2005, p. 115). Por isso, Ega não poupará esforços para fazer da moda um instrumento de autopromoção: em Coimbra, "renovara as tradições da antiga boémia: trazia os rasgões da batina cosidos com linha branca" (*OM*, p. 92); em uma Lisboa acalorada e cheia de sol, já era "um Ega *dandy*, vistoso, paramentado, artificial e com pó de arroz", "trazia uma peliça, uma sumptuosa peliça de príncipe russo, agasalho de trenó e de neve, ampla, longa, [...] pondo-lhe em torno do pescoço esganiçado e dos pulsos de tísico uma rica e fofa espessura de peles de marta" (*OM*, p. 105). E, como para Ega não há limite, ele chega a fantasiar-se de "Satanás pelintra" (*OM*, p. 273), na tentativa de escandalizar o provinciano *high life* lisboeta, o mesmo que metonimicamente tentou tomar através do corpo adúltero de Raquel Cohen. Escandalizando os rígidos padrões da moda masculina, João da Ega nunca duvidou de que, na era burguesa, "a distinção econômica do luxo ced[ia] lugar à distinção estética da elegância" (Souza, 2005, p. 134). Ao voltar de seu exílio em Celorico por conta do escândalo de Raquel Cohen, Ega "parou diante do grande espelho, deu um olhar descontente ao seu jaquetão claro e às botas com mau verniz", e desabafou com Carlos: "Preciso enfarpelar-me de novo, Carlinhos... O Poole naturalmente mandou-te fato de Verão, hei-de querer examinar esses cortes da alta civilização... Não há como negá-lo, diabo, esta minha linha está chinfrim!" (*OM*, p. 383).

Firmando-se como exemplaridade do padrão burguês, Carlos Eduardo, um eterno "príncipe da Renascença", encarna o modelo da elegância pautado na sobriedade, na contenção e no

refinamento. Se, por um lado, as opções de cores, tecidos e cortes eram extremamente reduzidas no que diz respeito ao guarda-roupa masculino, por outro, a elegância era ostentada através dos adereços e de certas atitudes que faziam a distinção entre aqueles que realmente tinham e aqueles que esforçadamente copiavam.

Tanto Carlos como Maria Eduarda são mais de uma vez flagrados "tomando banho", hábito higiênico experimentado somente por aqueles que viviam sob o "preconceito do asseio, do linho imaculado, símbolo de que o seu portador não se empenha[va] em nenhuma espécie de trabalho manual" (Souza, 2005, p. 81). Do mesmo modo, a preocupação com as ditas roupas brancas persegue de perto os dois irmãos, que desfrutam de uma aparência e de uma postura que denunciam a "herança das raças superiores" por eles compartilhada. Num inevitável determinismo, os corpos e as vestes de Carlos e de Maria Eduarda selam-lhes a tragicidade de um incesto esperado:

> Pela sua figura, o seu luxo, ele destaca nesta cidade provinciana e pelintra. Ela, por seu lado, loira, alta, esplêndida, vestida pela Laferrière, flor de uma civilização superior, faz relevo nesta multidão de mulheres miudinhas e morenas. Na pequenez da Baixa e do Aterro, onde todos se acotovelam, os dois fatalmente se cruzam: e com o seu brilho pessoal, muito fatalmente se atraem! Há nada mais natural? Se ela fosse feia e trouxesse aos ombros uma confecção barata da Loja da América, se ele fosse um mocinho encolhido de chapéu-coco, nunca se notariam e seguiriam diversamente nos seus destinos diversos. Assim, o conhecerem-se era certo, o amarem-se era provável... (*OM*, p. 622)

Se a roupa masculina parece repetir um modelo que para Baudelaire era sinal de luto, a vaidade do homem oitocentista vai aos poucos sendo deslocada para outros objetos, como é o caso dos chapéus, das bengalas, dos charutos, das joias, das barbas e dos bigodes (e o de Carlos é virilmente destacado pela narrativa),

igualmente presentes nas descrições que acompanham o neto de Afonso. Como ensina Gilda de Mello e Souza:

> É que a roupa masculina perdera, no século XIX, sua função ornamental, deixando de ser uma arma de sedução erótica. [O homem] não abandona outras formas mais sutis de afirmação social e prestígio, fixadas agora na exploração estética do rosto e no domínio de certas insígnias de poder e erotismo, como os chapéus, as bengalas, os charutos e as joias. [...] o interesse pela decoração do rosto vem, pois, compensar o sacrifício do narcisismo masculino, que não se expressava na roupa, compensação que transparece, como já foi dito, no aumento dos símbolos fálicos da indumentária. (Souza, 2005, p. 75-76)

Para Carlos Eduardo, as roupas são como legendas sociais que ele, como ninguém, sabe ler com competência. Ao reconhecer, numa praça de Coimbra, o marido de sua amante, um rapaz "enxovalhado e macilento", "um pobre pai tão inofensivo no seu paletó coçado", Carlos decide romper o caso fortuito que até ali mantinha, por sentir-se "canalha em andar ali de cima do seu *dog-cart*, a preparar friamente" (*OM*, p. 93) – apenas por mero prazer – a "vergonha" de um casamento ordinário. A destoante elegância de Carlos é apropriada somente à sua condição de herdeiro ocioso, por isso ele é um médico a quem ninguém é capaz de creditar uma intenção genuinamente produtiva. Diz-lhe um colega de carreira: "Você é muito elegante para médico! [...] Quem é o burguês que lhe vai confiar a esposa dentro de uma alcova?... Você aterra o páter-famílias!" (*OM*, p. 187).

Sabendo do perigo que a linguagem das roupas pode causar, ao ser convidado para o baile dos Cohen, Carlos Eduardo recusa a fantasia de Francisco I, o Príncipe da Renascença, em favor de um discreto dominó, talvez intuindo a perigosa aproximação com Margarida de Navarra – fantasia escolhida por uma fogosa Gouvarinho –, que ironicamente prevê o incesto que o futuro lhe

reservava. Carlos Eduardo é o produto de uma elite aburguesada, que costumou a ver os pobres de forma estigmatizada. Não gratuitamente, ao ouvir Rosa pronunciar palavras pouco recomendáveis a uma menina de suposta condição social, o neto de Afonso a corrige:

> – Chinfrinzitos.
> Chinfrinzitos! Quem lhe tinha ensinado a dizer uma coisa tão feia?
> Rosa sorriu. Fora o Domingos. E o Domingos dizia ainda outras coisas assim, engraçadas... Dizia que a Melanie era uma gaja... O Domingos tinha muita graça.
> Então Carlos advertiu-a que uma menina bonita, com tão bonitos vestidos, não devia dizer aquelas palavras... Assim falava a gente rota.
> – O Domingos não anda roto – disse Rosa muito séria. (*OM*, p. 404)

Como se vê, ser "roto" para Carlos é sinônimo de inferioridade cultural, de má educação e de caráter duvidoso, características avessas a uma menina "com tão bonitos vestidos"! A visão preconceituosa de Carlos Eduardo é dolorosamente percebida por Maria Eduarda, que, em meio à briga em que revela o seu passado ao irmão, devolve a Carlos uma verdade que ele não era capaz de perceber:

> – E eu? – exclamou ela, caminhando para ele, dominando-o, magnífica e com um esplendor de verdade na face. – E eu? Porque hei-de eu acreditar nessa grande paixão que me juravas? O que é que tu amavas então em mim? Dize lá! Era a mulher de outro, o nome, o requinte do adultério, as *toilettes*?... Ou era eu própria, o meu corpo, a minha alma e o meu amor por ti?... (*OM*, p. 501)

Nesse romance, as roupas não são apenas índices históricos ou sociológicos, elas também são instâncias psicológicas que acabam por denunciar forças inconscientes que se materializam através dos adereços e do vestuário. Maria Monforte será aquela que mais concretamente usará a roupa para dizer o indizível. Eça de

Queirós, ao construir sua personagem, parece não ter poupado esforços para fazer significar tudo aquilo que revestia ou que acompanhava seu corpo. Como outros escritores vitorianos, o autor de *Os Maias* acreditava que

> é no elogio das roupagens que o impulso amoroso se desafoga. Talvez agora seja possível compreender melhor o interesse excessivo que a moda desperta nos escritores da época, o afã com que descrevem as cores, os tecidos, as joias, os perfumes, enfim toda a ambiência mundana da mulher. A posse das roupagens, o acariciar com os olhos e as palavras, a máscara da vestimenta cingida muito rente ao corpo representavam, naquela época de severa vigilância, a única intimidade permitida. (Souza, 2005, p. 154)

Maria Monforte, um "modelo de Ticiano", parece nascida para seduzir: "Quando ela atravessava o salão, os ombros vergavam-se no deslumbramento de auréola que vinha daquela magnífica criatura, arrastando com um passo de deusa a sua cauda de corte, sempre decotada como em noite de galas, e, apesar de solteira, resplandecente de joias" (*OM*, p. 23). Monforte fere a tolerância burguesa através do excesso. As numerosas joias e, em particular, os sanguinários rubis, as camélias vermelhas que invariavelmente a acompanham, a indiscutível habilidade com os gestos – como saber "embrulhar-se com aquele gesto real o seu xale de Caxemira" (*OM*, p. 25) –, os inúmeros "cartões de modistas" que guarda, a ousada "cigarrilha perfumada" que fuma "com os homens" nas festas do palacete de Arroios, a competência em insinuar-se diante de um público masculino paralisado por sua beleza, a arguta teatralidade (bastando lembrar o luto que se forçou a usar para parecer mais séria diante do marido traído) ou, ainda, a sua sombrinha escarlate – que metaforicamente envolve Pedro "como uma larga mancha de sangue alastrado a caleche sob o verde triste das ramas" (*OM*, p. 30) – são sinais que fazem de Maria Monforte o exemplo mais bem-acabado do perigo da sedução feminina. "Soberbamente

bela sob as roupagens clássicas de Helena ou no luxo sombrio do luto oriental de Judite" (*OM*, p. 36), Maria Monforte está vestida para matar o decoro burguês através de uma luminosidade que fere a sombria moda vitoriana:

> Nunca Maria Monforte aparecera mais bela: tinha uma dessas *toilettes* excessivas e teatrais que ofendiam Lisboa, e faziam dizer às senhoras que ela se vestia "como uma cômica". Estava de seda cor de trigo, com duas rosas amarelas e uma espiga nas tranças, opalas sobre o colo e nos braços; e estes tons de seara madura batida do sol, fundindo-se com o ouro dos cabelos, iluminando-lhe a carnação ebúrnea, banhando as suas formas de estátua, davam-lhe o esplendor de uma Ceres. (*OM*, p. 26)

Resta Maria Eduarda, e quem sabe só ela merecesse este ensaio. Poucas personagens despertaram em seu criador a fascinação que a neta de Afonso foi capaz de despertar. Muitas vezes acusado de ser um autor misógino, pouco chegado ao universo feminino, incapaz de criar mulheres de papel que ficassem para a história literária como ficaram Capitu, Bovary ou Karenina, Eça parece dispensar especial atenção à fulgurante aparição de Maria Eduarda, dedicando-lhe preciosas descrições que confirmam a impressão de Carlos ao vê-la pela primeira vez: trata-se de uma "deusa".

Ao contrário das demais personagens femininas, Maria Eduarda está apartada de qualquer forma de exagero, suas roupas marcam-se pela sobriedade e pela elegância, quase sempre assinaladas pelo preto e pelo branco. A racionalidade, a inteligência, o utilitarismo producente, o bom gosto e o equilíbrio são sinais de sua personalidade materializados em seu vestuário, aliás qualidades muito mais viris do que gostaria a sociedade oitocentista que a cercava. Chama atenção o número de vezes em que as roupas da neta de Afonso são descritas como simples, retas e de cores escuras, qualidades que recusam o exagero a que estavam submetidos

os corpos femininos, ao mesmo tempo que dão à sua dona uma humanidade e uma simplicidade que rejeitam o etéreo lugar de deusa destinado a ela pelos olhos apaixonados de Carlos (e também pelos do narrador):

> Mas não escutava, nem sorria já. Do fim do Aterro aproximava-se, caminhando depressa, uma senhora – que ele reconheceu logo, por esse andar que lhe parecia de uma deusa pisando a Terra, pela cadelinha cor de prata que lhe trotava junto às saias, e por aquele corpo maravilhoso onde vibrava, sob linhas ricas de mármore antigo, uma graça quente, ondeante e nervosa. Vinha toda vestida de escuro numa *toilette* de serge muito simples que era como o complemento natural de sua pessoa, colando-se sobre ela, dando-lhe, na sua correcção, um ar casto e forte; trazia na mão um guarda-sol inglês, apertado e fino como uma cana; e toda ela, adiantando-se assim no luminoso da tarde, tinha, naquele cais triste de cidade antiquada, um destaque estrangeiro, como o requinte claro de civilizações superiores. Nenhum véu, nessa tarde, lhe assombreava o rosto. [...] Sim, era bem uma deusa. Sob o chapéu, numa forma de trança enrolada, aparecia o tom de seu cabelo castanho, quase loiro à luz; a cadelinha trotava ao lado, com as orelhas direitas. (*OM*, p. 202-203)

Maria Eduarda foi criada para iluminar, e o narrador torna isso claro desde sua primeira "aparição": "[...] num passo soberano de deusa", ela deixa "atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de oiro, e um aroma no ar" (*OM*, p. 157). A partir de então, a luminosidade que a cerca, o doirado dos cabelos e a brancura de sua pele caminharão lado a lado, rompendo as sombras que envolvem a fatalidade de seus passos. Muitas são as vezes em que a descrição dos aspectos físicos ganha qualidade sinestésica. Mais do que para serem vistas, as imagens são construídas para serem sentidas, e as roupas da ficção, além de cobrirem o corpo das personagens, também vestem os olhos do leitor. Por isso a textura das rendas que envolvem o corpo de Maria Eduarda é

tão importante, por isso as cores escuras das roupas são molduras eróticas para uma pele branca descrita como "de mármore", e também por isso o perfume de jasmim é uma extensão aromática do corpo feminino tão desejado por Carlos: "Pelo corredor amarelo, caminhando ao seu lado, Carlos perturbava-se sentindo a carícia, desse íntimo perfume em que havia jasmim, e que parecia sair do movimento das suas saias" (*OM*, p. 366). O que Carlos Eduardo não conseguia racionalmente explicar era que

> o perfume cumpre a mesma missão por meio do olfato, que o adorno por meio da vista. E esta irradiação do corpo feminino atinge os vários sentidos do homem, aprisionando-o em sua atmosfera. É que as barreiras, derivadas de uma moral estreita, impedindo a admiração estética do corpo nu, deslocavam em grande parte o interesse para o invólucro do corpo, e a avaliação dos valores eróticos baseava-se tanto nas modas de vestimenta quanto na apreciação da beleza física. (Souza, 2005, p. 152)

Uma das cenas mais sensuais do livro é protagonizada por Carlos e as roupas de Maria Eduarda. Ao visitar pela primeira vez os aposentos da irmã durante sua ausência, Carlos penetra na intimidade de uma mulher há muito desejada. Tal qual um amante devotado, ele percorre o desenho das roupas, a forma dos objetos pessoais como quem, metonimicamente, toma posse de um corpo construído por sua imaginação desejante, contando, para isso, com o apoio de um narrador que parece não poupar esforços numa descrição marcadamente erotizada. Vale a pena a longa transcrição

> Carlos ficou só, na intimidade daquele gabinete de *toilette*, que nessa manhã ainda não fora arrumado. Duas malas, pertencentes decerto a madame, enormes, magníficas, com fecharias e cantos de aço polido, estavam abertas: de uma transbordava uma cauda rica, de seda forte cor de vinho: e na outra era um delicado alvejar de roupa branca, todo um luxo secreto e raro de rendas e *baptistes*, de um brilho de neve, macio pelo uso e cheirando bem. Sobre uma cadeira alastrava-se um monte

> de meias de seda, de todos os tons, unidas, bordadas, abertas em renda, e tão leves que uma aragem as faria voar; e no chão corria uma fila de sapatinhos de verniz, todos do mesmo estilo, longos, com o tacão baixo, e grandes fitas de laçar. [...] Mas o olhar de Carlos prendia-se sobretudo a um sofá onde ficara estendido, com duas mangas abertas, à maneira de dois braços que se oferecem, o casaco branco de veludo lavrado de Génova como ele a vira, a primeira vez, apear-se à porta do hotel. O forro, de cetim branco, não tinha o menor acolchoado, tão perfeito devia ser o corpo que vestia: e assim, deitado sobre o sofá, nessa atitude viva, num desabotoado de seminudez, adiantando em vago relevo o cheio de dois seios, com os braços alargando-se, dando-se todos, aquele estofo parecia exalar um calor humano, e punha ali a forma de um corpo amoroso, desfalecendo num silêncio de alcova. Carlos sentiu bater no coração. Um perfume indefinido e forte de jasmim, de marechala, de *tanglewood*, elevava-se de todas aquelas coisas íntimas, passava-lhe pela face como um bafo suave de carícia... (*OM*, p. 260-261)

Uma pulsão erótica como essa não poderia sobreviver no universo aburguesado a que os irmãos da Maia pertenciam. Não gratuitamente, o romance termina com uma Maria Eduarda enlutada, partindo de Lisboa em silêncio e na direção de um exílio que não foi decisão sua: "Vinha toda envolta numa grande peliça escura, com véu dobrado, espesso como uma máscara", "grande, muda, toda negra na claridade, à portinhola daquele vagão que para sempre a levava" (*OM*, p. 686-687). Mas a narrativa presta a ela e a Afonso da Maia a sua derradeira homenagem. De volta a um Ramalhete abandonado, depois de uma ausência de mais de dez anos, João da Ega encontra entre as ruínas do antigo palacete

> uma caixa de chapéu sem tampa, atulhada de coisas velhas – um véu, luvas desirmanadas, uma meia de seda, fitas, flores artificiais. Eram objectos de Maria, achados nalgum canto da Toca, para ali atirados, no momento de se esvaziar a casa! E, coisa lamentável, entre estes restos

> dela, misturados como na promiscuidade de um lixo, aparecia uma chinela de veludo bordada a matiz, uma velha chinela de Afonso da Maia. (*OM*, p. 708)

Se as roupas são linguagem, o véu, as luvas, a meia de seda, as fitas e as flores artificiais de Maria Eduarda misturadas à chinela de veludo bordada de Afonso soam como uma triste e afetuosa metáfora, que primeiro restitui à neta uma família prematuramente roubada, para depois fazer com que Maria Eduarda e Afonso permaneçam como legítima ruína de uma história que sobreviveu abrigada por uma casa-memória: para ambos, uma merecida herança.

Por entre "coolies" e mandarins: as inscrições chinesas em Eça de Queirós

Deus, eu pensei que fosse Deus
E que os mares fossem meus
Como pensam os ingleses.
Mel, eu pensei que fosse mel
E bebi da vida como bebe
Um marinheiro de partida, mel [...]
Cais, ficou tão pequeno o cais
Te perdi de vista para nunca mais.
Mais, mais que a vida em minhas mão
Mais que jura de cristão [...]
Eu te dei certeza
Da certeza do meu coração
Mas a natureza vira a mesa da razão.
("Embarcação")

"Mas a natureza vira a mesa da razão": é dessa premissa que parto para justificar a origem insólita deste texto. Se já fosse eu uma queirosiana "estabelecida" – como bem diria a Juliana de *O primo Basílio* –, até poderia dar-me ao luxo de enveredar pelas nuanças da obra de um autor que deixou a todos um legado que nunca chega a acabar. No entanto, para mim, ainda faltam muitas letras a percorrer até que eu possa abrir mão de uma linha de pesquisa que privilegie a obra de Eça de Queirós como um todo e resolva, com rebeldia, cuidar só de detalhes, que são como pequenos pontos num imenso bordado que ainda não sou capaz de alinhavar. É, pois, como tecedeira atrevida, ou melhor, como aprendiz desobediente, que propositadamente puxo um fio e desfaço um ponto para torná-lo o motivo deste texto, nascido da vontade

de saber como as inscrições chinesas se fazem presentes nas linhas do autor de *Os Maias*.

Todavia, os textos são sempre discursos sobre o desejo, e cabe aqui explicar o que me fez perseguir as imagens chinesas em Eça de Queirós. Em verdade, nenhum de nós passou isento da obra de Edward Said, por isso, pensar na China "construída" pelo discurso queirosiano significa de certa forma colocá-la diante das ideias defendidas pelo teórico que notabilizou a problematização das relações Ocidente-Oriente no século XX, utilizando o discurso literário como base para uma análise histórico-social,[24] por acreditar que "as nações são narrativas" (Said, 1995, p. 13). Mas, além do estímulo oriundo do texto ensaístico, havia certo mal-estar causado pela classificação de "conto de fantasia" dada a'*O mandarim* não só pelo seu criador (em carta de 15 de julho de 1880),[25] mas também por parte da crítica queirosiana que de perto ratifica a opinião do autor, argumentando que a China de Eça de Queirós "não foi vista e examinada com seus próprios olhos, porém imaginada e criada a partir de informações colhidas em textos alheios"

24 Segundo Said (1995, p. 12): "Como meu enfoque exclusivo, aqui, concentra-se nos impérios ocidentais modernos dos séculos XIX e XX, trato sobretudo de formas culturais, como o romance, que julgo terem sido de enorme importância na formação das atitudes, referências e experiências imperiais. Não digo que apenas o romance tenha sido importante, mas o considero como o objeto estético cujas ligações com a sociedade em expansão da Inglaterra e da França são particularmente interessantes como tema de estudo".

25 Cito: "Recebi a sua carta e folhetins. Consinto na publicação. Eu reservava o *Mandarim* para com dous ou três contos fazer um volume de *fantasia* contrastando com a obra de *realismo*: mas isto seria mais tarde e nada impede que se imprima em livro *O mandarim*" (Queirós, 1986, carta LXXII; grifos nossos). As citações da correspondência e dos ensaios de Eça de Queirós foram extraídas dos volumes II (s.d), III (1979) e IV (1986) das *Obras completas de Eça de Queiroz*, editadas pela Livraria Lello & Irmão, no Porto. Quando necessário, indicaremos o volume e a página referente à citação.

(Berrini, 1992, p. 15),[26] estando, pois, no lado oposto a toda uma outra produção que, realista e engajada, se queria como um retrato fiel da realidade.

Se no século XIX a literatura dita realista precisou definir e estabelecer um conceito para o que considerava "realidade", ela o fez, antes de tudo, por uma necessidade política, ou seja, naquele momento, era preciso que o discurso literário se voltasse para a referencialidade histórico-social de certa forma enevoada por amores excessivos, por mortes passionais e por destinos escritos a sangue, oriundos, é claro, do interminável sofrimento romântico. Se politicamente a literatura realista pretendeu ser um retrato da realidade, esteticamente não o conseguiu, e foi graças à sua "incapacidade fotográfica" que a obra de um Flaubert, de um Zola e de um Eça de Queirós permaneceu na memória cultural do Ocidente, vencendo a perecibilidade da função documental. Nesses casos, estamos diante de discursos que ultrapassam o ilusório desejo de reapresentar o real, porque, em verdade, acabam por recriá-lo esteticamente ao problematizá-lo de forma crítica. Paradoxalmente, se os romances desses autores foram muitas vezes considerados como "objetos" que podem ser "explicados" pelo "contexto", eles interessam justamente porque "escapam a esse contexto e sobrevivem a ele" (Compagnon, 1996, p. 22), afinal, "o que é próprio de uma obra literária é significar fora do seu contexto inicial" (p. 93).

Por saber da impossibilidade de existência de uma literatura realista, Barthes lembra que Platão já definia a função do artista como sendo a de um "artesão em terceiro grau, porque imita o que já é a simulação de uma essência" (Barthes *et al.*, 1984, p. 91). A

26 Mais adiante, a ensaísta ainda afirmará: "Mas, quer Paris (que já visitara de passagem algumas vezes, a caminho da Inglaterra), quer Lisboa, seja a d'A *relíquia* como a d'O *mandarim*, Eça de Queirós vai recriá-las a partir de sua experiência. Nada precisou inventar. [...] A China d'O *mandarim*, entretanto, essa é fruto de leituras e de invenção" (Berrini, 1992, p. 27).

(re)apresentação do real só é possível através da linguagem; no entanto, o que ela (re)cria não é o real da coisa – que estará sempre fora do discurso, preso à concretude dos fatos –, mas sim o efeito de real. Eça de Queirós, como poucos, conseguiu um preciso "efeito de real" ao percorrer o contorno dos corpos, o desenho das casas, a geografia das cidades portuguesas e as paisagens do mundo oitocentista. Assim, no lugar de "fantasia" – que inexoravelmente carrega em si um desprendimento total do que se quer referencialmente histórico, porque se situa num eterno "era uma vez" –, prefiro entender *O mandarim* como uma grande alegoria, ou melhor, uma ficção que representa uma coisa para dar ideia de outra, como sabiamente nos ensina o velho e bom dicionário. E é como uma alegoria da sociedade portuguesa oitocentista que esse texto é capaz de promover o tal "estranhamento" defendido pelos formalistas russos, que acreditavam que "para ver as coisas devemos, primeiramente, olhá-las como se não tivessem nenhum sentido; como se fossem uma adivinha" (Ginzburg, 2003, p. 22). Eça de Queirós, ao contrário de se afastar de seu projeto de representação crítica da realidade de seu tempo, conseguiu, com o que chamou redutoramente de "fantasia", garantir o estranhamento, que é como "um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade" (p. 41).

É no século XIX português que a problematização do homem com o espaço nacional será levada às últimas consequências. Eduardo Lourenço afirma que o escritor português oitocentista transformou as relações cidadão-pátria em "núcleo de ação pulsante", fazendo com que escritor e pátria desenvolvessem uma relação que foi vivida sob ares "esquizofrênicos" (Lourenço, 1982, p. 86). De acordo com a assertiva: considerando a literatura como espaço de revolução – revolução *da* e *na* linguagem –, e seguindo os passos de uma tradição iniciada três séculos atrás, a produção literária oitocentista portuguesa inscreveu, por entre linhas, as profundas

modificações histórico-sociais sofridas por Portugal no século XIX e acabou por construir para si um lugar de reflexão incontestável que muitas vezes se concretizou como mais crível do que a própria realidade factual. A geração de Eça de Queirós, mais do que nenhuma outra, sofreu de perto a grande sensação de desvalia. A grandeza do império transformou-se numa inferioridade inultrapassável, numa derrota vergonhosa, numa ocupação humilhante, que teve no Ultimatum de 1890 a sua definitiva concretização. O autor de *Os Maias* fez de sua obra um projeto de ajuste de contas com a sociedade de seu tempo e é por suas linhas que a experiência burguesa oitocentista ganha em Portugal o seu melhor registro.

Não parece absurdo afirmar que, como poucos, Eça de Queirós sabia que é em linguagem que a história se concretiza, por isso nunca duvidou do poder do discurso e da estrita relação mantida entre a palavra e o poder.[27] Ao transformar em textos a sua memória cultural e a referencialidade histórica que experimentou em vida, deixou-nos, além de uma refinada produção estética, um inestimável instrumento de investigação sociopolítica. Num livro primoroso, Richard Sennett (1988) assinala que, para se compreenderem as relações modernas entre a vida pública e a vida privada, enfim, para se compreender a sociedade contemporânea, será necessário um retorno cuidadoso à era vitoriana,[28] quando tudo aquilo com que acertamos contas hoje em dia foi efetivamente criado. Afinal, os modelos sociais que os séculos XX e XXI reconhecem como sendo os seus nada mais são do que ora

27 A título de ilustração, basta que se lembre a célebre celeuma criada por Eça de Queirós quando definiu o projeto de escritura de *A Batalha do Caia*, romance afinal não concluído, mas que deixou como rastro um sério desentendimento com Ramalho Ortigão e o conto "Civilização".

28 Uso aqui o termo "vitoriano" no mesmo sentido daquele utilizado por Peter Gay, que considera como marcos limítrofes do século XIX a ascensão ao trono da rainha Vitória e a Primeira Grande Guerra.

uma continuação, ora uma ruptura do modelo social do período oitocentista, quando o capitalismo e a burguesia definiram a fisionomia social que a atualidade, por mais que a rejeite, ainda assim mantém. Como afirma Sennett (1988, p. 44), "o século XIX ainda não terminou". Por isso, o que a recente história do século XXI não nos deixa esquecer é que conceitos como imperialismo, servidão, genocídio e racismo ainda hoje fazem parte do que chamamos realidade e, por vezes, nos dão a impressão de que quase nada nos separa das gerações oitocentistas que, igualmente assustadas, viram o mundo ser repartido como um "bolo", do qual os mais fortes tomaram os maiores e melhores "pedaços". A obra de Eça de Queirós – e aqui incluo o seu discurso epistolar, o texto jornalístico, o ensaio crítico e a ficção – inscreverá a sua versão (subversiva!) para uma "guerra pela terra", cuja vitória se legitimava no discurso, de perto transformado em instrumento de manutenção de uma ordem e de uma razão imperialistas.[29]

Do poderio imperial quinhentista, o Portugal de Eça de Queirós só guardava a memória. O período áureo das conquistas portuguesas não durou mais do que um século (da segunda metade do século XV à primeira metade do século XVI), de que *Os Lusíadas* (1572) são ao mesmo tempo a "sinfonia" e o "réquiem"30

29 Cito: "[...] as histórias estão no cerne daquilo que dizem os exploradores e os romancistas acerca das regiões estranhas do mundo; elas também se tornam o método usado pelos povos colonizadores para afirmar sua identidade e a existência de uma história própria deles. O principal objeto de disputa no imperialismo é, evidentemente, a terra; mas quando se tratava de quem possuía a terra, quem tinha o direito de nela se estabelecer e trabalhar, quem explorava, quem a reconquistou e quem agora planeja seu futuro – essas questões são pensadas, discutidas e até, por um tempo, decididas na narrativa. [...] o poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos" (Said, 1995, p. 13).

30 Os termos são usados por Eduardo Lourenço ao analisar o épico camoniano. O ensaísta considera a obra-prima de Camões "um poema heroicamente triste", ou "tristemente heroico" (Lourenço, 1982, p. 45).

que dolorosamente celebram a supremacia perdida. A crise oitocentista vai fazer recrudescer o sentimento de desvalia que existia em Portugal desde o declínio do projeto expansionista. A fuga da Família Real para o Brasil, as invasões francesas, a ocupação inglesa, a guerra civil pela sucessão do trono, as revoltas populares e a fragilidade política e econômica do período da Regeneração não ofereciam ao cidadão português nada além da sensação de incerteza e de desamparo que ratificavam o olhar, ora ressentindo, ora nostálgico, lançado sobre o passado de uma pátria que já havia dobrado, além de cabos, muitas tormentas. A instabilidade civil era de perto assombrada pela certeza do atraso português em relação a uma Europa já plenamente industrializada, o que fazia com que a subalternidade técnico-científica fosse entendida como sinal de atraso cultural, pois a cultura é "um campo de batalha onde as causas se expõem à luz do dia e lutam entre si" (Said, 1995, p. 14). Alijados dos avanços do progresso num continente já então fortemente mecanizado, os portugueses acreditaram que a sua defasagem era mesmo intransponível. Se, por um lado, o Portugal oitocentista mantinha a custo a sua face imperialista (imaginando que os mares ainda "fossem seus", "como pensam os ingleses"), por outro, vivia a dolorosa posição de excluído do contexto imperial das grandes potências, de certo modo, dividindo muitas vezes com os povos ocupados a dor da subalternidade.

Eça de Queirós parece ter percebido muito cedo o descompasso português. Ainda como estudante de Coimbra, começou a questionar a retração portuguesa em relação às novas correntes filosóficas e políticas que agitavam a "inteligência" europeia da época. Integrante da Geração de 70, participante das reuniões do Cenáculo, ativista nas Conferências do Casino, o jovem Eça inicia a vida adulta de forma extremamente engajada, questionando a letargia que paralisava a cultura e o pensamento português em nome da preservação de valores de uma tradição que, aos seus

olhos, já estava completamente embolorada. Dirigindo em Évora um jornal de oposição e depois firmando-se como administrador do Concelho de Leiria, Eça entra definitivamente na vida pública ao seguir a carreira diplomática na condição de cônsul, primeiro em Havana, depois em Newcastle e Bristol, para terminar seus dias em Paris.

Será nas antigas Antilhas Espanholas que o jovem cônsul irá deparar-se com o flagelo imposto pelo imperialismo. Se até então a conquista, a ocupação e a submissão pela força eram memórias do passado expansionista português, e se ainda a subjugação dos territórios dominados pelos portugueses na África e na Ásia poderia ser justificada por uma duvidosa necessidade civilizadora,[31] o que o jovem cônsul encontra em Havana é a escravidão inescrupulosa, que transforma a alteridade em menos-valia a ser explorada e consumida. Não podendo mais contar com a distância que protegia seus olhos das atrocidades cometidas contra os povos subjugados, pela primeira vez Eça de Queirós é obrigado a ver a violência desumana e desmedida que epicamente ergueu "impérios".[32]

---

31 Em *A emigração como força civilizadora*, Eça de Queirós, munido da *boa vontade* imperialista, lamenta que não sejam dadas aos "chinos" as oportunidades necessárias para que se tornem *civilizados*. Diz então o jovem cônsul: "Além disso, as classes que a aproveitarão, preocupam-se muito com o vigor dos seus braços, – e nada com o estado dos seus espiritos: não se emprega um único esforço para dar ao chino ou ao indio uma civilisação superior: nada se lhe ensina, nem a nossa lingoa nem a nossa moral, nem a nossa sciencia, nem os processos industriaes: trata-se como uma machina, que de dia se fatiga sem escrupulo, e de noite se deixa a um canto na sua inerte inutilidade" (Queirós, 1979, p. 147).

32 Cito: "A vida do cooli dissipa-se prodigiosamente: vivem nas plantações em barracões n'uma promiscuidade immunda: – a quantidade de trabalho que devem fornecer é excessiva; não depende de regulamentos fixos, depende da vontade do maioral, e tem apenas por limite a extenuação do cooli. […] Os castigos são frequentes: a lei prohibe-os, mas o habito continua-os. […] Os coolis nos primeiros tempos sucumbem, e só trabalharão sob as chicotadas impiedosas do maioral. É certo que muitos, enraivecidos e impotentes, se suicidão" (Queirós, 1979, p. 155).

O espírito socialista gerado pelas leituras de Proudhon não permitirá que Eça feche os olhos à situação ultrajante a que estavam submetidos os "coolies", emigrantes chineses que partiam embalados pelo sonho da emigração, embarcados no porto de Macau, na época território governado pela coroa portuguesa. Dessa experiência nasce o longo ensaio *A emigração como força civilizadora* (1874),[33] mas nasce também certo fascínio pela cultura e pela existência chinesas que se fará presente em muitos de seus textos. Não se pode esquecer que o olhar seduzido de Eça pelo Império Florido do Meio de certo modo justifica a sua comoção pelas condições experimentadas pelos "coolies" em Havana, em detrimento da aceitação pacífica da espoliação dos negros africanos, que não despertava no jovem cônsul nenhum "estranhamento", uma vez que a exploração africana já era, para o português oitocentista, histórica e culturalmente aceita.[34] Intelectual atento às agruras de seu tempo histórico, a China reaparecerá em algumas de suas cartas, em alguns textos ensaísticos – destaco aqui, talvez, o mais importante: "Chineses e japoneses" (1894) – e em sua ficção através de *A correspondência de Fradique Mendes*[35] e de *O mandarim* (1880), bem como na franca utilização de elementos culturais chineses, presentes no pano de fundo de muitas de suas descrições ficcionais.

---

33 Originalmente, o ensaio surge como um relatório apresentado ao ministro de Estado dos Negócios Estrangeiros, João Andrade Corvo, pouco antes de Eça deixar a missão em Cuba.

34 Sobre os africanos afirma Eça: "Estes acontecimentos são frequentes: – um plantador riquissimo contava-me que tinha visto na sua fasenda, uma manhã, 18 ou 20 chinos enforcados num macisso de coqueiros. – O castigo mais usual é o – cepo –; a inerte immobilidade do cepo, que se não dá ao negro estupido, obtuso e somnolento um grande soffrimento, – desvaira o chino, inquieto e nervoso" (Queirós, 1979, p. 137).

35 As primeiras cartas de Fradique são publicadas em 1888 nos jornais de Lisboa e do Rio de Janeiro, tendo sua primeira edição em volume publicada postumamente, em 1900.

No entanto, da experiência civil com os "coolies" em Havana à criação ficcional de *O mandarim*, um bom tempo se passou. Por outras palavras, parece ser possível mostrar que o Eça maduro, aquele que escreveu *O mandarim* e "Chineses e japoneses", já relativiza o conceito de civilização, já questiona o caráter selvático em geral atribuído à alteridade desconhecida e por isso duvida da real eficácia de uma europeização das diferenças culturais.[36] Substituindo o olhar paternalista dirigido aos "coolies" em sua juventude pelo reconhecimento fraterno, respeitoso e fascinado pela milenar cultura da China, o Eça de Queirós maduro parece ser enfim merecedor da cabaia chinesa com que vaidosamente se deixou fotografar, por ter conseguido, através da escrita, a desejada sabedoria capaz de fazer de um homem ocidental um mandarim.[37]

---

36 Transcrevo do ensaio "O 14 de julho – Festas Oficiais – O Sião": "Eu sou civilizado, tu és bárbaro – logo, dá cá primeiramente o teu ouro e depois trabalha para mim. A questão toda está em definir bem o que é ser civilizado. Antigamente, pensava-se que era conceber de um modo superior uma arte, uma filosofia e uma religião. Mas, como os povos orientais têm uma religião, uma filosofia e uma arte, melhores ou tão boas como as dos ocidentais, nós alteramos a definição e dizemos agora que ser civilizado é possuir muitos navios couraçados e muitos canhões Krupp. Tu não tens canhões, nem couraçados, logo és bárbaro, estás maduro para vassalo e eu vou sobre ti! E este, meu Deus, tem sido na realidade o verdadeiro direito internacional, desde Ramsés e o velho Egipto! Que digo eu? Desde Caim e Abel" (Queirós, 1979-1986, v. II, p. 1.144).

37 Cito: "A China é um povo de quatrocentos milhões de homens (quase um terço da humanidade!), todos extremamente inteligentes, de uma actividade formigueira, de uma persistência de propósitos e tenacidade só comparável às dos *buldogues*, de uma sobriedade quase ascética e com inacreditável capacidade de aturar e sofrer. Os europeus que habitam e visitam a China acrescentam que eles são, além disso, muito falsos, muito mentirosos, muito covardes, muito larápios, e muito sujos. Mas estes europeus, verdadeiramente, da China só conhecem a orla marítima, os portos abertos ao comércio europeu, "as concessões", Hong Kong e Xangai. E nestes portos só conhecem materialmente aquela populaça chinesa, iletrada e grosseira, que se emprega nos misteres inferiores de barqueiro, carregador, criado, moço de fretes, vendedor ambulante, etc. Ora, avaliar por esta baixa matula toda a sociedade chinesa, é como julgar a França pelos maltrapilhos que fervilham no cais de Marselha, ou criticar o Brasil e a sua educação, e a sua cultura, e a sua força social, pela gente baixa que carrega e descarrega fardos dos trapiches para os armazéns. Viajantes que se tenham alongado para o centro da China, e observado

Clássica já é a leitura que define *O mandarim* como um "conto de fantasia" de intenções moralizantes, escamoteadas pelo tom galhofeiro e por um certo apelo ao riso fácil. Clássica também é a defesa que se faz de seu autor, quando se tenta explicar a visão negativa e preconceituosa da sociedade chinesa presente ao longo de quase todo o conto, justificando-a como um produto da visão distorcida não do criador, mas sim da criatura. Teodoro, um amanuense de espírito e de vida medianos, emblematiza a visão oitocentista que tem o europeu comum a respeito da China.[38] Surge aqui a pergunta que não consigo calar: o que pretendia Eça de Queirós com o seu *O mandarim*? Se o classificou como "fantasia" e assim o colocou do lado oposto de sua produção "realista", por que então se serviu dele para pregar uma lição moralizante e didática? Se o texto era, enfim, pura "fantasia", por que criar um personagem tão referencialmente histórico, ainda mais quando se leva em conta a atmosfera imperialista que embalou o fim do século XIX, ratificando, através de Teodoro, o preconceito e o desrespeito à diferente cultura oriental? E, por fim, diante da China bárbara criada em *O mandarim*, cabe questionar onde teriam ido

---

alguns modos e costumes das classes cultas, e espreitado aqui e além, através das fendas de portas, um pouco da vida íntima, da família, das ideias, das crenças, podem ser contados pelas pontas dos dedos. Os próprios residentes estrangeiros de Pequim, formando o pessoal das legações, não penetram na sociedade chinesa, vivem enclausurados dentro dos muros das residências, como os antigos judeus nos guetos, e só se familiarizam com os aspectos externos, ruas, lojas, frontarias de templos e o perpassar das multidões" (Queirós, 1979-1986, v. II, p. 1.260-1.261).

38 Segundo Beatriz Berrini: "A imagem da China que o autor constrói n'*O mandarim* é também algo caricatural e malévolo. Não é o resultado de um conhecimento reduzido, simplista e superficial de Eça de Queirós a respeito da China, pois sempre soube informar-se e analisar com visão objectiva e imparcial as questões entre europeus e orientais. [...] Porém, n'*O mandarim*, a China é vista pelos olhos de Teodoro. A voz presente no texto é a da personagem. [...] Tem Teodoro o conceito que o europeu formava naquela época a respeito da China. Atente-se ainda para a índole da obra: é uma fantasia, onde está presente uma China segundo a visão do Ocidente, ridícula e risível, *diferente* da Europa e, portanto, incompreensível" (Berrini, 1992, p. 31; grifo original).

parar as ideias humanitárias do jovem cônsul de Havana; bem como tentar justificar a lucidez crítica do ensaísta que mais tarde escreveria "Chineses e japoneses" e "A França e o Sião"; além, é claro, de ser necessário explicar o respeito que Fradique Mendes tem por um povo que, segundo ele, "conseguiu descobrir os três ou quatro únicos princípios de moral capazes, pela sua absoluta força, de eternizar uma civilização" (Queirós, 1979-1986, v. II, p. 1.020-1.021). Voltando aos formalistas russos, acho que é hora de redirecionar o olhar para que se possa começar a ver.

Se atentarmos para o fato de que, além dos poderes mágicos conferidos a um livro barato comprado na feira da Ladra; da campainha encantada que surge sobre um precário dicionário francês; da morte e posterior visão do mandarim; e de duas aparições do demônio – que parecia "um contemporâneo", por ser "tão classe média" (*M*, p. 89) –, nada nesse conto destoa do caráter realista presente na maior parte da ficção queirosiana. Esses elementos considerados exemplos de "fantasia" são em verdade aquilo que precipita o desenrolar da trama, que estabelece um pontual efeito de real para o percurso alegórico de Teodoro. Mas, além da trajetória do personagem, há toda uma sociedade "enguiçada"[39] pelo embate do presente com o passado, o que me faz pensar que, mais do que a revisão moral do indivíduo burguês,[40] é a revisão histórica da sociedade portuguesa aquilo que a narrativa propõe.

O conto se abre com a recuperação do passado de Teodoro ainda amanuense. Seu cotidiano é apresentado de forma marca-

39 Lembro que Teodoro era alcunhado de "enguiço", "por ser magro, entrar sempre as portas com o pé direito, tremer de ratos, ter à cabeceira da cama uma litografia de Nossa Senhora das Dores que pertencera à mamã, e corcovar" (*M*, p. 83).

40 Ainda segundo Beatriz Berrini: "Na cultura capitalista e burguesa que dominava sempre mais a sociedade europeia, representava *O mandarim*, talvez, um alarme da consciência, ainda imbuída de outros valores, e que assim se irmanava ao protagonista nas suas lutas e hesitações" (Berrini, 1992, p. 48).

damente irônica, uma vez que privilegia os detalhes que compõem a pequenez da realidade e das aspirações de um funcionário público, cujo maior divertimento aos domingos era assistir à D. Augusta "limpar com clara de ovo a caspa do tenente Couceiro" (*M*, p. 81). Isento de qualquer apetite heroico, esse bacharel do século XIX está muito longe dos barões assinalados pelo épico camoniano, bem como não tem a necessária ambição econômica e política para ser um barão de Garrett. Pela ausência de imaginação e de legítimo gosto poético, de comum com o pretérito Vasco da Gama, o viajante oitocentista guarda somente o descaso pela poesia, porque se quando pobre preferia os "livros desirmanados", de títulos "curiosos", comprados ao acaso, depois de enriquecido continuará relegando à inutilidade a vasta biblioteca que o dinheiro "roubado" pôde comprar. Dentro dos limites apertados de sua existência, "era ambicioso", "não que [lhe] revolvesse o peito o apetite heroico de dirigir, do alto de um trono, vastos rebanhos humanos", como quereria o herói de um épico imperialista, mas antes sonhava "poder jantar no Hotel Central com champagne, apertar a mão mimosa de viscondessas" (*M*, p. 83), suas possíveis encarnações de Vênus.

No entanto, será Teodoro, "um positivo" que "fazia tudo o que devia como português e constitucional" (*M*, p. 83), um quase devoto de Nossa Senhora das Dores, o "homem mortal" escolhido para tocar a campainha. Partindo de uma lógica justificada pela história de seu tempo, só mesmo pela intervenção do sobrenatural é que um português no final dos oitocentos teria a chance de verdadeiramente enriquecer através da apropriação imperialista da riqueza alheia. Eça de Queirós, como "quase todos os escritores do século XIX, estava extraordinariamente consciente do fato do império" (Said, 2001, p. 25), e era essa consciência que lhe dizia que o mundo colonial estava agora dividido entre ingleses e franceses, restando a Portugal a ressaca histórica de um império já perdido, ou, no mínimo, irremediavelmente esfacelado. Como

um conquistador de segunda linhagem, cabe a Teodoro a não aventura, por isso é sem perigos, sem guerras ou qualquer esforço que ele elimina um decrépito mandarim, que morre "sem dor, longe, num quiosque chinês" (*M*, p. 87).

Em vez de ter de enfrentar as armadilhas de Baco, Teodoro cederá com docilidade aos ardis de um demônio que "parecia tão contemporâneo, tão regular, tão classe média como se viesse de [sua] repartição" (*M*, p. 89). Eça sabia que não poderia colocar sua criatura em face de um grande opositor, já que a fé que dilatou o império estava longe de ser a mesma que fazia com que Teodoro rezasse, ocasionalmente, pedindo à Nossa Senhora das Dores que o subtraísse "à tísica, à angina, à navalha de ponta, à febre que vem da sarjeta, à casca de laranja escorregadia onde se quebra a perna, a outros males públicos" (*M*, p. 89). Para convencê-lo sem muita dificuldade, o demônio (uma espécie de Tétis decaída), mostra a Teodoro a máquina do mundo burguês:

> – Aqui está o seu caso, estimável Teodoro. Vinte mil réis mensais são uma vergonha social! Por outro lado, há sobre este globo coisas prodigiosas: há vinhos de Borgonha, como por exemplo o Romanée-Conti de 58 e o Chambertin de 61, que custam, cada garrafa, de dez a onze mil réis; e quem bebe o primeiro cálice, não hesitará, para beber o segundo, em assassinar seu pai… Fabricam-se em Paris e em Londres carruagens de tão suaves molas, de tão mimosos estofos, que é preferível percorrer nelas o Campo Grande, a viajar, como os antigos deuses, pelos céus, sobre os fofos coxins das nuvens… Não farei à sua instrução a ofensa de o informar que se mobilam hoje casas, de um estilo e de um conforto, que são elas que realizam superiormente esse regalo fictício chamado outrora a "Bem-aventurança". Não falarei, Teodoro, de outros gozos terrestres: como, por exemplo, o Teatro do Palais Royal, o baile Laborde, o Café Anglais… Só chamarei a sua atenção para este facto: existem seres que se chamam Mulheres – diferentes daquelas que conhece, e que se denominam Fêmeas. Estes seres, Teodoro, no meu

> tempo, a página 3 da Bíblia, apenas usavam exteriormente uma folha de vinha. (*M*, p. 91)

Valendo-se em sua argumentação dos mesmos motivos usados pela pretérita empresa marítima – "a fome do metal precioso e o conhecimento do absoluto transcendente" –, o demônio ratifica o discurso da violência imperialista ao afirmar que "matar é quase sempre equilibrar as necessidades universais, é eliminar aqui a excrescência para ir além suprir a falta" (*M*, p. 93). Partindo de uma lógica em que a crueldade é necessária, o assassinato do velho mandarim torna-se um ato de estranha filantropia. É preciso que o antigo império do Oriente "morra" para que, no vazio deixado, se instale a civilização ocidental de perto marcada pela memória das atrocidades repetidamente cometidas. Mas agora está-se num tempo de mãos que se querem limpas, por isso, civilizadamente conclui o demônio: "[...] o espirrar do sangue suja vergonhosamente os punhos, e é repulsivo o agonizar de um corpo humano" (*M*, p. 95, 97). A necessidade da morte do mandarim retoma, alegoricamente, a questão da hegemonia ocidental, que sempre foi sustentada pela "ideia da identidade europeia como sendo superior em comparação com todos os povos e culturas não europeus" (Said, 2001, p. 19). Ao matar o mandarim, Teodoro incorpora o discurso imperialista, passando a interessar-se por "outras curiosidades bárbaras" (*M*, p. 101). Não podendo mais "comportar-se como um homem" (*M*, p. 103), colará em seu rosto a máscara insensível do conquistador, comprada com a riqueza roubada de um Oriente distante. A narrativa propositadamente marcará a arrogância e o despotismo de Teodoro, que, como um "Cristo", um "Maomé", ou mesmo um "Buda" (*M*, p. 105), desdenha de tudo o que pode significar diferença, tratando o outro como um "reles pedaço de matéria organizada" (*M*, p. 107). Não gratuitamente, depois de seu enriquecimento, o subalterno amanuense deixa de se interrogar e decide "aceitar secamente o fenómeno e a utilizá-lo com largueza"

(*M*, p. 109), repetindo uma lógica imperialista, sedimentada na consciência soberana de uma Europa que nunca se lembrou de perguntar "por quê?". Marcado de perto pelos adjetivos e substantivos ligados ao destempero, à animalidade e à agressividade,[41] o Teodoro conquistador não passa de uma alegoria mercantilista: "Sentia-[se] gordo, sentia-[se] obeso; tinha na boca um sabor de oiro, uma secura de pó de oiro na pele das mãos […] e dentro do cérebro ia-[lhe] um rumor surdo onde retilintavam metais" (*M*, p. 109).

Mas nem sempre é fácil destruir civilizações. Sem contar com o inimigo poderoso que pode ser a culpa, Teodoro passa a ser assombrado pela imagem do homem que assassinou, percebendo assim que para continuar vivo seria "preciso matar o morto" (*M*, p. 119). Ironia da narrativa, que metaforicamente desvela a incontornável verdade: os impérios foram erguidos sob mortos que muitas vezes se recusaram a morrer. A crueldade que se esconde por detrás das histórias de conquista toma forma no discurso do velho mandarim: "Eu não me lamento a mim, forma meio morta que era; choro os tristes que arruinaste, e que a estas horas, […] gemem de fome, regelam na frialdade, apinhados num grupo expirante, entre leprosos e ladrões, na Ponte dos Mendigos, ao pé dos terraços do Templo do Céu!". Na culpa que corrói Teodoro, está inscrita toda a responsabilidade do projeto imperialista, por isso ele vislumbra "províncias arruinadas, cidades moribundas, plebes

41 Interessante seria destacar a cena da caçada, quando Teodoro – e, é claro, a narrativa – desvela o poder de destruição: "Soltávamos o falcão que voava sobre [a gazela], de asa serena, dando-lhe a espaços regulares, com toda a força do bico recurvo, uma picada viva no crânio. E íamo-la abater, por fim, à beira de alguma água morta, coberta de nenúfares... Então os cães negros da Tartária amontoavam-se-lhe sobre o ventre, e, com as patas no sangue, iam-lhe, a ponta de dente, desfiando devagar as entranhas…" (*M*, p. 177).

esfomeadas, pestes e rebeliões", enfim "a decomposição de um mundo" (*M*, p. 127) que, por sua ganância, ajudou a destruir.[42]

Para aplacar o remorso e poder desfrutar de sua conquista, Teodoro decide ir à China à procura da família que renegou à miséria. Ingenuamente, esse conquistador incompetente acreditou que, vencendo a distância do espaço, dominaria também a distância do tempo e, para sempre, sepultaria a imagem do mandarim num passado destinado ao esquecimento. No entanto, se estamos separados do passado e do futuro por uma mesma distância, essa igualdade de medida não exerce o mesmo efeito sobre nossa imaginação, porque acreditamos que a distância do passado sempre aumenta enquanto a distância do futuro não para de diminuir (Ginzburg, 2003, p. 214). Imaginando que ainda havia futuro para um percurso português de conquista, Teodoro vai à China em busca do lugar do outro, ou, como ele próprio diz, "substituir-me à personalidade desaparecida de Ti-Chin-Fú", movido pelo "desejo [de uma] aventura original e épica" (*M*, p. 129). Mais uma vez, o projeto de conquista é mascarado pela pretensa bondade do conquistador, que, ao tentar salvar a China, percebe afinal que o oprimido não precisa do opressor. Indignado com sua pouca serventia, Teodoro (tal qual o Velho do Restelo), firma-se como o contracanto de sua própria viagem, perguntando-se abismado: "Então para que vim eu à China?" (*M*, p. 137).

A verdade é que a retidão de caráter não é qualidade desse navegador acidental, por isso, Teodoro não terá pudor em subtrair ao general Camilloff, o seu gentil hospedeiro, os carinhos da esposa Vladimira. Criando para si uma Ilha dos Amores, a que por justiça não tinha nenhum direito, o amanuense invadirá a casa de seu anfitrião, tomando de assalto o corpo de sua mulher.

---

42 Não se pode esquecer que é nesse mesmo século XIX que a China terá a sua soberania aviltada pela Inglaterra através da devastadora e ignóbil Guerra do Ópio.

Desprezando os limites do espaço doméstico, o invasor constrói para si o Repouso Discreto – "um quiosque no jardim à maneira chinesa" –, onde consumará a posse do corpo alheio, desprezando as lições civilizadas impressas num quadro de caracteres chineses em que havia "sentenças do Livro Sagrado de Li-Nun 'sobre os deveres das esposas'". Ironicamente, através da fala de Teodoro, a narrativa lembra que "nenhum de nós percebia o chinês…" (*M*, p. 157).

Como um navegador extemporâneo, Teodoro não possui sequer a curiosidade dos antigos descobridores, que procuravam no desconhecido o reconhecimento daquilo que pudessem compreender como paisagem previsível e, por isso mesmo, possível (Macedo, 1992). Viajante desatento e autocentrado, ele viaja não para encontrar o outro, mas sai em busca de uma parte de si para sempre perdida pela ganância e pelo oportunismo. Assim, tudo o que vê – e o que vê é mesmo muito pouco – está marcado por uma negatividade que serve somente para reabilitar uma supremacia portuguesa já então coberta de dúvidas. Teodoro não perdoa a falta de higiene da população, as condições sanitárias das cidades e das aldeias, a miserabilidade encarnada pela multidão, os hábitos culturais que lhe parecem bárbaros, o abandono sofrido pelos pobres, a violência incontida da horda de miseráveis, o campo empobrecido, os hábitos carnívoros da culinária, a corrupção do governo, a desorganização administrativa do país e a má distribuição de riquezas. No entanto, tudo isso são defeitos que poderiam ser imputados à realidade europeia oitocentista pretensamente civilizada e, por isso, estão propositadamente destacados na narrativa. Nada do que Teodoro vê e que barbariza a sua sensibilidade europeia está longe da realidade miserável e desumana em que viviam os pobres – ainda mais os pobres portugueses – na Europa de então.

A narrativa por dois momentos abre espaço para a problematização do passado português de conquistas, apontando de

maneira contundente o quanto de pequeno se esconde por detrás do discurso grandiloquente do imperialismo. Numa conversa com o general Camilloff, o militar explica a Teodoro que "mandarim" não é afinal uma palavra usada ou entendida pelos chineses:

> – Mandarim […] é o nome que no século XVI os navegadores do seu país, do seu belo país…
> – Quando nós tínhamos navegadores… [murmurou Teodoro], suspirando.
> [...]
> – Que os seus navegadores deram aos funcionários chineses. Vem do seu verbo, do seu lindo verbo…
> – Quando tínhamos verbos… [rosnou Teodoro], no hábito instintivo de deprimir a pátria. […]
> – Do seu lindo verbo "mandar"… (*M*, p. 135)

Edward Said aponta que é pelo discurso que o Ocidente estabeleceu o seu poder sobre o Oriente, pois pela linguagem fixou os valores que definiram, para depois opor, o que éramos nós e o que eram eles. Ao elaborar discursivamente um *eles*, cujo lugar só poderia ser o da subalternidade, o Ocidente, pela linguagem, acabou por estabelecer um *nós* superiormente dotado, apto, portanto, a dominar (Said, 2001, p. 24). *O mandarim* recupera um Portugal desprovido de navegadores e já sem verbos necessários à manutenção do discurso de dominação. Teodoro não passa de um português silenciado em seu tempo, pois da língua chinesa só conhece uma única palavra, o que faz com que o general Camilloff conclua que, para ocupar a China, seu hóspede apenas "dispõe da palavra 'chá'", o que efetivamente "é pouco" (*M*, p. 135). Assim, no presente da narrativa, a fala do amanuense firma-se como uma "sandice", quando, depois de ouvir sobre as maravilhas da marinha chinesa, afirma de maneira irônica: "[...] no meu país, quando, a propósito de Macau, se fala do Império Celeste, os patriotas passam os dedos

pela grenha, e dizem negligentemente: 'Mandamos lá cinquenta homens, e varremos a China...'", para depois concluir de forma irada e amarga que o Portugal de onde partiu só pode mesmo é ser chamado de "choldra" (*M*, p. 153).

Desprovido do discurso português de dominação, o projeto de salvação de Teodoro não tem como se sustentar. Calado por sua ignorância linguística, o conquistador oitocentista é literalmente posto para correr das terras chinesas,[43] que se vingam, roubando do ladrão uma parte daquilo que havia séculos historicamente lhe fora roubado. Isolado em uma terra de todo estrangeira, Teodoro sonha com os pequenos, mas justos, limites de sua "aldeia no Minho". Evocando o Camões de "Sôbolos rios que vão", ele tenta inutilmente resolver o impasse criado pelo confronto do passado, do presente e do futuro, firmando-se como uma alegoria histórica para o fim de século português. Paralisado num presente que não evolui por estar constantemente assombrado pelo passado inscrito na imagem silenciosa de um mandarim, resta a Teodoro abrir mão do futuro e manter-se "mudo e soturno, pensando na felicidade do não ser…" (*M*, p. 189).

Assim, muito pouco nesse conto pode ser chamado de fantasia. Do mesmo modo, insisto que atribuir a ele uma intenção meramente moralizante para a conduta burguesa significa desprezar toda uma contextualização histórica que, embora reconstruída de maneira alegórica, acaba por inscrever uma crítica contundente ao desvario imperialista revivido pela Europa no século XIX. É claro que o ajuste de contas com o imperialismo ganha fôlego

43 Cabe destacar a passagem em que Teodoro, fugindo da perseguição dos miseráveis, resolve descansar "sobre um caixão, prostrado: mas um cheiro abominável pesava no ar: e ao apoiar-[se] sentia o viscoso de um líquido que escorria pelas fendas das tábuas…" (*M*, p. 171), o que, se de perto aponta para a presença da morte que assombra o presente do personagem, também representa um deteriorado e finado império que não acolhe o corpo do conquistador oitocentista para o repouso já agora não merecido.

se lembrarmos que ele parte da pena de um português, herdeiro direto do sonho de conquista imperial. Sabedor do poder político que tem o discurso, o criador colocará na boca do demônio a definitiva verdade: "O que me consola é que [Deus] está também muito abalado: porque […] quando um Jeová tem apenas contra si um Satanás, tira-se bem de dificuldades […]; mas quando o inimigo é um homem, armado de uma pena de pato e de um caderno de papel branco – está perdido…" (*M*, p. 97). Como se vê, a ficção – e não a fantasia – foi poucas vezes capaz de escrever uma tão absoluta verdade.

Da tristeza risível em Eça de Queirós: a propósito d'O crime do padre Amaro

O que será que será
Que todos os avisos não vão evitar
Porque todos os risos vão desafiar
Porque todos os sinos irão repicar
Porque todos os hinos irão consagrar [...]
E mesmo padre eterno que nunca foi lá
Olhando aquele inferno vai abençoar
O que não tem governo, nem nunca terá
O que não tem vergonha, nem nunca terá
O que não tem juízo.
("O que será? À flor da terra")

Se, ao ler *O crime do padre Amaro* pela primeira vez, os versos da música de Chico Buarque já tivessem sido escritos, com certeza, o mal-estar sentido durante a minha leitura teria ganhado a forma dessa música-poema. A verdade é que diante de tudo o que a narrativa desvela, só resta ao leitor – ainda que incrédulo – apostar na existência de um "padre eterno" que seja capaz de lançar uma benção regeneradora sobre o "inferno" metonimicamente representado pela Leiria oitocentista. De todos os textos de Eça, acho *O crime do padre Amaro* o seu livro mais triste.

É claro que essa minha desassossegada leitura se justifica. A narrativa foi concebida sob os ditames de uma estética que se quis realista (e, para muitos críticos, mais exemplarmente naturalista), que tinha por objetivo final fazer "ver o verdadeiro", ou melhor, como pretendeu o seu criador, "fazer rir do ídolo, mostrando por baixo o manequim". Todavia, Eça também já havia percebido que "a multidão vê falha". Talvez por isso eu tenha ficado *falhadamente* comovida diante de uma narrativa construída sob a séria

prerrogativa de fazer chocar através do riso, de firmar uma denúncia pela ironia, de expor cruamente a decadência do clero como uma das muitas feridas presentes no corpo adoecido que era o Portugal oitocentista aos olhos do autor de *Os Maias*. Envolta pela ideologia da seriedade, essa narrativa foi construída para ser "monológica", uma vez que pretendia "falar a verdade, ter um centro, ser portadora de *teos*" (Helena, 1980, p. 74), para questionar o lugar do poder ocupado pela Igreja, representada por um grupo de indivíduos acometidos de "um reumatismo geral [que] tolhia todo o clero diocesano" (*CPA*, p. 440). Valendo-se da ficção, Eça pretendia colocar em xeque o poder da instituição pela destituição de seu discurso.

No entanto, se a proposta estético-política de Eça de Queirós foi, num primeiro momento, revestida pelo crédulo desejo de denúncia da verdade, a cada novo livro, sua ficção acabou por se firmar como um "discurso antropofágico" que "focaliza[va] o mundo não como uma realidade de contornos definidos e acabados, mas como uma posição interpretativa, que torna[va] a multiplicidade de planos e contradições do real, num perpétuo olhar o outro" (Helena, 1980, p. 74). Por isso, quanto mais a escrita queirosiana se afastava da proposta marcadamente política defendida desde as Conferências do Casino, mais refinadamente múltiplos e sedutoramente cômicos se tornavam muitos de seus personagens, bastando lembrar do emblemático Conselheiro Acácio, do inesquecível João da Ega, do ridículo Dâmaso, do patético Jacinto, do ambíguo Gonçalo Mendes Ramires e do impagável Teodorico.

Por agora, tratamos apenas de *O crime do padre Amaro*. Sabendo das dificuldades que envolvem o romance e as suas versões, é preciso chamar atenção para a distância que separa a versão de 1880 da atribulada primeira versão de 1875. Inegavelmente, a última versão tem um refinamento discursivo que acaba por suavizar as virulentas críticas presentes nas duas primeiras versões. Do

mesmo modo que, a meu ver, a própria versão de 1880 sofre uma modulação a partir da metade do livro, ou melhor, do capítulo XII, quando percebo certo relaxamento na seriedade das descrições, que passam a assumir um tom mais humorado, apostando cada vez mais não no degenerado, mas sim no patético; não no negativo, mas no ridículo; não na agressividade do relato, mas na ironia do discurso.

Graças à graça, a narrativa vai como que se livrando da "ideologia da seriedade", que apostara no teor político de um texto-denúncia, para ganhar uma vitalidade literária que, mais do que traçar uma crítica sobre o clero e o celibato, quer antes discutir a própria condição humana pressionada por poderes que podem estar presentes: na sombra lançada pelos muros da Sé sobre uma cidade beata e provinciana; nas paredes das casas que isolam corpos atormentados pelo desejo; nas letras impressas nos jornais que servem a interesses poderosos; ou no descaso pachorrento das autoridades de um Estado cujas leis só guardam os interesses de uma minoria, em detrimento de uma massa de gente que mendiga, se humilha e morre por conta de toda sorte de moléstias.

Se comparado a outros romances do autor, em *O crime do padre Amaro* os leitores pouco acham do que rir em meio a tanta desolação. Henri Bergson (1983) já havia ensinado que, para que o riso exista, não pode haver envolvimento emocional, o que de fato é impossível diante da tragicidade humana que essa narrativa concentra. Raiva, compaixão, surpresa, desprezo, cumplicidade e animosidade misturam-se, impedindo que o riso ganhe espaço. Do mesmo modo, o narrador não tem como se rir dos "amantes", dos "delirantes", dos "embriagados", dos "mutilados", dos "infelizes", das "meretrizes", dos "bandidos", enfim, "dos desvalidos em todos os sentidos" que sua narrativa criou, restando à voz narrativa o exercício seco da ironia que ocupa o vazio deixado pela ausência da gargalhada. Nesse livro, o que há de riso largo acontece entre

os personagens que, na maioria das vezes e de maneira irresponsável, riem apesar das mazelas oriundas de uma realidade social que não entendem, ou que sequer são capazes de perceber. Eça haveria de dizer mais tarde que a "humanidade entristeceu". O desenvolvimento e o progresso acarretaram a "decadência do riso", e o homem do século XIX deveria ser explicado a partir de uma "Psicologia da Macambuzice Contemporânea", o que o fazia crer que "o único homem sobre a Terra que ainda solta a feliz risada primitiva é o negro, na África" (Queirós, s.d[b], p. 165). Julgo que é certo afirmar que, de maneira igualmente virginal, porque afastados da maioria das formas de progresso técnico-científico e sabotados pela ignorância, os personagens de *O crime do padre Amaro*, ao lado dos negros africanos, soltam impunemente as suas gargalhadas, rasurando a hegemonia desenvolvimentista tão desejada pelo século burguês.

Assim, é preciso perceber que aquilo que faz os personagens rirem não é decerto o que provoca o riso do leitor. Quando rimos, não rimos com eles, mas rimos deles, porque, atados a uma exterioridade superficial e tacanha, fazem da concretização material a única possibilidade de entendimento inteligível do mundo; por outras palavras, a maioria dos personagens desse romance é incapaz de abstrair. Raras vezes substantivos abstratos foram tão insistentemente transformados em concretos: a alma é purificada pelo jejum do corpo; a moral está protegida pela obediência dos horários, pela seriedade das roupas e pela escolha das companhias; o desejo é calado pela repetição mecânica das orações; a fé está atada à adoração de estátuas e de relíquias; a divindade ganha forma no corpo dos sacerdotes; e a bondade reside na esmola custosamente cedida, ou nas missas encomendadas. Num livro em que a maior parte dos personagens é representada por beatas ou padres (todos assombrados de perto por um Deus irado e omnisciente), o mundo nunca pareceu tão mundano, tão paradoxalmente avesso

à espiritualidade. Por isso, a crítica ao celibato – motivo precipitador da narrativa – acaba por ser dissolvida pela denúncia mais grave que desvela uma realidade social precária, carente de fé e de credibilidade em todos os níveis.

E de que riem os personagens? Riem (ainda que sem saber) da própria perda dos sentimentos, do embrutecimento que parece contagiar a maioria; riem, enfim, daquilo que mecanicamente se instalou no lugar que deveria guardar o que chamamos de humanidade. Durante o enterro do pároco José Miguéis, longe de qualquer emoção, o chantre foi aspergir a sepultura "e, como costumava oferecer-lhe todos os dias rapé da sua caixa de ouro, disse aos outros cónegos, baixinho, ao deixar-lhe cair sobre o caixão, segundo o ritual, o primeiro torrão de terra: 'É a última pitada que lhe dou!'. Todo o cabido riu muito com esta graça do senhor governador do bispado" (*CPA*, p. 16). Realmente, só um personagem queirosiano seria capaz de fazer piada durante um enterro!

No entanto, parece que os personagens pressentem o quanto o riso pode ser um instrumento capaz de humilhar e de acusar os indivíduos por suas diferenças. Amaro, cansado da pobreza e do isolamento que sofria na paróquia da serra, vai a Lisboa pedir ajuda à filha da Marquesa de Alegros, sua antiga protetora. Pisando timidamente no tapete das etiquetas, é introduzido na casa da condessa, onde um grupo de amigos da sociedade local está reunido. A narrativa não poupa os detalhes que denunciam a inferioridade de Amaro diante da superioridade *blasé* dos presentes, que não se incomodam em transformar o pároco num exemplar exótico, acusado de uma diferença, obviamente só percebida na sua exterioridade corporal:

> A condessa contou que Amaro requerera para uma paróquia melhor.
>
> Falou de sua mãe, da amizade que ela tinha a Amaro…
>
> – Morria-se por ele. Ora um nome que ela lhe dava… Não se lembra?
>
> – Não sei, minha senhora.

> – "Frei Maleitas"! [...] Tem graça! Como o sr. Amaro era amarelito, sempre metido na capela...
> Mas Teresa, dirigindo-se à condessa:
> – Sabes com quem se parece este senhor? – Não se parece com aquele pianista do ano passado? – continuou Teresa. – Não me lembra agora o nome...
> – Bem sei, o Jalette – disse a condessa.
> – Bastante. No cabelo, não. – Está visto, o outro não tinha coroa!
> Amaro fez-se escarlate. (*CPA*, p. 55)

Limitados por um universo linguístico previsível e insistentemente repetitivo, muitas são as vezes em que os personagens utilizam um discurso que aqui chamo de desgastado, marcado pelos ditos, pelas rezas, pelas frases de efeito, enfim, pelas expressões já esvaziadas de conteúdo semântico. Henri Bergson (1983) adverte que muitas vezes obtemos uma expressão cômica ao inserirmos uma ideia absurda num modelo consagrado de frase, causando o riso através da quebra do lugar-comum. De férias na praia e antes ainda de conhecer Amaro, Amélia é assediada por um conquistador, um *playboy* local que, por causa dela, abandona sem mais explicações uma conquista anterior. Depois de recitar um poema dedicado à "Morena de Leiria" e de causar com isso um desmaio na antiga namorada, Agostinho insiste com Amélia, que, através do riso, quebra o discurso sentimentalista e presumível do galanteador:

> – Ande, que fez ontem desmaiar aquela pobre Juliana – disse.
> – Ora! Importa-me a mim bem com ela! Estou farto daquele estafermo! Então que quer? Eu cá sou assim. Tanto digo que me não importo com ela, como digo que há uma pessoa por quem dava tudo! [...] Eu sei...
> – Quem é? É a senhora D. Bernarda? Era uma velha hedionda, viúva de um coronel.
> – É – disse ele rindo. – É justamente por quem eu ando apaixonado, é pela D. Bernarda. (*CPA*, p. 85)

Marcado por uma genuína sentimentalidade, João Eduardo é um dos poucos personagens capazes de despertar alguma simpatia. Oriundo da mesma raça de um Macário (do conto "Um poeta lírico") e de um mais bem-acabado José Matias, o escrevente acaba se firmando como um modesto pecador que, entre pecadores graduados, não comete falhas tão graves. Mas, pela timidez, pela insegurança, pelo provincianismo e pelo sentimentalismo primário que encarna, há em sua composição física um automatismo, uma certa rigidez de gestos e de hábitos (a tendência de andar em círculos, os tremores nas mãos e o insistente impulso de morder e/ou mexer no bigode), que acabam por o tornar uma figura risível. Ainda antes de começarem o namoro, João Eduardo encontra Amélia num baile. A cena parece-me importante, uma vez que insinua não só uma certa consciência do escrevente no tocante ao ridículo de sua figura, como também é capaz de mostrar claramente o quanto o riso, numa realidade social sufocante, não é considerado uma manifestação desejável às pessoas "sérias":

> […] João Eduardo, vendo uma cadeira vazia, veio sentar-se ao pé de [Amélia]. […] O escrevente, embaraçado, torcia o bigode com a mão trémula. Por fim Amélia voltando-se para ele:
> – Então o senhor não dança também?
> – E a senhora D. Amélia? – disse ele baixo […].
> – Ai! Eu estou velha para estes divertimentos, sou uma pessoa séria.
> – Nunca se ri? […] – perguntou ele, pondo na voz uma intenção fina.
> – Às vezes rio quando há de quê – disse ela olhando-o de lado.
> – De mim, por exemplo.
> – De si!? Ora essa! Está a caçoar comigo? Porque me hei-de eu rir do senhor? Boa!… Então o senhor que tem que faça rir? […]
> Ele calou-se, procurando as ideias, as delicadezas. (*CPA*, p. 90-91)

Muito já se disse sobre o poder moralizador do riso. Das cantigas satíricas medievais aos programas de televisão, o riso sempre foi

usado para punir tudo aquilo que pudesse ferir o valor moral de um grupo social ao pôr em risco as várias formas de hierarquia. O riso é punitivo, histórico e cultural, podendo ser usado para castigar os costumes não aceitos pela maioria. Libaninho, "o beato mais activo de Leiria" (*CPA*, p. 61), é também um homossexual declaradamente afeminado, que parece ter sido criado para funcionar como um respiradouro na narrativa. Propositadamente, Eça o constrói com a declarada intenção de divertir, já que, a cada aparição sua, fica claro que o riso provocado nos demais personagens é também um riso que se quer compartilhado com os leitores. Estamos num tempo em que as formas de alteridade – principalmente as que põem em perigo sociedades falocêntricas – são vistas como ameaças para a segurança, o bem maior do século burguês. Colocado no lugar do *clown*, Libaninho ratifica a sua exclusão. Num jantar oferecido aos padres pelo abade Cortegaça:

> Quando iam sentar-se à mesa chegou o Libaninho todo azafamado, gingando muito, com a calva suada, exclamando logo em tons agudos:
> – Ai, filhos! Desculpem-me, demorei-me mais um bocadinho. Passei pela Igreja de Nossa Senhora da Ermida, estava o padre Nunes a dizer uma missa de intenção. Ai, filhos! Papei-a logo, venho mesmo consoladinho!
> A Gertrudes, a velha e possante ama do abade, entrou então com a vasta terrina do caldo de galinha; e o Libaninho, saltitando em roda dela, começou os seus gracejos:
> – Ai, Gertrudinhas, quem tu fazias feliz bem eu sei!
> A velha aldeã ria com seu espesso riso bondoso, que lhe sacudia a massa do seio.
> – Olha que arranjo me aparece agora pela tarde!…
> – Ai, filha! As mulheres querem-se como as peras, maduras e de sete cotovelos. Então é que é chupá-las!
> Os padres gargalharam; e, alegremente, acomodaram-se à mesa. (*CPA*, p. 111)

Libaninho desperta um riso grupal que une todos os personagens em torno de uma mesma punição. Quebrando o paradigma da virilidade, seu aspecto físico é risível por ameaçar um valor considerado moral pelos burgueses oitocentistas: a masculinidade. Não é gratuito que a narrativa insistentemente marque os trejeitos do personagem (seu tipo físico, seu modo de andar, de vestir, seu tom de voz), destacando a sua capacidade de travestimento. Além do riso, Libaninho despertava o medo e a rejeição ao desestabilizar a monocórdia sexualidade aprisionada a custo em soturnos vestidos e negras batinas:

> Àquelas reuniões nunca faltava o Libaninho. A sua última pilhéria era furtar beijos à senhora D. Maria da Assunção; a velha escandalizava-se muito alto, e abanando-se com furor atirava-lhe de revés um olhar guloso. Depois o Libaninho desaparecia um momento, e entrava com uma saia de Amélia vestida, uma touca de S. Joaneira, fingindo uma chama lúbrica por João Eduardo – que, entre as risadas agudas das velhas, recuava, muito escarlate. (*CPA*, p. 152)

Acostumados a não dizer o que pensam, ou a repetir o que os outros pensam, muitos são os ruídos de comunicação presentes nos diálogos. A dissimulação do discurso, que parece ser uma característica marcante da fala de quase todos os personagens, acaba por gerar comicidade, porque "uma situação será sempre cômica quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes, e que possa ser interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos" (Bergson, 1983, p. 54). Assim, a conversa mantida entre o secretário-geral, Gouveia Ledesma, e o padre Natário denuncia, em verdade, o quanto o discurso simulado em nome dos interesses pessoais acaba tornando a comunicação improdutiva. Tentando bajular o padre em visita a sua casa, diz Gouveia:

> – […] Acabava de ler as peregrinações que se estão fazendo a Nossa Senhora de Lourdes… Grande exemplo! […]. É realmente consolador

> ver renascer a fé… […]. No fim de tudo a fé é a mola real da sociedade. Tome uma chávena de chá […] Ah! É um grande bálsamo! […]
> – Não, obrigado, almocei já.
> – Mas não! Quando digo um grande bálsamo refiro-me à fé, não ao chá! Ah! Ah! É boa, não?
> E prolongou a sua risadinha com complacência. Queria agradar a Natário, pelo princípio que repetia muito, com um sorriso astuto – que quem está metido na política deve ter por si a padraria. (*CPA*, p. 176)

Afastados da condição humana, porque violentamente alheados de seus reais desejos em maior ou em menor grau, os personagens habitam seus corpos com rigidez. As beatas que frequentam a casa de S. Joaneira estão condenadas ao aprisionamento dos vestidos austeros, de tecidos escuros e grossos, do mesmo modo que os padres atravessam toda a narrativa soterrados pelas batinas negras, formando um exército enegrecido. Há ainda uma miserabilidade disfarçada por paletós surrados, ou exposta por trapos encardidos que são a roupa dos pobres. É certo que o figurino em *O crime do padre Amaro* é detalhadamente descrito porque está carregado de significação. Os corpos aprisionados são contaminados por uma rigidez mecânica, que faz com que os gestos se tornem risíveis, já que as atitudes e os movimentos do corpo humano são passíveis de riso "na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo" (Bergson, 1983, p. 23):

> Uma manhã mesmo os empregados da administração […] gozaram muito, observando da sacada os dois padres que passeavam no terraço […] Natário parecia excitado; procurava decerto persuadir, abalar o padre Silvério; e em bico de pés, plantado diante dele, agitava freneticamente as mãos muito magras. Depois, subitamente, apoderou-se-lhe do braço, arrastou-o ao comprido do terraço lajeado; ao fundo parou, recuou, fez um gesto largo e desolado, como atestando a perdição possível dele, da Sé ao lado, da cidade, do universo em redor; o bom Silvério, com olhos muito abertos, parecia apavorado. E recomeçaram

> a passear. Mas Natário exaltava-se; dava recuões bruscos, atirava estocadas com um longo dedo ao vasto estômago de Silvério, batia patadas furiosas nas lajes polidas; e de repente, de braços pendentes, mostrava-se acabrunhado. Então o bom Silvério falou um momento com a mão espalmada sobre o peito; imediatamente, a face biliosa de Natário iluminou-se; pulou, bateu no ombro do colega palmadinhas de júbilo – e os dois sacerdotes entraram na Sé, chegados e rindo baixinho.
> – Que patuscos! – disse o escrivão Borges, que detestava sotainas. (*CPA*, p. 204-205)

Existindo apenas na ausência de qualquer possibilidade de emoção, o riso firma-se como um fenômeno racional e inteligível que, segundo Bergson (1983, p. 13), "se destina à inteligência pura". Desprovidos de um real envolvimento emocional, o padre Amaro e o cônego Dias transformam a licenciosidade experimentada em argumento inteligível, que é capaz, inclusive, de provocar o riso. Amaro, diante das recriminações do padre-mestre sobre as suas relações com Amélia, defende-se através de um discurso pautado numa lógica canalha, mas irrefutável, que acaba por acusar quem lhe servia de promotor:

> A moral é para a escola e para o sermão. Cá na vida eu faço isto, o senhor faz aquilo, os outros fazem o que podem. O Padre-mestre que já tem idade agarra-se à velha, eu que sou novo arranjo-me com a pequena. É triste, mas que quer? É a natureza que manda. Somos homens. E como sacerdotes, para honra da classe, o que temos é fazer costas! O cónego escutava-o, bamboleando a cabeça, na aceitação muda daquelas verdades.
> […] e erguendo os olhos para Amaro: – Mas você, homem, no começo da carreira! – E você, Padre-mestre, no fim da carreia! Então riram ambos. (*CPA*, p. 357)

Usando o discurso inteligível, alguns personagens conseguem até o requinte da ironia. De todos eles, é sem dúvida o dr. Gouveia

aquele que melhor se servirá do discurso irônico, vindo mesmo a servir de porta-voz a seu criador, usando a ironia na tentativa de fazer ecoar alguma lucidez numa cidade amesquinhada pela ignorância e ensurdecida pela beatice. No entanto, longe de ter intenções honestas como as do médico, será o cônego Dias aquele que fará da ironia um atalho seguro para a construção da situação cômica. Ao saber que Amélia está grávida de Amaro, o padre-mestre planeja e financia a busca por João Eduardo (cujo paradeiro era desconhecido, pois fora escorraçado pelos padres da cidade), numa tentativa de encontrar alguém que pudesse ser responsabilizado pela gravidez de sua "quase" enteada. Os relatórios sobre as buscas chegam-lhe através de Amaro:

> [...] já sabia que o escrevente estivera ao princípio em Alcobaça com um primo do boticário; depois fora para Lisboa; aí, com uma carta de recomendação do dr. Gouveia, empregara-se no cartório de um procurador; mas o procurador, passados dias, por uma fatalidade, morrera de apoplexia, e desde então o rosto de João Eduardo perdia-se no vago, no caos da capital. Havia, sim, uma pessoa que lhe devia saber a morada e os passos: era o tipógrafo, o Gustavo. Mas infelizmente o Gustavo, depois de uma questão com o Agostinho, desaparecera. Ninguém sabia para onde; por desgraça, a mãe do tipógrafo não podia informar – porque morrera também.
>
> – Oh, senhores! Dizia o cónego quando o padre Amaro lhe ia levar estes fios de informação. – Oh, senhores! Mas então nessa história toda a gente morre! Isso é uma hecatombe! (*CPA*, p. 372)

Agora, resta investigar do que ri o leitor? Ri dos padres criados por essa narrativa, oriundos da mesma raça risível nascida da pena de Gil Vicente, o que prova que, mesmo tantos séculos depois, ainda rimos de "frades lascivos e glutões" (*CPA*, p. 17). O riso também está presente nas repetições, bastando lembrar, por exemplo, da infinidade de "nossas senhoras" que a pobre Ruça é aconselhada a rezar para que se cure de sua tosse tísica que assombra o cotidiano

egoísta dos padres e de beatas. É também risível a imagem de fantoche colada em cada corpo feminino habilmente manipulado pelo discurso pretensamente religioso dos padres. Graças a ele, em casa de S. Joaneira, assiste-se a um verdadeiro auto de fé que queima no lume da cozinha "um lenço, uma luva desirmanada e uma cigarreira de palhinha" que pertenciam a João Eduardo, "excomungado" por se atrever a dar um murro de raspão no "santo" padre Amaro, tornando-se a partir daí o pior dos hereges (*CPA*, p. 289-292). O riso também está garantido pelo efeito que, como Bergson (1983), chamo de "bola de neve". A partir da agressão de João Eduardo, os acontecimentos se precipitam em avalanche, fazendo com que o desprezível incidente acabe construindo um mundo às avessas, em que um padre covarde e cínico vira santo, e um amante sincero e apaixonado se torna a encarnação final de Satã. A cena da prisão de João Eduardo também merece destaque. Por meio do recurso do quiproquó, o que vemos é uma sucessão de equívocos que fazem com que, entre outras coisas, o patético boticário – até então testemunha fundamental no pretenso processo – seja reduzido a um menino de recados a quem a autoridade solicita fósforos. Não há como não rir do aspecto mecânico que se surpreende na cena do batismo ministrada por Amaro, bem como nas visitas entediantes do coadjutor. Rimos também dos sonhos eróticos que acometem a mais furiosa de todas as beatas, D. Josefa, que,

> privada dos auxílios devotos de um padre, […] sentia a sua alma indefesa exposta a todas as audácias de Satanás: a visão singular que tivera de S. Francisco Xavier nu repetia-se agora com uma insistência pavorosa a respeito de todos os santos: era toda uma corte do Céu, arrojando túnicas e hábitos, e bailando-lhe na imaginação sarabandas em pelo. (*CPA*, p. 440)

Mas, a ignorância religiosa recebe o seu golpe mortal através da descrição da casa da beata mais rica de Leiria: D. Maria

Assunção. A sala era "toda ela uma imensa armazenagem de santaria e de bricabraque devoto", onde se reunia uma santidade da mais variada espécie, arrumada pelas mãos da beata, que tinha um enorme cuidado na colocação dos santos, alternando-os constantemente, "porque às vezes, por exemplo, sentia que Santo Eleutério não gostava de estar ao pé de S. Justino, e ia então pendurá-lo a distância, numa companhia mais simpática ao santo". Seu grande orgulho era o relicário, onde guardava suas maiores preciosidades: "uma lascazinha da verdadeira Cruz, um bocado quebrado do espinho da Coroa, um farrapinho do cueiro do Menino Jesus" (*CPA*, p. 363). Como se vê, estava aqui plantada a semente do riso que germinaria com grandiosidade em *A relíquia*.

Por fim, não se pode esquecer que por detrás de todos os risos está a ironia do criador. Para Eduardo Lourenço, até Eça de Queirós, a cultura portuguesa não havia produzido "um olhar exterior a si mesma que a acordasse, não de qualquer cegueira dogmática ou culposa, mas da contemplação feliz e maravilhada de si mesma" (Lourenço, 1999, p. 9). No entanto, a visão que vence a cegueira cobra um custo, porque o ver impele ao agir; talvez por isso, em "A decadência do riso", Eça afirme que a ação "se tornou uma dor grande". Para ele, "os homens de acção e de pensamento, hoje, estão implacavelmente votados à melancolia" (Queirós, s.d[b], p. 165), e a melancolia, já sabemos, é o luto da esperança.

Mas o poeta é mesmo um fingidor, e a desistência de Eça não dura mais do que um parágrafo. Se *O crime do padre Amaro* termina sob um tom indiscutivelmente pessimista, é preciso saber o quanto há no livro de esperança. Uma esperança que parece acompanhar a descrição dos arredores da cidade, descobrindo no espaço natural uma possibilidade de redenção que mais tarde ganhará o seu melhor registro no discurso utópico-rural de *A cidade e as serras*. Há também um dr. Gouveia que esclarece e explica, espalhando a lucidez como se fosse bondade; e há a bondade de

um abade Ferrão que finalmente justifica a necessidade dos padres e de toda a religião. Há, além de tudo, um criador que reclama, blasfema, amaldiçoa um país do qual nunca irá desistir. Sabia ele que as lágrimas só alimentam a paixão. O verdadeiro amor reclama por olhos livres. Por excesso amoroso, Eça nos fez rir pelo medo terrível que tinha de chorar.

Inscrita por entre ruínas, a violência de um tempo histórico: uma releitura de A ilustre casa de Ramires

Li e reli tanto na intenção de escrever este ensaio que a pena emperrou como a do protagonista que "rouba" minha atenção há algum tempo: Gonçalo Mendes Ramires, fidalgo emparedado pelo seu tempo histórico, pela monumental história de seus antepassados, pela premência de escrever uma novela histórica – *A torre de D. Ramires* –, na tentativa de escapar à situação de decadência que assolava o seu presente. De fato, o que aqui ganha forma é ainda um texto-rascunho que tenciona alinhavar apontamentos que um dia hão de se transformar num ensaio de fôlego para estar à altura da grandeza do romance que me serve de objeto de análise: *A ilustre casa de Ramires*, de Eça de Queirós. Mas uma coisa é certa: antes mesmo de ganhar a sua versão final, o futuro ensaio já tinha epígrafe definida:

> É bem estranho que nesta minha idade, aos cinquenta e seis anos feitos, esteja eu aqui, de pena na mão, preparando-me a redigir uma história! Nunca imaginei que tão prodigiosa ocorrência se pudesse dar na minha vida – vida que me parece bem cheia, e vida que me parece bem longa… Sem dúvida, por a ter começado tão cedo! Com efeito, na idade em que os outros rapazes ainda soletram nos bancos de escola, já eu andava agenciando o meu pão por esta velha colônia do Cabo. E por aqui fiquei desde então, metido em negócios, em serviços, em travessias, em guerras, em trabalhos – e nessa dura profissão, que é a minha, a caça ao elefante e ao marfim. Mas eu no fundo sou um tímido, detesto violência, e ando farto, refarto de aventuras! (Haggard, 2006, p. 7-8)

A fala pertence a Allan Quatermain, protagonista criado por Henry Rider Haggard para sua narrativa de aventuras, *As minas do rei Salomão*, de 1885. O romance é traduzido por Eça de Queirós

e publicado como folhetim na *Revista de Portugal* entre os anos de 1889 e 1890. Eça "pressentiu" a popularidade que a narrativa era capaz de despertar no público leitor oitocentista e a usou para garantir "vida" à sua amada revista. Na segunda metade do século XIX, o gosto pelo exótico e o choque entre o conceito civilizacional europeu e uma África "primitiva" eram, sem dúvida, certeza de sucesso editorial. lAlém disso, esse romance inglês abria espaço para a existência de uma personagem: D. José Silvestre, descobridor português que no século XVI teria achado as lendárias minas, morrido por elas e deixado por garantia um mapa a ser entregue ao rei de Portugal para que este pudesse localizar e reclamar a futura posse da terra. Através de um enredo rocambolesco, o mapa sobrevive e no século XIX acaba nas mãos do explorador inglês Allan Quatermain, que localiza e se apropria das riquíssimas minas. O enredo vem bem a calhar se lembrarmos que Eça de Queirós o traduz e o publica durante o período de pior crise diplomática entre Portugal e Inglaterra, um tempo assolado por uma série de acontecimentos que provocariam o *Ultimatum* inglês de 1890. A resposta ficcional do autor de *Os Maias* às questões levantadas pelo momento referencialmente histórico estava dada: as terras a custo descobertas por sangue português são apropriadas pelo oportunismo inglês.

Não se pode esquecer que o século XIX construiu narrativas que tentaram justificar a violência do conceito de império. A irascibilidade da política colonial foi fundamentada na necessidade de civilizar e teceu uma rota bandeira ideológica que tentou esconder a crueldade econômica do tráfico, da pilhagem, da invasão, da covardia e do desrespeito cultural, todos verdadeiros instrumentos de caça por mercados consumidores e fornecedores de matérias-primas e de mão de obra escrava para as indústrias europeias. No entanto, se livros como *Robinson Crusoé*, *Lorde Jim*, *Moby Dick*, *Coração das trevas* e *As minas do rei Salomão* sustentaram

a ideia de império, no caminho contrário, as obras de Baudelaire, Flaubert, Machado de Assis e Eça de Queirós desconstruíram os valores burgueses que constituíram a base do discurso neocolonialista. De dentro do aburguesado mundo oitocentista, Eça de Queirós colocou em xeque os verdadeiros interesses que ergueram o conceito de império, mostrando, no caso português, que o império construído "ontem" não era mais capaz de mobilizar um presente decadente, ao mesmo tempo que o império desejado "hoje" já não conseguia sustentar a necessária bandeira da soberania

A ilustre casa de Ramires recupera, antes de sua partida para a África, a vida do herdeiro da mais antiga família da fidalguia portuguesa. Gonçalo Mendes Ramires é uma personagem assombrada pela memória de seus antepassados, todos eles heróis de uma história que desconhece e de que duvida. Falido, com 30 anos e já ameaçado pela calvície, de aparência delicada e quase feminina, "morto" de tédio apesar de ser advogado formado por Coimbra (sobrevivente de inúmeras reprovações), endividado contumaz, medroso indisfarçável, solteiro convicto e sem futuro afetivo definido, mais propenso à preguiça e à boêmia do que ao trabalho produtivo, péssimo administrador de uma herança – o que corroborou com a falência –, dono de caráter e de retidão duvidosos, em resumo, Gonçalo é um exemplo em negativo do modelo desejado pela sociedade oitocentista, enfim, uma existência coerente apenas com a galeria de personagens masculinas construída pela obra de Eça de Queirós. Esse incompetente imperialista não consegue sequer administrar as terras que recebeu por herança, mas, graças à leitura de *As minas do rei Salomão*, ele deseja ir à África[44] e erguer um "imperial" paraíso que lhe justifique o vazio de sua vida.

---

44 Cito: "Com efeito ando com uma ideia, há dias. Talvez me viesse de um romance inglês, muito interessante, e que te recomendo, sobre as antigas minas de Ofir, *As minas do rei Salomão*... Ando com ideias de ir para a África" (*ICR*, p. 89).

> Recordou então o famoso *fruit salt* que lhe recomendara o dr. Matos – arrebatou o frasco, correu à sala de jantar, em camisa. E, a arquejar, deitou duas fartas colheradas num copo de água da Bica Velha, que esvaziou de um trago, na fervura picante.
> – Ah! Que consolo, que rico consolo!
> [...] Voltou derreadamente à cama: e readormeceu logo, muito longe, sobre as relvas profundas de um prado de África, debaixo de coqueiros sussurrantes, entre o apimentado aroma de radiosas flores, que brotavam através de pedregulhos de ouro. Dessa perfeita beatitude o arrancou o Bento, ao meio-dia, inquieto com "aquele tardar do senhor doutor". (*ICR*, p. 50)

Na verdade, talvez esteja na avaliação de seu grande amigo, o Titó, a definição que melhor convém a Gonçalo: "muito leviano, muito incoerente" (*ICR*, p. 361). Mais do que um julgamento moral, essa qualificação de Gonçalo deve ser lida como histórica, afinal o herdeiro do nome Mendes Ramires queria escrever um romance histórico visando à notoriedade capaz de garantir a vitória nas eleições parlamentares que o faria deputado por Oliveira e depois o conduziria a Lisboa, a desejada capital da monarquia. Em busca de prestígio, pouco trabalho e dinheiro fácil, Gonçalo empurra Gracinha – sua única irmã, infeliz prisioneira de um melancólico casamento – para o caminho do adultério, negociando veladamente o corpo feminino com o desejo de posse de seu (até então) adversário político, André Cavaleiro. Como se vê, leviano e incoerente com a monumental história de seu passado Gonçalo nunca deixou de ser.

Eça de Queirós levou dez anos para escrever *A ilustre casa de Ramires*. No espólio do escritor há rascunhos da pesquisa feita sobre o tempo medieval, e em muitas cartas dirigidas aos amigos de Portugal solicita material histórico para a confecção de sua narrativa. Os críticos queirosianos concordam que Eça de Queirós foi capaz de criar em *A ilustre casa de Ramires* um registro outro que

deu origem a um segundo nível narrativo: *A torre de D. Ramires*.[45] Com competência, Eça monta uma estrutura de encaixe, em que, surpreendentemente, a novela inserida no romance mantém sua "autonomia de voz". O passado medieval é recuperado com sucesso ainda que pela pena de um "escritor" – Gonçalo Mendes Ramires – inseguro, atormentado e assumidamente plagiador.

No nível do enunciado, Gonçalo plagia o poema épico-romântico do tio D. Duarte, as crônicas passadas da família: as investigações mais acadêmicas do padre Soeiro e do morgado de Cidadelhe, o *Dicionário dos sinônimos*, os textos de Alexandre Herculano, os romances de Walter Scott, o fado do Videirinha, chegando mesmo a pilhar "matéria" da revista *Panorama*. Contudo, no nível da enunciação, Eça de Queirós faz sua personagem plagiar Luís Augusto Rebelo da Silva através da utilização do romance histórico *Ódio velho não cansa*, publicado em Lisboa em 1848.[46] Desse modo, o autor de *Os Maias* transforma Gonçalo num duplo plagiador, fazendo-o pilhar discursos outros, tanto no nível do enunciado quanto no nível da enunciação. Quero crer que Eça de Queirós vinga-se – com a ajuda de sua personagem – do conceito de originalidade, das acusações sofridas

---

45 Segundo Laura Padilha: "O encaixe, na narrativa primeira, da novela *TDR* evidencia, como para a Torre, uma preocupação com o reflexo, com a especularidade em *ICR*. Ceda-se o discurso a Todorov: 'A narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa'. Em *ICR* não há apenas um, mas vários encaixes, todos, como vimos, textos que contam o mundo da heroicidade, opondo-se à narrativa encaixante que já apresenta o Fidalgo (= homem) da Torre (= território) como partes de um mundo em decadência" (Padilha, 1989, p. 73).

46 T. F. Earle afirma: "Contudo, caso é que grande parte da novela histórica incorporada naquela obra [*ICR*] não passa duma reescrita de outro romance histórico. Deve dizer-se que é uma bela reescrita, bem realizada, que uma certa nota de paródia torna muito mais atraente que a narrativa pesada e ultrarromântica de Rebelo da Silva. Mas também é verdade que *A torre de D. Ramires* é uma reescrita de outro livro acerca da Idade Média, e não uma obra baseada directamente na realidade do passado. Eça ou simplesmente copia Rebelo da Silva ou altera, à sua maneira, situações e personagens já estabelecidas por ele" (Earle, 1988, p. 519).

de plágio, da pretensa inteireza do romance histórico, ao mesmo tempo que genialmente adianta o que a nossa modernidade tardia chamará depois de intertextualidade. Ao questionar os conceitos de autoria, de originalidade e de verdade, ele faz com que seu romance denuncie a incapacidade da linguagem em recuperar o passado, põe abaixo a linearidade do relato que se quer histórico, desautoriza os documentos e desestabiliza a unidade do discurso. Ironicamente é o precário Gonçalo aquele que lucidamente percebe que o passado *benjaminianamente* só existe como ruína:

> Quando Gonçalo, estafado e já todo o ardor bruxuleando, retocou este derradeiro traço da afronta – a sineta no corredor repicava para o almoço. Enfim! Deus louvado! Eis finda essa eterna "A Torre de D. Ramires"! Quatro meses, quatro penosos meses desde junho, trabalhara na sombria ressurreição dos seus avós bárbaros. […] Mas agora, abandonada a banca onde tanto labutara, não sentia o contentamento esperado. Até esse suplício do Bastardo lhe deixara uma aversão por aquele remoto mundo afonsino, tão bestial, tão desumano! Se ao menos o consolasse a certeza de que reconstituiria, com luminosa verdade, o ser moral desses avós bravios… Mas quê! Bem receava que sob desconsertadas armaduras, de pouca exactidão arqueológica, apenas se esfumassem incertas almas de nenhuma realidade histórica! […] A multidão ama, nas novelas, os grandes furores, o sangue pingando: e em breve os "Anais" espalhariam, por todo Portugal, a fama daquela Casa ilustre, que armara mesnadas, arrasara castelos, saqueara comarcas por orgulho de pendão, e afrontara arrogantemente os reis na Cúria e nos campos de lide. (*ICR*, p. 326-327)

Num texto fundador – *O espaço do desejo: uma leitura de* A ilustre casa de Ramires *de Eça de Queirós* (1989) –, Laura Padilha afirmava que Gonçalo era um exemplo bem-acabado de sujeito emparedado não só no que se referia à sua identidade, mas também no tocante às suas relações com a história dos seus e

com a sociedade em que vivia. Por isso, aquilo que Gonçalo mais queria era encontrar uma "fenda no muro" que o fizesse escapar à estreiteza da "Calçadinha", fugir do pó que revestia a ossada de seus antepassados num cemitério arruinado e abandonar de vez o "buraco rural" que recebeu de legado (*ICR*, p. 259):

> Gonçalo seguiu pensativamente por defronte do Correio. […] E, naquele alto da vila, donde, ao desembocar da Calçadinha, se abrange a largueza rica dos campos desde Valverde a Craquede – sentiu que também na sua vida, apertada e solitária como a Calçadinha, se alargara um arejado espaço cheio de interessante bulício e de abundância. Era o muro, em que sempre se imaginara irreparavelmente cerrado, que de repente rachava. Eis a fenda facilitadora! […] Mas no atravessar da fenda fragosa decerto se rasgaria a sua dignidade ou se rasgaria o seu orgulho. Que fazer! (*ICR*, p. 142-143

Esse herói falhado sabe que não tem lugar no "(dis)curso" histórico de seus antepassados: duvida do que prevaleceu como verdade histórica, desconhece muitos dos fatos que justificariam sua fidalguia, enfim, emperra na escrita por desacreditar das versões que inscreveram o nome dos Mendes Ramires. A esse escritor incompetente (aliás, mais um dentro da galeria de personagens queirosianas!) só resta copiar e repetir o discurso pronto que a história oficial e as "versões" vitoriosas lhe deixaram de herança. A meu ver, Gonçalo não muda ao acabar de (re)escrever a história plagiada e linear do passado, mas verdadeiramente transforma-se quando sonha com os avós, que o aceitam como homem falhado que era,[47] e não como o herói que jamais poderia ser. É a sua ficção onírica – esta sim, só sua, porque verdadeira e humanamente

47 Cito: "Ali, no segredo do quarto apagado, bem o podia livremente gemer – ele nascera com a *falha*, a falha de pior desdouro, essa irremediável fraqueza da carne, que irremediavelmente, diante de um perigo, uma ameaça, uma sombra, o forçava a recuar, a fugir…" (*ICR*, p. 276; grifo original).

inscrita –, e não a história oficial mecanicamente repetida, que lhe devolve a condição de homem e que por fim o viriliza:

> Então, por aquela ternura atenta do mais poético dos Ramires, Gonçalo sentiu que a sua ascendência toda o amava – e da escuridão das tumbas dispersas acudira para o velar e socorrer na sua fraqueza. Com um longo gemido, arrojando a roupa, desafogou, dolorosamente contou aos seus avós ressurgidos a arrenegada sorte que o combatia e que sobre a sua vida, sem descanso, amontoava tristeza, vergonha e perda! […] Como sombras levadas num vento transcendente, todos os avós formidáveis perpassavam – e arrebatadamente lhe estendiam as suas armas, rijas e provadas armas, todas, através de toda a história, enobrecidas nas arrancadas contra a moirama, nos trabalhados cercos de castelos e vilas, nas batalhas formosas com o castelhano soberbo… […] Mas Gonçalo, espalhando os olhos tristes pelas sombras ondeantes, volveu: "Oh Avós, de que me servem as vossas armas – se me falta a vossa alma?…". (*ICR*, p. 279-280)

Muito se tem discutido sobre a partida de Gonçalo para a África: o romance corresponderia ou não à visão de Eça de Queirós sobre a questão colonial portuguesa? A narrativa foi uma resposta autoral ao humilhante *Ultimatum* inglês sofrido pelos portugueses? O Gonçalo fracassado e decadente encontraria em África a sua reabilitação? Estaria então certo o Gouveia ao afirmar que Gonçalo era Portugal? Caminhos abertos por inúmeras leituras! No entanto, num ponto muitos concordam: a África ficcional com que Gonçalo se depara seria concretamente impossível dentro da realidade do século XIX: pela existência da política dos prazos,[48]

48 A política dos prazos pode ser assim definida: "uma forma de organização iniciada pelos portugueses em Moçambique, em meados do século XVII, às margens do rio Zambeze [...]. Esta sociedade foi marcada por um modo de vida híbrido desenvolvido pelos *mozungos* ou *prazeiros*, que constituíam uma espécie de aristocracia rural local, possuidora de poder e de riquezas lendários […]. Sua decadência

pelo improvável enriquecimento rápido de um inexperiente colonizador, pela inverossímil transformação da exploração da terra africana em capital, pela brancura de uma pele não atingida pelo esforço do trabalho e até pela improbabilidade arquitetônica de uma casa de vinte janelas.[49] Diante de tão pouco rigor realista, cabe perguntar: onde teria ido parar o famoso detalhismo de Eça de Queirós? Afinal, fazer uma longa e minuciosa pesquisa sobre a Idade Média certamente não era mais fácil do que simplesmente colher dos jornais de sua época as notícias de uma África transformada em manchetes diárias. Do mesmo modo, estranho também é pensar que, morando em Paris e sendo cônsul de carreira, Eça de Queirós desconhecesse a realidade imperialista vivida pela maior parte das nações europeias.

Diante do que foi exposto, só me resta concluir: propositadamente, Eça não se quis utilizar de uma África real e histórica e, em seu lugar, construiu uma África duplamente literária: primeiro, por ser recriada pelo discurso ficcional de *A ilustre casa de Ramires*; segundo, por ser em si uma ficção do tempo referencialmente histórico, ou seja, a África paradisíaca que Gonçalo – fidalgo aburguesado dos oitocentos – imagina em seus sonhos era ainda uma espécie de Eldorado pelo qual a maioria dos burgueses europeus

---

ocorre em um novo momento colonial, no final do século XIX" (Tedesco, 2007, p. 403; grifos originais).

49 Analisando a realidade africana no tempo da partida de Gonçalo, Alberto Costa e Silva explica: "Claro que um prazeiro tradicional era considerado um homem rico na Zambézia. Era, contudo, um homem rico à africana, em dependentes, agregados e mãos a seu serviço, em gado miúdo e aves de capoeira, em tulhas abarrotadas de sorgo, milhete e milho, em roças de mandiocas, feijões, gergelim, batata-doce e taro, canaviais e palmeirais. Possuía uma riqueza ancorada no prazo, que não se podia transportar para um outro oceano. Raro era o que prosperava à europeia e, graças ao marfim, a pequenas jazidas de ouro que tinha em suas terras e à exploração de produtos exportáveis, conseguia, após muitos anos de esforços, acumular letras de câmbio, ações, dinheiro no banco e investir em propriedades no Minho, na Beira ou em Lisboa" (Costa e Silva, 2000, p. 14).

ansiava. Por coerência realista, Eça deu a Gonçalo o único final possível: a fuga para o espaço do devaneio, afinal por incompetência burguesa/neocolonialista a personagem não sobreviveria nem na provinciana Oliveira, nem na aburguesada Lisboa, restando-lhe o destino descarnado do pai, fantasma moribundo de um tempo em extinção.[50] O fim de Gonçalo é "narrado" por outra personagem, deixando em aberto uma difícil história de pertencimento que é comparável à trajetória igualmente percorrida por Jacinto e por Fradique, também eles referências ambíguas criadas pelo discurso alheio. É para "as minas do rei Salomão" que Gonçalo Mendes Ramires se retira, lá onde não faltam aventuras e tudo é possível.

Dando a sua personagem esse fim, Eça de Queirós faz com que Gonçalo recuse o devir histórico – e com ele a violência que de perto o acompanhou –, porque, como ninguém, o autor de *Os Maias* sabia que o passado só sobrevive como ruína. Gonçalo descobre que está assentado sobre séculos de violações, daí porque tenta purgar em *linguagem* (e *A torre de D. Ramires* é o melhor exemplo) a realidade sanguinolenta que deu vida aos seus antepassados, relatando longa e dolorosamente cenas de torturas e de batalhas sangrentas. No fundo, Gonçalo tem uma percepção *benjaminiana* da história e lida com ela a contrapelo: duvida de si e do passado linear inscrito pelos documentos, ri da monumentalidade dos relatos que o antecederam, teme o pó dos ossos dos avós, sabe-se "falho" e assume-se como lacunar, construindo para si, como também o fez Brás Cubas, nascido da pena de Machado de Assis, um sonho que revê criticamente o conceito de história. Ao final,

50 Cito: "Gonçalo Mendes Ramires, logo nessa tarde, desabafou com o pai, que definhava na sua poltrona: – Eu acho que o André se está portando muito mal com a Gracinha… O papá não lhe parece? Vicente Ramires apenas moveu, num gesto de vencida tristeza, a mão descarnada, donde a cada momento lhe escorregava o anel de armas" (*ICR*, p. 43).

Gonçalo prefere o colo da ficção: esse (re)criador de personagens acaba por duplamente virar uma, sendo ao mesmo tempo personagem de Eça de Queirós e personagem criada pelo discurso das demais personagens queirosianas que povoam a narrativa de *A ilustre casa de Ramires*, transformando-se dessa maneira numa existência inquietante que até hoje aprisiona o olhar de incontáveis leitores.

Eça de Queirós não quis contar a história de Gonçalo Mendes Ramires em África talvez porque, como a personagem de *As minas do rei Salomão*, ele estivesse "farto e refarto de aventuras", ou, por outras palavras, farto e refarto de um tempo de ocupação violenta, em que o *outro* pouco ou nada valia. Raros romances queirosianos trazem uma realidade tão violenta para a boca de cena, uma realidade que, se a princípio era portuguesa, acabaria por se firmar como europeia, comprovando que já no século XIX a escrita de Eça de Queirós sabia que a ficção se pode firmar como um competente discurso de testemunho.

A escrita por testemunho: Eça de Queirós, autor de Oliveira Martins e de Guerra Junqueiro

> *Alcançável, próximo e não perdido permaneceu em meio das perdas este único: a língua. Ela, a língua, permaneceu não perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve que atravessar as suas próprias ausências de resposta, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte. Ela atravessou e não deu nenhuma palavra para aquilo que ocorreu; mas ela atravessou este ocorrido. Atravessou e pôde novamente sair, "enriquecida" por tudo aquilo. (Paul Celan)*

Minha epígrafe foi escrita por Paul Celan, poeta nascido em 1920 na Romênia e filho de judeus de língua alemã. Em 1941, seus pais são mortos num campo de concentração, mas o poeta sobrevive à experiência do holocausto, conseguindo sair vivo de um campo de trabalhos forçados e resistir à posterior "ocupação vermelha" de sua terra natal empreendida pelo exército russo. Poeta e tradutor reconhecido e premiado em seu tempo, Paul Celan sofrerá no final da vida de uma forte tendência destrutiva, angustiado pela mania de perseguição e por surtos de amnésia cada vez mais frequentes e duradouros. A dor que o acompanha "o suicida" em Paris, afogando-o em pleno rio Sena, em 1971, aos 49 anos de idade. Celan é considerado por muitos o mais importante poeta do pós-guerra, talvez por concretizar a reflexão de Adorno sobre a impossibilidade de se fazerem poemas depois de Auschwitz. A obra de Celan parece comungar com as ideias do filósofo, que nunca negou a poesia, mas, ao contrário, defendeu que a experiência do genocídio era capaz de gerar uma outra forma de fazer poético: um fazer poético que, mesmo diante do horror mais extremo, ainda fizesse "tremer". Diante do inominável, as palavras podiam e deviam "atravessar o ocorrido", saindo dessa travessia mais "enriquecidas". Como sobrevivente, além de ludibriar

a morte, Celan tornou-se testemunha do que Hobsbawm chamou de a "era das catástrofes":

> Eric Hobsbawm caracterizou o século XX como "era das catástrofes", em razão do impacto violento de uma série de experiências de destruição em massa, em escala sem precedentes, em que "não apenas a paz, a estabilidade social e a economia, como também as instituições políticas e os valores intelectuais da sociedade liberal burguesa do século XIX entram em decadência ou colapso". Dentro desse quadro, no âmbito do trabalho intelectual, pensadores sentiram necessidade de reavaliar conceitos e pensar novos caminhos para compreensão de temas de interesse das letras e das ciências humanas. (Ginzburg, 2003, p. 112)

Não será muito trabalhoso fazer migrar aquilo que Hobsbawm afirma sobre o século XX para o século XIX. Partindo do pressuposto de que o fim do século XIX contém já o gérmen da crise que o século XX exacerbará, creio poder afirmar que os grandes artistas perceberam a crise finissecular como um tempo que colocava em xeque "não apenas a paz, a estabilidade social e a economia, como também as instituições políticas e os valores intelectuais da sociedade liberal burguesa", provocando as decantadas sensações de "decadência ou colapso" (Hobsbawn, 1995, p. 112) no seio da realidade vitoriana. Claro está que a "era das revoluções" não tinha ainda adquirido, naquele final de século, o odor das catástrofes que assinalariam o século XX. A corrente teórica que, a partir da segunda metade do século XX, empreendeu esforços para pensar criticamente o conceito de "escrita de testemunho" é unânime em afirmar que ela se desenvolveu como consequência do devastador período compreendido entre o início da Primeira Guerra (1914) e o rescaldo da Segunda Guerra (1945), não negando, entretanto, que o discurso de *caráter testemunhal* já se fazia presente desde a Antiguidade Clássica. O que esses estudiosos tentam mostrar é que a emergência do que chamam *relato de testemunho* é consequência

da grandiosidade da catástrofe que teve na experiência do holocausto judeu[51] e na violenta realidade das ditaduras latino-americanas (*testimonio*)[52] os seus principais motivos precipitadores. Assim, não se pode negar a relação intrínseca mantida entre a experiência do testemunho e a literatura que muitas vezes dela nasce, o que faz com que o texto literário, ou melhor, a chamada "literatura de testemunho" estabeleça uma relação de compromisso com o "real" através da utilização do caráter testemunhal:

> Esse teor indica diversas modalidades de relação metonímica entre o "real" e a escritura. [...] esse "real" não pode ser confundido com a "realidade" tal como era pensada e pressuposta pelo romance realista naturalista: o "real" que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação. (Seligmann-Silva, 2005, p. 85; grifo original)

Partindo da afirmação de Márcio Seligmann-Silva (2005), cabe, contudo, aqui ressalvar que todos os grandes escritores agrupados sob a égide do realismo oitocentista, enfim, todos aqueles que além de seu tempo permaneceram, não subjugaram o trabalho artístico às exigências fotográficas que muitas vezes a escola

---

51 É preciso lembrar que "o testemunho possui um papel de aglutinador de um grupo de pessoas – antes de mais nada, em se tratando da Shoah, dos próprios judeus – que constroem a sua identidade a partir dessa identificação com essa *memória coletiva* de perseguições, de mortes e dos sobreviventes" (Seligmann-Silva, 2005, p. 87; grifo original).

52 Sirvo-me mais uma vez das palavras de Márcio Seligmann-Silva: "O *testimonio* [da América latina] era pensado a partir da tradição religiosa da confissão, da hagiografia, do testemunho bíblico e cristão no seu sentido de apresentação de vidas 'exemplares', da tradição da crônica e da reportagem. [...] aqui ocorre uma convergência entre política e literatura. Dentro de uma perspectiva de luta de classes, assume-se esse gênero como o mais apto para 'representar os esforços revolucionários dos oprimidos' [...]. [Ele] existe apenas no contexto da contra-história, da denúncia e da busca pela justiça. A *verdade* e a *utilidade* são, portanto, fundamentais na concepção de *testimonio* [...]" (Seligmann-Silva, 2005, p. 86-89; grifos originais).

literária defendera em seus exacerbados manifestos. Flaubert, Machado e Dostoiévski nunca duvidaram – já então – que a realidade é "inapresentável", porque dela o que sobrevive é a sua recriação *em discurso*, recriação que *barthesianamente* responde pelo nome de literatura. Eça, ao dar vida a inusitados mandarins, a anacrônicos Ulisses ou a desacreditados São Cristóvãos, sabia que o realismo, ao menos o realismo que interessa, não reside nunca na mera *mímese* da realidade, mas antes na problematização do real refigurado pela potencialidade estética da palavra. Assim, ouso defender que o real que interessou ao autor de *Os Maias* estava além do que no seu tempo histórico era aparente e observável; era assim – alargando o sentido do termo – também a seu modo *traumático*, senão pela impossibilidade de ser representado, ao menos pela dimensão maior de exigir uma percepção que ia além do representável, fazendo dele uma atormentada testemunha. De certa forma, o que pretendo é mesmo *trapacear* com a língua e pilhar o conceito de literatura de testemunho, colocando-o a serviço da narrativa queirosiana.

Mesmo desconfiando de classificações, hoje é senso comum dizer que a obra de Eça de Queirós encontra a sua maturidade depois da publicação de *Os Maias*, em 1888. As obras posteriores – *A ilustre casa de Ramires*, *A cidade e as serras* e *A correspondência de Fradique Mendes*, para só citar algumas – são consideradas exemplos de um projeto ficcional desprendido das exigências do naturalismo-realismo, no qual a autoria teria agora a liberdade de se rir do modelo de romance histórico, de criticar valores caros ao desejo de progresso oitocentista, de recuperar a singularidade da vida portuguesa e de criar até um projeto heteronímico que anunciaria a modernidade concretizada mais tarde por Fernando Pessoa. Os anos 1890 são para Portugal um momento traumático que vem selar para a história portuguesa – através da experiência do *Ultimatum* – a sensação de desvalia, o medo da desmedida

e a certeza da insegurança que durarão por quase todo o século XX. Usando como eco as já clássicas concepções de Eduardo Lourenço, posso afirmar que a humilhação histórica sofrida em 1890 exemplifica com competência o conceito de "trauma" que subsiste às formas de literatura de testemunho. Guardadas as devidas proporções, a geração de Eça de Queirós (que incluía Ramalho Ortigão, Oliveira Martins, Guerra Junqueiro e Antero de Quental, para só falar do Grupo dos 5) vivia – em relação à Europa industrializada e "moderna" – uma sensação de *outridade* vista como insuperável. Aprisionados a uma realidade que queriam superar, os membros da geração de Eça de Queirós utilizaram a palavra escrita na tentativa de "religação" (e aproveito o sentido religioso do termo) com um "mundo" do qual se sentiam excluídos. Como sobreviventes, era preciso narrar para "renascer" e renascer para reconstruir a "casa" de onde muitos – qual povo errante – haviam sido convidados a sair.[53]

Diante da situação de não pertença e diante da impossibilidade de narrar uma experiência de dor tão profunda, a narrativa do trauma necessita da imaginação para que possa ganhar concretude discursiva. Freudianamente, é preciso dizer a morte para que se consiga a manutenção da vida, e "a literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço" (Seligmann-Silva, 2008, p. 106). Partindo dessa clave de leitura, talvez fique mais fácil entender por que a história de Oliveira Martins, os textos político-filosóficos de Antero de Quental, "as farpas" de Ramalho, as cartas e o

53 Cito: "A outridade do sobrevivente é vista aí como insuperável. A narrativa teria, portanto, dentre os motivos que a tornavam elementar e absolutamente necessária, este desafio de estabelecer uma ponte com 'os outros', de conseguir resgatar o sobrevivente do sítio da outridade [...] [narrar] permite que o sobrevivente inicie seu trabalho de religamento ao mundo, de reconstrução da sua casa. Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer" (Seligmann-Silva, 2008, p. 102).

jornalismo de Eça e o ensaísmo declamatório de Guerra Junqueiro usaram e abusaram dos recursos literários.

O trauma, transformado em testemunho, habita sempre o tempo presente, pois é no presente que o passado traumático retorna, numa tentativa de "reunir os fragmentos desse 'passado' (que não passa), dando um nexo e um contexto" (Seligmann-Silva, 2005, p. 85) aos fragmentos dispersos. Obviamente, o pano de fundo da narrativa de testemunho são a historiografia e o discurso da memória, presenças indissociáveis na ação de trazer de volta aquilo que "só existe sob o signo de seu colapso e de sua impossibilidade" (Seligmann-Silva, 2008, p. 100). Não podendo separar a historiografia da memória, os oriundos da Geração de 70 fizeram da revisão do passado uma presença constante em suas atividades intelectuais, mesclando os testemunhos de memória pessoal com a historiografia. Assim, é fácil entender a emergência do trabalho historiográfico realizado tanto por Herculano como por Oliveira Martins, ambos historiadores que fizeram da história de Portugal exemplos de narrativa em primeira pessoa. Do mesmo modo, o ensaísmo, o texto jornalístico e a crônica parecem igualmente contaminados pelo discurso da memória e pela reflexão histórica. Quando se pensa, por exemplo, no *In memoriam* escrito por Eça em 1896, por ocasião da morte de Antero de Quental, fica claro o quanto aquele texto pode ser considerado um exemplo contundente de narrativa de testemunho, bastando que se leve em conta que, por detrás da homenagem ao amigo, muito há ali de crítica ao tempo histórico que, embora revisitado por uma memória romântica e nostálgica, ainda assim deixa às claras a perniciosa presença de estruturas sociais que *oficialmente* sufocavam uma geração e um país ansiosos de ar. A necessidade de denúncia surge da crença de que o "passado (que não passa)" deve ser problematizado *no presente* para que assim se torne legível, irmanando, através da

experiência histórica, todos aqueles que sofreram com as variadas formas de tirania:

> A Universidade [...] era para nós uma madrasta amarga, carrancuda, rabugenta, de quem todo o espírito digno se desejava libertar, rapidamente, desde que lhe tivesse arrancado pela astúcia, pela empenhoca, pela sujeição à "sebenta", esse grau que o Estado, seu cúmplice, tornava a chave das carreiras. [...] A Universidade era, com efeito, uma grande escola de revoluções: – e pela experiência da sua tirania aprenderíamos a detestar todos os tiranos, a irmanar com todos os escravos. (Queirós, s.d[a], p. 257-258)

O ato de testemunhar está desde sua origem ligado à esfera da visão, ou seja, testemunha é aquele que viu, aquele que tem retido em seus olhos o decurso dos acontecimentos. Apoiado nessa intrínseca relação, o testemunho é, pois, uma forma de julgamento, pois a necessidade de testemunhar surge sempre de um apelo à urgência de justiça. Se, por um lado, essa necessidade de justiça vem embalada pelo desejo de abrir espaço para vozes que forçosamente estiveram silenciadas, por outro, falar do acontecido significa tocar na origem do trauma, romper com o silêncio aterrador e recuperar a ligação do eu violentado com o mundo do qual foi excluído. Não será difícil perceber que para Ramalho, Eça, Oliveira Martins, Antero de Quental e Guerra Junqueiro a escrita teve por finalidade a denúncia dos descalabros a que o tempo histórico os submeteu. No entanto, o que aqui mais interessa é apontar como essa mesma escrita também funcionou como *catarse* de superação da trágica relação que muitos deles estabeleceram entre seus destinos pessoais e o da pátria. O isolamento, o exílio, o abandono da intervenção política, a morte precoce ou o suicídio são formas discursivas do trauma, inscritas em suas biografias de maneira dolorosa. Assim, quero crer que o conceito de "vencidismo" que acompanhou a trajetória daqueles que formavam o

Grupo dos 5 – depois chamados maliciosamente de "os vencidos da vida" – deve ser refeito, no sentido de mostrar que por detrás do *glamour* desencantado e *blasé* dos jantares no Tavares, além de uma estética do decadentismo, havia ali uma geração que foi histórica e traumaticamente vencida. Geração cujas ações e projetos redundaram em enormes desilusões, deixando memória somente através da literatura[54] e comprovando assim que toda obra de arte "pode e deve ser lida como testemunho da barbárie" que salva a ação humana do esquecimento (Seligmann-Silva, 2006, p. 12).

Pegando de empréstimo a imagem de "república das letras" criada pelo idealismo romântico, creio que Antero, Oliveira Martins, Junqueiro, Ramalho e Eça – cada um a seu modo e variando de intensidade – acreditavam ainda numa certa herança iluminista que defendia que "só uma profunda revolução cultural poderia ajudar na construção de uma nova sociedade em que os indivíduos, compreendendo-se como entidades unívocas", investissem no "papel de mediadores da verdade", sempre tendo em vista a reforma da "alma nacional" (Torgal; Roque; Mattoso, 1998, p. 463). Em sua grande maioria, esses homens de letras transformaram o discurso artístico em veículo de testemunho que, com espanto e dor, e malgrado as orientações contra ou pró-República que os caracterizava, acabou por também ser parte importante da história e da memória do tempo que antecedeu a república portuguesa de 1910. Somente Ramalho e Junqueiro eram vivos quando o dia 5 de outubro chegou, surpreendendo-os numa fase

54 Usando como eco os valores defendidos pela Nova História, Márcio Seligmann-Silva conclui: "Na 'era das catástrofes', a identidade coletiva (e mesmo nacional) tende a se articular cada vez menos com base na 'grande narrativa' dos fatos e personagens heroicos e a enfatizar as rupturas e as derrotas. Daí também a atualidade do conceito de testemunho para articular a história e a memória do ponto de vista dos 'vencidos'. O testemunho funciona como o guardião da memória" (Seligmann-Silva, 2005, p. 85-86).

de suas vidas em que sonhar já exigia do sujeito um enorme custo. O tempo talvez tenha isentado quase todos da experiência de um regime republicano como aquele que se desdobrou ao longo da conhecida I República Portuguesa – desdobramento que ainda hoje é capaz de gerar variadas formas de "testemunhos", responsáveis por versões históricas nem sempre coincidentes, ou mesmo igualmente efusivas.[55]

Não sou historiadora, nem sequer cientista política e, sinceramente, mal dou conta da república brasileira que meus pais, emigrantes portugueses, por acaso me deixaram de herança. É como leitora da história de Portugal que aqui me coloco, reservando-me na confortável condição de não defender posições ou juízos. No entanto, reclamo agora o direito do testemunho, e confesso que me espantei diante da variedade de perspectivas críticas que envolvem o "5 de outubro" português. Se muitos não cansam de exaltar a modernidade de uma república nascida em uma Europa majoritariamente monárquica, se ressaltam a longevidade da luta ideológica travada desde o liberalismo, se mostram as preocupações sociais e educacionais que envolveram o programa do partido, outros não deixam de denunciar o caráter sectário (e por vezes fundamentalista) que embalou muitos dos valores defendidos pelos

55 Segundo Rui Ramos: "A monarquia portuguesa conhecia, assim, um fim prosaico, precipitado pela recusa dos oficiais da guarnição de Lisboa em combater. Os republicanos, porém, nunca se conformaram com uma simples vitória de caserna. Afinal, eles eram os chefes do povo, e não podiam admitir que o povo se tivesse abstido no momento em que eles fundavam o regime. Além disso, como o regime republicano em Portugal nunca foi objecto de um referendo, os chefes da república precisaram de criar o mito de que o novo regime havia sido instituído pelo 'povo', através de uma daquelas revoluções espontâneas, tão sagradas e legítimas com uma votação, em que camponesas descalças e de seios nus apontavam a uma multidão de operários musculosos os palácios a conquistar. Foi assim que começaram a falar de uma 'revolução popular', que nunca existiu. Nenhum capítulo da história de Portugal precisa de tão grande revisão como o da chamada 'revolução de 5 de outubro'" (Ramos; Mattoso, 2001, p. 291).

republicanos.[56] A sociedade portuguesa da primeira década do século XX foi marcada por agitados confrontos políticos. Trata-se, pois, de uma época em que a Família Real já pouco representava, sendo usada apenas como obstáculo à ascensão dos republicanos mais dogmáticos, temidos pelos opositores verdadeiramente católicos que, só por oportunismo e "de fachada", se diziam monárquicos. A fragmentação vivida pelo Partido Republicano Português (PRP) era notória, o que fez com que "o povo urbano se divorciasse da república e os operários mais militantes fossem agora socialistas ou anarquistas" (Ramos; Mattoso, 2001, p. 295), que faziam da grave um cotidiano, enquanto a classe média se indignava com escândalos financeiros que envolviam políticos de carreira com suspeitosas falências bancárias.

Apesar das discordâncias entre as análises históricas do período, parece que num ponto muitos concordam: a república de 1910 nasceu com o liberalismo dos anos 1820 e ganhou fôlego depois do traumático *Ultimatum*, em 1890. Eça de Queirós, Oliveira Martins e Guerra Junqueiro viveram o período da crise de 1890-1892 gozando de plena maturidade intelectual e participando da vida política e cultural do Portugal de então. A Europa dos anos 1890 é aquela do apogeu do neocolonialismo, é o produto das

56 A preocupação com um governo *pelo* povo é apontada por Rui Ramos: "Democracia para os republicanos era o exercício do poder pelo povo. Mas o povo da democracia não correspondia exactamente a toda a população [...]. A democracia republicana era o regime em que o governo pertencia a um certo tipo de indivíduos, os homens educados e independentes. Eram eles os únicos capazes da devoção cívica necessária para realizarem a democracia, porque só eles constituíam o povo capaz de se governar a si próprio. Da democracia estavam, logo à partida, excluídos aqueles que não davam garantias de independência espiritual, como os católicos. Pior ainda: para uma grande maioria dos republicanos deviam também estar afastados, em geral, todos os que não fossem membros do Partido Republicano Português, porque se depreendia que apenas os militantes do partido estavam habilitados para executar o programa destinado a converter os portugueses em seres inteligentes e com boas intenções. A isto se chamou jacobinismo" (Ramos, 2000, p. 1.062).

revoluções vencidas em 1848 e da Comuna de Paris, de 1871. Os partidos políticos em Portugal sobreviviam à política do "rotativismo regenerador", e, para muitos, nem "progressistas" nem "regeneradores" conseguiam dar prumo a uma nação desorientada diante de uma Europa bélica e excludente. O ideal republicano tinha-se tornado mais "popular" graças à iniciativa de homens como Teófilo Braga, que em 1880 comemoraram o tricentenário da morte de Camões para lembrar à nação a glória de seu passado, usando o poeta nacional como instrumento de desagravo ao temido tratado sobre a soberania da bacia de Lourenço Marques. A Conferência de Berlim, em 1884, trouxe a público a discussão sobre a questão colonial africana, sinalizando o perigo das ambições germânicas e inglesas que, na década de 1890, transformariam o desejo de posse imperial em humilhação portuguesa. O iberismo volta então à cena, dividindo opiniões e inflamando paixões: de um lado, os que acreditavam que "só o todo peninsular teria força econômica e política para se impor no xadrez político europeu e, a partir daí, defender as colônias e intensificar a sua exploração", e, de outro, os que acreditavam que "a prometida redenção só servia para encobrir pretensões de domínio por parte de Espanha" (Torgal; Roque; Mattoso, 1998, p. 479). A emigração era um fenômeno alarmante que não se podia descartar: se, por um lado, representava uma baixa considerável de mão de obra portuguesa, paradoxalmente se tornara um grande negócio para o Estado monárquico, que, livre de seus compromissos sociais, recebia de forma gratuita remessas vultosas de dinheiro, resultado do trabalho emigrante majoritariamente "deslocado" para o Brasil.

Inclusa num quadro social desestabilizado, a *intelligentsia* portuguesa dividiu-se em opiniões e levantou bandeiras ideológicas que nem sempre renderam frutos concretos. Oliveira Martins pertencia à esquerda democrática portuguesa que, no fim dos anos 1880, lançava o programa da "Vida Nova" e pretendia remodelar

o Partido Progressista, descaracterizado pela política do "rotativismo". Certo de que naquele momento a África era para Portugal mais um problema do que uma solução, Oliveira Martins não poupou críticas ao desejo imperialista português. Defensor de um republicanismo que não via no monarca o inimigo, acreditando que uma cidade é composta de homens livres, o autor de *Portugal contemporâneo* defendia a existência de "uma comunidade apta para se governar a si própria, para se autodeterminar" (Ramos, 1997, p. 123-124). O chamado "cesarismo" de Oliveira Martins moldava-se a partir da fisionomia da república da Idade Clássica, constituída de um poder executivo que tanto podia ser exercido por um monarca como por uma assembleia eleita. A qualidade republicana da comunidade dependia da "virtude" da população, e esta "não dev[ia] ser identificada com a 'virtude' no sentido cristão de caridade e abstinência". A "virtude" era antes o produto de uma ação coletiva que funcionaria como um sinônimo para o patriotismo, firmando-se como disposição de "colocar o bem comum acima dos interesses individuais: os cidadãos deviam desprezar a tentação das riquezas e dos prazeres e estar prontos para combater pessoalmente" (p. 123-124).

Por caminhos diversos, influenciado pelos valores do positivismo, com apreço especial à ideia de disciplina, vista como único meio de domar a vontade pessoal em nome de um ideal coletivo, Junqueiro entendia a causa republicana como uma forma de "ser moderno", pois para o artista era importante "aprender a respeitar uma autoridade que o envolve e um critério que o domina. Essa autoridade, ou esse critério, uma vez que Deus morrera, só podia ser o da ciência, e o da revolução que essa ciência consubstanciava" (Ramos, 1992, p. 512). Assim, ao atacar o mito romântico de D. Juan, ao acusar de crimes os representantes do *padre eterno* na Terra e ao transformar a *pátria* num errante louco a quem ninguém parecia dar ouvidos, Guerra Junqueiro pretendeu desprezar

a riqueza, "valorizando a vida dedicada ao bem comum" e o "meio *rústico*, onde os sentimentos eram *simples* e os indivíduos podiam contactar com a natureza [...] e encontrar a harmonia entre o mundo e a alma" (Ramos, 1997, p. 137-138; grifos originais). O retorno a um modelo de vida simples, além de ser uma imagem poética, era também uma chamada de consciência em direção ao interior do país, com a intenção de polarizar a atenção para a situação de abandono do campo e para a necessidade de desenvolvimento rural. Guerra Junqueiro – claramente antimonárquico, talvez mais do que verdadeiramente republicano –, Oliveira Martins e Eça de Queirós, como quase todos os intelectuais oriundos da Geração de 70, viam o republicanismo como "certa *maneira de tratar o problema da autoridade*", num mundo já então descrente de qualquer poder extraterreno. Livres do poder de Deus, os intelectuais ansiavam, como lembra Rui Ramos,

> pela hipótese de que a autoridade política só poderá segurar-se quando fundada na adesão e participação de todos os indivíduos, isto é, numa atitude moral comum, que hoje expressaríamos pela palavra cultura. [...] Portanto, o republicanismo dos intelectuais portugueses nunca foi uma mera questão de pôr presidente onde havia um rei. Foi um projecto social, religioso, científico. (Ramos; Mattoso, 2001, p. 65-66)

Nos primeiros anos da década de 1890, Eça de Queirós (afastado de Portugal por conta da carreira diplomática) recheia a sua correspondência com pedidos de notícias sobre a situação portuguesa. O autor de *Os Maias* é apenas um "observador longínquo, que não compreende verdadeiramente a situação, que se escusa a escrever sobre ela e que pede a ajuda do amigo Oliveira Martins" para entender o espinhoso quadro social português, partilhando do "pessimismo do amigo Antero de Quental" (Matos, 1988, p. 317-318). Sabemos que, a partir de 1888, Eça anuncia aos amigos e ao editor seu desejo de trazer Fradique Mendes de

volta à cena literária. O projeto, que agora envolveria o "poeta" das *Lapidárias*, era a publicação de algumas cartas de sua vasta correspondência, recolhidas ao acaso e reunidas num volume apresentado pelo narrador-editor que muita semelhança manteria com o próprio Eça de Queirós. Não cabe aqui repetir o que estudos já consagrados defenderam, ou seja, a existência de um projeto heteronímico que revestiria a criação de Fradique.[57] Antes, o que gostaria de discutir é a possibilidade de leitura do projeto ficcional que envolveu Fradique, entendendo-o como exemplo de literatura de testemunho. As "memórias e notas" que precedem a correspondência estão recheadas da presença de personagens reais que são propositadamente convocadas na intenção de fortalecer um pacto biográfico que comprove a existência *real* de Fradique. Além dessas "presenças", há também uma insistente recorrência toponímica que tenta demarcar os espaços percorridos por Fradique entre os anos de 1880 e 1888, tarefa dificílima, uma vez que se está diante de um incansável exemplo de viajante oitocentista. Unidos, personagens, espaço e tempo acabam por montar um vasto painel que no microcosmo português recupera a crise europeia do final do século XIX. Se as figuras históricas aparecem convocadas pela ficção para garantir o estatuto de verdadeiro a uma instância meramente fictícia, talvez, em sentido contrário, a instância fictícia também possa servir de testemunho ao tempo referencialmente histórico que serve de pano de fundo ao universo ficcional igualmente assolado pela ideia da crise.

Muitos críticos encontram em Fradique Mendes o resumo bem-acabado de uma geração vencida, ressaltando-lhe características que seriam pertinentes ao seu criador e à geração de que fazia parte. Enfim, muitos consideram Fradique um "porta-voz do seu criador", capaz de "veicular condenáveis mensagens de ociosidade

57 Refiro-me aos estudos de Gerardo Moser (1945) e Carlos Reis (1999).

e desistência, através da exibição de um individualismo requintado mas decadente, julgado de modo negativo, especialmente devido ao seu carácter improdutivo e/ou antissocial" (Piedade, 2003, p. 115). Ora, talvez já fosse hora de tornar ambíguos os referidos *defeitos* que assim o são quando postos diante dos valores do mundo burguês em que Fradique (e Eça) habitavam. E tornar ambíguos os defeitos significa acrescentar ao sentido de "falha" o sentido de "omissão". Incompetência, falta de vontade, futilidade, misantropia, anacronismo, esterilidade e desumanidade são prerrogativas dolorosas que não trazem felicidade ao sujeito, mas, antes, transformam o "superior" Fradique numa testemunha vencida de seu tempo. Por outras palavras, se Fradique foi criado para fazer rir o leitor, não podendo ser levado a sério graças a seu excesso *incrivelmente* desumano, também se pode defender a possibilidade de existência de um leitor *outro* que, como eu, se apieda de um exemplo de falhanço tão grave e irremediável e se comove diante de uma existência que nada, ou quase nada, conseguiu construir.

Acho que a criação do personagem deve e pode ser entendida como um testemunho ficcional deixado por Eça em relação ao projeto político, cultural e ideológico que acompanhou a sua geração, ultrapassando a mera intenção galhofeira de construção de um *dandy* de todo anacrônico à realidade portuguesa do final dos anos 1880. A possível produção literária de Fradique não vem a público, pois repousa numa caixa-sarcófago conhecida pelo instigante apelido de "vala-comum". Os escritos de Fradique não sobrevivem ao tempo, não ficam como testemunho,[58] o que metaforicamente pode denunciar a menos-valia de existências como a de Fradique, que igualmente passaram sem deixar inscrição na

58 Cito a forma irônica como o narrador-editor finaliza a sua excessiva e longa apresentação: "Nos tempos incertos e amargos que vão, portugueses destes não podem ficar sempre esquecidos, longe, sob a mudez de um mármore. Por isso eu o revelo aos meus concidadãos – como uma consolação e uma esperança" (*CFM*, p. 114).

história. O que resta de Fradique são apenas as cartas, que estão longe de reunir elucubrações ou raciocínios que justifiquem as propagandeadas sabedoria e inteligência de seu autor. As cartas muitas vezes são tolas, superficiais, esnobes e só ganham força quando exploram o absurdo e acabam por fazer rir.

Há n'A *correspondência de Fradique Mendes* um refinado projeto ficcional que, apostando no plurilinguismo – oriundo das citações intertextuais, do discurso das personagens e do próprio narrador-editor –, faz da literatura uma forma de testemunho. Por isso, e propositadamente, estamos diante de cartas, forma discursiva cara ao depoimento, uma espécie de "testemunho exemplar, *não fictício* e profundamente marcado pela oralidade", criador de um espaço assombrado "pela poética do convencer, onde a criação e a 'verdade dos fatos' embatem-se [...]" (Seligmann-Silva, 2005, p. 77; grifo original).

Para Freud, a organização patriarcal se estabeleceu graças "à entronização da figura do testemunho", que, "patriarcal e falocêntrico", ater-se-ia às regras "da evidência", da "*lei do olho*", apostando numa presença originária e "*atestável*" (Seligmann-Silva, 2005, p. 78-79; grifos originais). A *correspondência de Fradique Mendes* é um livro masculino,[59] um livro que *atesta* com desencantado assombro um tempo em que as certezas já não são mais possíveis. Ao recriar o mundo burguês, a narrativa problematiza o heroísmo das personagens, desvelando a fragilidade escondida por uma pretensa fisionomia viril verdadeiramente marcada pela inação e pela desistência. No livro, "as cartas não transportam consigo a força necessária e suficiente para alterar a mediocridade que tão brilhantemente apontam" (Piedade, 2003, p. 81), denunciando

59 Ressalto aqui que tanto Madame de Jouarre quanto Clara reproduzem o lugar do destinatário ocupado pela mulher, tradicionalmente vista como guardiã da memória.

que os aburguesados valores masculinos talvez não fossem algo que se devesse levar a sério. O que resta é a sensação de desvalia que faz com que o leitor seja surpreendido, percebendo-se, tal qual Fradique, *desagasalhado* ao final da leitura.

Por último, seria interessante lembrar que o discurso da ironia percorre todo o livro. Se pensarmos que a ironia propicia a reflexão, por ser "a segunda dimensão de uma seriedade autêntica", então fica fácil entender que a ironia funciona "como *reverso inseparável* dessa seriedade que constantemente *a põe à prova*, sendo por isso mesmo e paradoxalmente a única que lhe pode dar uma consistência *não ilusória*" (Piedade, 2003, p. 102; grifos originais). Com a seriedade irônica que o exercício ficcional lhe permite, Eça de Queirós coloca à prova a validade do trabalho intelectual de sua geração, pois só isso explica o teor das cartas destinadas a Oliveira Martins e a Guerra Junqueiro. Através de Fradique, em carta endereçada ao autor de *Portugal contemporâneo*, Eça problematiza o próprio conceito de história, provocando o amigo historiador, ao ensinar-lhe – antes mesmo de Walter Benjamin – que o passado só sobrevive como ruína, como carniça baudelairiana ou, no caso da carta, como múmia egípcia ressurgida "com todos os seus ossos e a pele que era a sua neste ano da graça de 1886". Mas, se a múmia já é por si só um simulacro, este se abre em precipício, porque o que Oliveira Martins tem diante de si não é a múmia, mas sim a sua fotografia maliciosamente enviada por Fradique, ou seja, a reprodução da reprodução: "um Ramesses fotografado", "ressequido, mumificado, recheado de betume da Judeia". Eça, através de Fradique, analisa com ironia a sede de poder que assola a sua contemporaneidade – a "miserável omnipotência" que deu vida a faraós, generais, imperadores e czares –, utilizando-se para isso de um discurso *a contrapelo* que, *benjaminianamente*, se ri do desejo de continuidade e de consecutividade históricas tão caro à historiografia de Oliveira Martins (*CFM*, p. 123-128).

O poeta de *A pátria* é para Fradique Mendes um "sonhador teimoso de sonhos", autor de linhas em que "transborda a ilusão poética". Numa carta pretensamente elogiosa (na qual são destacadas as conhecidas qualidades oratórias e persuasivas de Guerra Junqueiro, descrito como incansável combatente da perversa influência religiosa), alguma coisa parece destoar do tom adulatório. Seguindo a mesma dinâmica usada no *In memoriam* a Antero, a carta acaba por tecer fortes críticas ao caráter dogmático e pouco flexível em que o anticlericalismo de Junqueiro se configurou. Chamando-o de "incorrigível beato do idealismo", Eça, através de Fradique, parece condenar o extremismo junqueiriano, mostrando o quanto ele se afasta da real fé do povo, uma fé pautada no materialismo das liturgias, produto-reflexo dos valores burgueses. O projeto ideológico de Guerra Junqueiro no tocante à religiosidade portuguesa padece do mesmo romantismo e da mesma falta de objetividade que acompanharam o socialismo filosófico de Antero. Fradique dirá: "Essa comunhão mística do homem e de Deus, que V. quer, nunca poderá ser senão o privilégio de uma elite espiritual, deploravelmente limitada". Fradique ensina ao poeta de *Os simples* que "mesmo entre os simples há modos de ser religioso, inteiramente despidos de liturgia e de exterioridades rituais". Ironia narrativa, se pensarmos que a reflexão parte de um personagem exemplo de individualismo, descendente de "uma velha e rica família dos Açores" que nunca acreditou na república que Guerra Junqueiro pregava como sinônimo supremo de democracia (*CFM*, p.135-144).

Oliveira Martins e Guerra Junqueiro são transformados em personagens *incidentais* de uma ficção que, mais do que fazer rir, parece testemunhar a crise vivida pela intelectualidade portuguesa no final do século XIX. Maliciosamente, Eça de Queirós usou a literatura para dar o testemunho da desconfiança que mantinha em relação às propostas ideológicas, políticas e culturais de seus

companheiros de história. Que Eça admirava Oliveira Martins e Guerra Junqueiro não tenho dúvidas, mas que também nutria sobre as ideias dos amigos uma saudável dissidência é para mim uma certeza. Talvez o que o una a Fradique não seja a fisionomia decadentista que tanto se exalta, mas o fato de Eça, tal qual Fradique, se sentir *fora* do "real" que preenchia cotidianamente os olhos de seus compatriotas. Através de Fradique, Eça pode concluir que as verdadeiras *repúblicas* não podem ser erguidas apenas com letras, ou como diz o poeta das *Lapidárias*: "A entrada na história também se me conserva vedada: – porque, se, para se produzir literatura basta possuir talentos, para tentar a história convém possuir virtudes. E eu!... Só portanto me resta ser, através das ideias e dos factos, um homem que passa, infinitamente curioso e atento" (*CFM*, p. 67).

O testemunho tem papel aglutinador por unir a memória daqueles que viveram a mesma experiência limite. Por isso, quando Fradique afirma: "[...] exploro a história, para perceber até aos seus derradeiros limites a humanidade a que pertenço, e sentir a compacta solidariedade do meu ser com a de todos os que me precederam na vida" (*CFM*, p. 74-75), surge em eco a voz do criador, que divide com sua personagem o desejo de pertencer. Cada um a seu modo, criatura e criador experimentaram a condição de *outridade* e fizeram da impossibilidade de narrar uma forma produtiva de dizer o indizível. Fradique, ao negar a escrita – "[...] 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!" (*CFM*, p. 105) –, transforma-se na personagem ideal para um autor como Eça, atormentado pela realidade que lhe violentava os olhos, exigindo dele um testemunho. Fradique não escreve para que o seu criador possa escrever *por ele* sobre a impossibilidade de escrever. Fradique é apenas capaz de intuir aquilo que era uma verdade para

o autor de *Os Maias*, que nunca duvidou da "cisão entre a linguagem e o evento", "da impossibilidade de recobrir o vivido (o real) com o verbal" (Seligmann-Silva, 2005, p. 46), e por isso pôde criar uma obra recheada de personagens que não passavam de escritores medíocres ou frustrados. Ao escrever sobre a impossibilidade da escrita, Eça de Queirós deixou-nos, paradoxalmente, um legado que, a meu ver, também deve ser lido como um testemunho – ainda que literário – da realidade do século XIX português.

Referências

ABRANTES, Samuel. Erté e a representação estética do feminino – ambivalência, rasura e descontinuidade. *In*: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; CORRÊA, Irineu E. Jones (org.). *O labirinto finissecular e as ideias do esteta*: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ/7Letras, 2004. p. 106-117.

AGUALUSA, José Eduardo. *Nação crioula*: a correspondência secreta de Fradique Mendes. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1997.

BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/Edusp, 1979.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1993.

BARTHES, Roland *et al. Literatura e realidade*: que é realismo? Lisboa: D. Quixote, 1984.

BERARDINELLI, Cleonice. Para uma análise estrutural da obra de Eça de Queirós. *Revista Colóquio Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 2, p. 22-30, 1972.

BERARDINELLI, Cleonice. Garrett e Camilo: românticos heterodoxos? *Separata do Bulletin des Etudes Portugaises et Brésiliennes*, n. 38, Venda Nova/Amadora, Institut Français au Portugal, p. 61-81, 1978.

BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos de literatura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.

BERGSON, Henri. *O riso*: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BERRINI, Beatriz. *Portugal de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

BERRINI, Beatriz. Introdução. *In*: *O mandarim*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992. Edição crítica.

BERRINI, Beatriz (org.). *A ilustre casa de Ramires*: cem anos. São Paulo: Educ, 2000.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1990.

CANDIDO, Antonio. Ironia e latência. *In*: BERRINI, Beatriz (org.). *A ilustre casa de Ramires*: cem anos. São Paulo: Educ, 2000. p. 17-26.

CANDIDO, Antonio *et al*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CLÁUDIO, Mário. *As batalhas do Caia*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1995.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho de citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA, Maria Velho da. *Madame*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores/Publicações D. Quixote, 1999.

COSTA E SILVA, Alberto. Gonçalo Mendes Ramires, prazeiro na Zambézia. *In*: BERRINI, Beatriz (org.). *A ilustre casa de Ramires*: cem anos. São Paulo: Educ, 2000. p. 9-16.

DA CAL, Ernesto Guerra. *Língua e estilo de Eça de Queirós*: elementos básicos. Coimbra: Almedina, 1981.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DUBY, Georges *et al*. *As mulheres e a história*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1995.

EARLE, T. F. *A ilustre casa de Ramires* e o romance histórico português. *In*: MATOS, A. Campos (org.). *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho, 1988. p. 515-519.

FARO, Arnaldo. *Eça e o Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/ Edusp, 1977.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha (org.). *Literatura dos descobrimentos e da expansão portuguesa*. Lisboa: Ulisseia, s.d.

FIGUEIREDO, Maria do Pilar. A mulher no romance de Eça de Queirós. *In*: LIMA, Isabel Pires de (coord.). *Eça e* Os Maias: cem anos depois. Porto: Edições Asa, 1990. p. 93-100.

FIGUEIREDO, Monica. *No corpo, na casa e na cidade*: as moradas da ficção. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

FIGUEIREDO, Monica. *De vencedores vencidos*: Machado & Eça num encontro. Manaus: Fapeam Edições, 2013.

FRANÇA, José-Augusto. *A bela angevina*. Lisboa: Editorial Presença, 2005.

GAY, Peter. *A educação dos sentidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (A experiência burguesa – da Rainha Vitória a Freud, 1).

GAY, Peter. *A paixão terna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. (A experiência burguesa – da Rainha Vitória a Freud, 2).

GAY, Peter. *O cultivo do ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. (A experiência burguesa – da Rainha Vitória a Freud, 3).

GAY, Peter. *O coração desvelado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. (A experiência burguesa – da Rainha Vitória a Freud, 4).

GAY, Peter. *Guerras do prazer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (A experiência burguesa – da Rainha Vitória a Freud, 5).

GAY, Peter. *O* século de *Schnitzler*: a formação da cultura da classe média, 1815-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, UFRJ, v. 5, n. 1, p. 15-32, jan./jul. 2003.

GOLDENBERG, Mirian (org.). *Nu & vestido*: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. Rio de Janeiro: Record, 2002.

HAGGARD, Henry Rider. *As minas do rei Salomão*. Tradução Eça de Queirós. São Paulo: Golden Books, 2006.

HELENA, Lúcia. A contraideologia da seriedade. *Sobre paródia – Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 62, p. 71-88, 1980.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos*: o breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos impérios*: 1875-1914. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história – teoria – ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JESUS, Maria Saraiva de. *A representação da mulher na narrativa realista-naturalista*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 1997. Texto policopiado.

JÚDICE, Nuno. Agonia. *In*: JÚDICE, Nuno. *A árvore dos milagres e outros textos*. Lisboa: Quetzal, 2000. p. 69-78.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LAVER, James. *A roupa e a moda*: uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Archer de. *Eça de Queirós diplomata*. Lisboa: Portugália, 1925.

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 (coord.). *Eça e* Os Maias: cem anos depois. Porto: Edições Asa, 1990.

LISBOA, Maria Manuel. *Teu amor fez de mim um lago triste*: ensaios sobre *Os Maias*. Porto: Campo das Letras, 2000.

LOPES, Óscar. *Álbum de família*: ensaios sobre autores portugueses do século XIX. Lisboa: Caminho, 1984.

LOPES, Óscar. Efeitos da polifonia vocal n'*O primo Basílio*. *In*: LIMA, Isabel Pires de (coord.). *Eça de Queirós e* Os Maias: cem anos depois. Porto: Edições Asa, 1990. p. 109-116.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*: psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1982.

LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa, ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988.

LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo*: existência e literatura (1957-1993). Lisboa: Editorial Presença, 1994.

LOURENÇO, Eduardo. O tempo de Eça e Eça e o tempo. *In*: MINÉ, Elza; CANIATO, Benilde Justo (org.). *150 anos com Eça de Queirós*: III Encontro Internacional de queirosianos. São Paulo: USP, 1997. p. 707-713.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, s.d.

LUZES, Pedro. *Sob o manto diáfano do realismo*: psicanálise de Eça de Queirós. Lisboa: Fim-de-Século, 2001.

MACEDO, Helder. Reconhecer o Desconhecido. *In*: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, XIII., 1990, Rio de Janeiro. *Atas* [...]. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992. p. 100-103.

MACIEL, Francisco. *O primo Basílio*: uma sensação nova na imprensa carioca em 1878. *In*: MATOS, Alfredo Campos. *Dicionário de Eça de Queiroz*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1988. p. 481-492.

MARTINS, António Coimbra. Eva e Eça. *Bulletin des Etudes Portugaises*, Venda Nova/Amadora, Institut Français au Portugal, p. 287-395, 1967/1968.

MARTINS, António Coimbra (org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Caminho, 1993.

MARTINS, António Coimbra (org.). *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiróz*. Lisboa: Caminho, 2000.

MEDINA, João. *Eça de Queirós e a Geração de 70*. Lisboa: Moraes, 1980.

MEDINA, João. D'*As Farpas* a *Os Maias*: da crítica sociológica d'*As Farpas* ao *Opus Magnum* romanesco de 1888. *In*: LIMA, Isabel Pires de (coord.). *Eça e* Os Maias: cem anos depois. Porto: Edições Asa, 1990. p. 151-158.

MEDINA, João. *Reler Eça de Queirós*: das "Farpas" aos "Maias". Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

MOOG, Viana. *Eça de Queiroz e o século XIX*. Porto Alegre: Livraria Globo, 1943.

MOSER, Gerardo. O mito de Fradique Mendes (Eça e Doudan). *In*: PEREIRA, Lúcia Miguel; REYS, Câmara. *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*. Lisboa: Edições Dois Mundos, 1945. p. 381-400.

NASCIMENTO, José Leonardo. O primo Basílio *na imprensa brasileira do século XIX*: estética e história. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. *O paradoxo do coringa e o jogo do poder & saber*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

PADILHA, Laura Cavalcante. *O espaço do desejo*: uma leitura de *A ilustre casa de Ramires* de Eça de Queirós. Rio de Janeiro: Eduff/Editora UnB, 1989.

PADILHA, Laura Cavalcante. A ilustre casa e as lanças metidas em África. *In*: BERRINI, Beatriz (org.). *A ilustre casa de Ramires*: cem anos. São Paulo: Educ, 2000. p. 171-184.

PEREIRA, Lúcia Miguel (org.). *O livro do centenário de Eça de Queiroz*. São Paulo: Edições Dois Mundos, 1945.

PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada*: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. v. 4.

PIEDADE, Ana Nascimento. *Fradiquismo e modernidade no último Eça*: 1888-1900. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa de Moeda, 2003.

PORTELLA, Eduardo (dir.). *Sobre paródia*. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 62, 1980.

QUEIRÓS, Eça de. *A emigração como força civilizadora*. Lisboa: P&R Editora, 1979.

QUEIRÓS, Eça de. *Obras completas de Eça de Queiroz*. Porto: Livraria Lello & Irmão, 1979-1986. v. 2-4.

QUEIRÓS, Eça de. *O mandarim*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992. Edição crítica.

QUEIRÓS, Eça de. *Textos de imprensa V (da Revista Moderna)*. Edição Elena Losada Soler. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.

QUEIRÓS, Eça de. Um Génio que era um Santo. *In*: QUEIRÓS, Eça de. *Notas contemporâneas*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d[a]. p. 251-288.

QUEIRÓS, Eça de. A decadência do riso. *In*: QUEIRÓS, Eça de. *Notas contemporâneas*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d[b]. p. 162-167.

QUEIRÓS, Eça de. *A correspondência de Fradique Mendes*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d[c].

QUEIRÓS, Eça de. *A ilustre casa de Ramires*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d[d].

QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d[e].

QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d[f].

QUEIRÓS, Eça de. *O primo Basílio*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d[g].

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d[h].

QUEIRÓS, Eça de. *Uma campanha alegre*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d[i].

RAMOS, Rui. A formação da *intelligentsia* portuguesa (1860-1880). *Análise Social*, Lisboa, ICS da Universidade de Lisboa, v. XXVII, n. 116-117, p. 483-528, 1992.

RAMOS, Rui. As origens ideológicas da condenação das descobertas e conquistas em Herculano e Oliveira Martins. *Análise Social*, Lisboa, ICS da Universidade de Lisboa, v. XXXII, n. 140, p. 113-141, 1997.

RAMOS, Rui. O fim da República. *Análise Social*, Lisboa, ICS da Universidade de Lisboa, v. XXXIV, n. 153, p. 1.059-1.080, 2000.

RAMOS, Rui (coord.); MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*: a segunda fundação (1890-1926). Lisboa: Editorial Estampa, 2001. v. 6.

REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina, 1984.

REIS, Carlos. *As Conferências do Casino*. Lisboa: Alfa, 1990a.

REIS, Carlos. Pluridiscursividade e representação ideológica n'*Os Maias*. *In*: REIS, Carlos (org.). *Leituras d'*Os Maias: *Semana de Estudos Queirosianos*. Coimbra: Minerva, 1990b. p. 71-89.

REIS, Carlos. *Estudos queirosianos*: ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra. Lisboa: Presença, 1999.

REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2000.

ROCHE, Daniel. *História das coisas banais*: nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SACRAMENTO, Mário. *Eça de Queirós*: uma estética da ironia. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTIAGO, Silviano. O brutalista e o intimista. *In*: RIBEIRO, Margarida Calafate; CERDEIRA, Teresa Cristina; PERKINS, Juliet; ROTHWELL, Phillip (org.). *A primavera toda para ti*: homenagem a Helder Macedo. Lisboa: Editorial Presença, 2004. p. 197-200.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Lautréamont e o desejo de não desejar. *In*: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 209-220.

SARAIVA, António José. *As ideias de Eça de Queirós*. Amadora: Bertrand, 1982.

SCHMITT, Juliana. *Mortes vitorianas*: corpos, luto e vestuário. São Paulo: Alameda, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História*, São Paulo, PUC-SP, n. 30, p. 71-98, jun. 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória e literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. *Revista Gragoatá*, Niterói, UFF, n. 24, p. 101-117, 1º sem. 2008.

SENNETT, Richard. O declínio do homem público: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SERGIO, António. *Ensaios*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1971. tomo VI.

SIMÕES, João Gaspar. *Vida e obra de Eça de Queirós*. Amadora: Bertrand, 1980.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas*: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STEINER, George. *Presenças reais*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

TEDESCO, Maria do Carmo Ferraz. Histórias que se entrelaçam – Sociedade dos prazos: uma experiência europeia na África. *Revista Brasileira do Caribe*, Goiânia, UFMA, v. VII, n. 14, p. 401-414, 2007.

TORGAL, Luís Reis; ROQUE, João Lourenço (coord.); MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal*: o liberalismo (1807-1890). Lisboa: Editorial Estampa, 1998. v. 5.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.