

## Eça discípulo de Cervantes<sup>1</sup>

José Carlos Siqueira<sup>2</sup>

**RESUMO:** Uma das estratégias literárias preferidas por Eça de Queirós em seus textos jornalísticos, na década de 1890, era o uso do teatro como metáfora em suas reflexões sobre a realidade européia. No artigo “A Espanha”, publicado na *Gazeta de Notícias* em 1894, Eça narra um atentado anarquista na forma de uma farsa, a fim de, ironicamente, denunciar o caráter ideológico do terrorismo anarquista.

**ABSTRACT:** One of the Eça de Queirós’s favorite strategies in his journalistic texts in the 1890s was the use of drama as metaphor in the reflection on the European reality. In the article "A Espanha", published in the *Gazeta de Notícias* in 1894, Eça narrates an anarchist attack, in a farce format, by aiming to denounce ironically the ideological character of the anarchist terrorism.

**PALAVRAS-CHAVE:** Eça de Queirós, jornalismo eciano, anarquismo, Cervantes, farsa.

**KEYWORDS:** Eça de Queirós, journalism by Eça de Queirós, anarchism, Cervantes, farce.

*Mas, por Deus!, agora reparo que estou aqui  
compondo uma página de moralismo amargo, o  
que é faltar ao bom gosto do nosso tempo, e  
sobretudo aos santos preceitos da ironia.*

Eça de Queirós, “O sr. Brunetière e a  
imprensa”, *Ecos de Paris*

De acordo com seu projeto jornalístico de “explicar a Europa” ao Brasil (Siqueira, 2007, p. 55s.), Eça em 1892, no artigo “Primeiro de Maio”, havia sugerido que os atentados anarquistas eram uma cortina de fumaça da qual a burguesia se servia e, mais, investia no seu desenvolvimento, a fim de deixar na sombra o seu verdadeiro antagonista social, o movimento operário (Queirós, 2002, p. 265-71). A força histórica

---

<sup>1</sup> O presente artigo é um texto adaptado da seção 1 do capítulo 3 da dissertação de mestrado do autor, *Eça ensaísta*, de 2007, cf. bibliografia abaixo.

<sup>2</sup> Mestre em Estudo Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e doutorando de Literatura Portuguesa, ambos na FFLCH-USP.

que este movimento possuía foi artisticamente exposta pelo autor no ano seguinte, 1893, no artigo “As rosas”, no qual Eça nomeia enfaticamente o socialismo como sua expressão política e teórica (id., p. 323-339). O articulista, portanto, desconsiderava o anarquismo como movimento social (ao menos em sua versão bombista), entendendo-o de outra forma como ingênuo e útil ao esforço ideológico do estado burguês.

A história não só deu razão à análise de Eça, como ainda os eventos dos anos seguintes revelaram a força desencadeada pela mistura “ingenuidade anarquista e manipulação burguesa”, tanto no sentido de amplificar as ações terroristas do anarquismo quanto no de fortalecer a posição burguesa e sua repressão social — sempre visando confundir o movimento trabalhista-socialista com tais atentados e, ao pôr ambos no mesmo saco, reprimir as ações políticas e revolucionárias deste último.<sup>3</sup>

Esses eventos terroristas foram reportados com precisão e riqueza de detalhes em uma série de artigos de Eça publicados em nossa *Gazeta de Notícias*, entre janeiro a agosto de 1894 (ver Siqueira, 2007, p. 117). A seqüência de fatos se dá num crescente e culmina com o assassinato de Carnot, presidente da república francesa. Não seria este o último atentado, mas na França marcou um recrudescimento da repressão contra os anarquistas e o início do declínio dessas ações naquele país (Joll, 1977, p. 153s.). Eça, portanto, viu-se obrigado a explicar a diferença entre o anarquismo e o socialismo, a demonstrar a inutilidade de tal política da “propaganda pelo fato” e, dessa forma, reiterar seu julgamento de que essas ações só contribuía com a ideologia burguesa.

## 1. “A Espanha”

O primeiro artigo da série sobre os atentados anarquistas na verdade tinha como tema central a notícia de uma possível guerra entre espanhóis e uma antiga tribo berbere, “os mouros do Rif”, ao norte do Marrocos (Queirós, 2002, p. 421). Trata-se de um artigo sem título (que, para facilidade de citação, vamos usar o nome “A Espanha”, dado na coletânea de Luís de Magalhães), publicado na coluna “Ecos de Paris”, no dias 4 e 5 de janeiro de 1894. Essa coluna, privativa de Eça, permitia ao articulista a apresentação de textos fragmentados, não necessariamente articulados entre si,

---

<sup>3</sup> “E assim os atentados, as explosões de bomba, provocando a perda de vidas e a destruição de propriedades, as prisões em massa e as execuções se sucediam e conformavam o círculo vicioso, em que o estado de terror e o terror de Estado reciprocamente se realimentavam” (Bandeira, M., 2003).

conforme ele já havia feito no jornal *A Actualidade* do Porto e na própria *Gazeta*. Poderíamos pensar, por isso, que na verdade estamos em frente a textos independentes, o primeiro, p. 417-418a, reportando-se a um atentado bombista em Barcelona, o segundo, p. 418b-421a, uma reminiscência de um incidente diplomático entre a Espanha e a Alemanha envolvendo as ilhas Carolinas, e o terceiro, p. 421b-424, com a análise da notícia acima sobre o Marrocos. Há inclusive na edição crítica que estamos utilizando um espaçamento demarcando as três partes. No entanto, somos levados a considerar o artigo como um todo integrado, pois há um alto grau de coesão textual entre suas partes, conforme procuraremos demonstrar.

Pensando então dessa forma, a terceira parte do texto seria o núcleo do artigo, com as duas primeiras servindo de acessório ao tema central. O que liga as três partes é o fato de todas se referirem à Espanha e cada fragmento ter por propósito exemplificar duas características nacionais: o heroísmo temerário e o exacerbado patriotismo. Assim, os dois eventos narrados nas partes iniciais serviriam como argumentos de verdade para embasar o juízo da parte final e foco do artigo.

Analisando agora a primeira parte do texto, vemos o autor tentando fixar o caráter épico do povo espanhol, uma heroicidade que beira à estupidez, conforme a visão descortinada pelo artigo. Somos informados do atentado à bomba ocorrido em Barcelona, em 1893. Durante uma cerimônia militar, um velho general, Martinez Campos, passava as tropas em revista montado a cavalo numa praça da cidade e cercado por pequeno público. De repente, um jovem atira uma bomba sobre o oficial. A explosão causa um grande estrago: civis e militares mortos, pessoas feridas, o cavalo do general, que aparentemente recebera o impacto da explosão, despedaçado. Em meio ao grande burburinho, ecoa a voz do general ensangüentado pedindo calma às pessoas: “No és nada, no és nada!”, diz ele, que complementa: “Pero si no és nada, hombre, si no és nada!”. Em outro canto da praça, o jovem anarquista grita: “Fui eu! Fui eu!”. O autor encerra essa parte do artigo considerando que ambos exemplificam esse heroísmo épico que representaria bem o perfil do povo espanhol, “o quadro é admiravelmente espanhol — e só pode ser espanhol” (p. 418), sempre num tom de leve provocação.

A chave desse texto se encontra na primeira frase do artigo: “O ‘Teatro dos Acontecimentos’ (como outrora se dizia), que é decerto um teatro ambulante, atravessou os Pirineus – e é agora de Espanha que nos chegam esses ecos com que se faz história” (p. 417). “Teatro dos Acontecimentos” é uma expressão consagrada, usada tanto pela imprensa quanto em operações militares e à qual o nosso escritor resolve dar uma

especificidade a mais: completa a imagem com o qualificativo “ambulante” — teatro ambulante. O adjetivo serve para desequilibrar a elocução grave, “Teatro dos Acontecimentos”, e lhe dar uma certa rebaixada no tom. Se a primeira expressão serve para dizer que os grandes fatos migram de um lugar para o outro no decurso da história, a segunda aponta para um tipo de espetáculo de menor prestígio: o teatro mambembe, encenações de baixa qualidade, feitas por atores medíocres que ganham a vida viajando de cidade em cidade, repetindo seguidamente peças cômicas de pouco valor artístico. Temos aqui, e mais uma vez, a metáfora teatral com a qual Eça abriu a segunda fase de sua contribuição na *Gazeta de Notícias* (Siqueira, 2007, p. 55-65).

Aprofundando tal linha de interpretação, deveríamos logicamente ler o trecho como uma espécie de esquete teatral, algo parecido com o que já vimos Eça fazer em outros momentos nas *Farpas*, na *Actualidade* e, ainda, no episódio do padre Didon em “Primeiro de Maio” (Queirós, 2002, p. 270-71; ver Siqueira, 2007, p. 81s.). Entendendo por esquete uma “rápida encenação, geralmente cômica, em teatro, rádio ou televisão”, conforme nos ensina Houaiss,<sup>4</sup> não podemos negar que seja essa uma boa descrição da primeira parte de “A Espanha”, pois mesmo as imagens catastróficas do efeito da bomba de dinamite não resistem ao efeito teatral e cômico das elocuições dos dois personagens principais: o general e o jovem anarquista.

No entanto, dizer que o autor usa de recursos do gênero dramático para dar ao texto jornalístico maior contundência e, assim, uma qualidade satírica inesperada pode ser pouco para se entender a economia literária do artigo como um todo. Propomos, no caso, aprofundar a análise do recurso usado por Eça, procurando no contexto do artigo e nas evidências históricas e literárias daí retiradas uma leitura, quem sabe, mais crítica e densa.

## 2. A estratégia da farsa

Em primeiro lugar, o caráter breve e cômico, em conjunto com outras particularidades do texto de Eça, nos leva à sugestão de que o autor tenha se inspirado no gênero “farsa” para compor essa passagem. Segundo Teresa Gonçalves, a farsa

---

<sup>4</sup> Verbete “esquete” in Houaiss, *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. CD Rom. R. Janeiro: Objetiva, 2001.

é um gênero dramático que representa cenas da vida profana, simultaneamente agressivas, pela sátira contundente, e festivas, pelo cômico hilariante. Reproduzindo o ambiente popular e burguês da época, ou apenas plasmando um episódio cômico flagrante da vida quotidiana da personagem, apresenta em conflito, geralmente com uma grande economia de recursos, as forças da autoridade convencional e as forças da rebeldia. [...]

A farsa fazia também freqüentemente uso da sua potencial possibilidade de subverter a ordem social estabelecida através do mecanismo da sátira. Esta era sempre muito contundente e chegava, por vezes, a ser cruel...<sup>5</sup>

Mesmo que a forma do texto de Eça não seja o da farsa (e nem o poderia ser, tratando-se de um artigo de jornal), não se pode negar que o espírito farsesco se encontra lá por completo.

Em segundo lugar, com relação ao contexto dado pelo artigo, destaca-se em sua parte 2, sobre o incidente com as ilhas Carolinas, o argumento de que a origem dos extravagantes heroísmo e patriotismo espanhóis se enraizavam na Época de Ouro da Espanha, os séculos das conquistas e explorações coloniais, cujo apogeu foi o século XVII. Ou seja, a época do Barroco surge como parte do contexto do artigo e, para Eça, o espanhol médio vivia “ainda, por uma ilusão magnífica, na Espanha do passado” (p. 419).

Terceiro, há também um contexto literário que aponta para o Barroco nas referências feitas ao *Dom Quixote* pelo nosso autor. Nos dois primeiros parágrafos da parte 2, os personagens D. Quixote e Sancho Pança são apresentados como a síntese do espírito do indivíduo espanhol em geral (ver p. 418-9). E o seu criador, Cervantes, é citado em seguida como um dos gênios da raça, junto com o pintor Murillo, cuja memória ainda fazia a Espanha do século XIX se acreditar uma potência mundial (p. 419), o que reforça o Barroco como contexto do artigo.

Esse conjunto de pistas contextuais e intertextuais formaria o seguinte quadro para o recurso teatral mobilizado por Eça no parte 1 do artigo: o autor, falando da Espanha e referindo-se ao seu Século de Ouro, lança mão de características do teatro barroco espanhol, em particular de sua comédia, e simula uma breve farsa para relatar um terrível atentado ocorrido naquele país.

---

<sup>5</sup> In s.v. “Farsa”, *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.fcsb.unl.pt/edtl>.

### 3. O teatro barroco espanhol<sup>6</sup>

A característica mais importante do teatro barroco da Espanha, servindo inclusive como mote distintivo, é o princípio de que a realidade é ilusória: “a ideologia que inspira esse teatro barroco é a filosofia religiosa da Contra-Reforma: o mundo é ilusão e engano, a vida é sonho” (Carpeaux, 1987, p. 479). Assim, o que o teatro barroco põe em cena é a própria ilusão, a fim de que ao término da representação, e como resultado dela, a ilusão seja percebida e a verdade revelada. Mas a própria natureza do teatro não é a ilusão? Não é aparentar a vida, dando ao conteúdo da peça um tom de verossimilhança? Ou, como diz Carpeaux, referindo-se à arte jesuítica como base do barroco europeu: “O teatro dos jesuítas apresenta ilusão e é ilusão, ao mesmo tempo” (id., p. 508). Portanto, o teatro se transforma num jogo de espelhos, no qual a imagem ilusória do mundo, ao ser refletida pela arte ilusionista do teatro, se transfigura e desvela a realidade como ela o é, seja transcendental ou social.

O capítulo XI do livro II do *Quixote* trabalha com agudeza e engenho esses princípios. Trata-se do capítulo dedicado às escaramuças de D. Quixote com uma trupe teatral, os *ambulantes* da época. Eça não se refere explicitamente a esse texto, mas não podemos descartar que as indicações dadas no artigo permitem supor que o capítulo estivesse em seu horizonte intertextual.

Quando D. Quixote, com seu jeito impositivo de sempre, aborda o condutor da carroça que levava o grupo teatral já vestido a caráter para uma encenação, o cocheiro fantasiado de diabo lhe explica que estão se dirigindo a um vilarejo próximo para apresentar a peça *As cortes da morte*.

Uma das suposições da crítica cervantista é que o autor esteja se referindo ao auto sacramental de Lope de Vega, amigo de Cervantes. Nessa peça teatral do barroco espanhol, o personagem que conduz o enredo, o Anjo, afirma sobre a vida humana:

En verdad, señora Muerte,  
que andáis muy discreta en eso,  
y preguntádselo a Job:  
veréis que la vida es sueño,  
y tela que el dueño corta,

---

<sup>6</sup> A indicação de que Eça estaria se valendo especificamente do teatro barroco espanhol foi dada por Iná Camargo Costa. Ela ainda sugeriu o capítulo XI do livro II de *Dom Quixote* como possível referência intertextual. É certo que somente ao autor deste artigo se deve imputar qualquer falha no aproveitamento desses preciosos *insights*.

cuando quiere, por el medio.

Para mais tarde ser complementado por outro personagem, o Pecado:

Todo es sombras y apariencias,  
todo sueños y visiones,  
todo antojos e ilusiones,  
todo horrores y violencias.<sup>7</sup>

É interessante notar como esses conceitos são encarnados no D. Quixote. Ao entender que aqueles seres não eram de fato uma nova versão da “barca de Caronte”, o Cavaleiro da Triste Figura comenta: “Y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño” (Cervantes, 2000, p. 376). Dá-se, então, uma guinada no padrão das aventuras do Quixote que, em estado de plena lucidez, reconhece a realidade dos atores e faz um exagerado elogio à sua arte. Durante o sensato colóquio, um ator vestido de bobo da corte começa uma não solicitada representação de estripulias que acaba por assustar a montaria de Quixote, o famoso Rocinante. Numa das poucas vezes em que o cavalo consegue galopar com decisão, o cavaleiro perde o controle e cai pouco depois. Sancho corre em seu auxílio, enquanto a carroça dos mambembes continua sua jornada.

É claro que o nosso herói não poderia deixar essa afronta de graça, e persegue a trupe aos brados. O grupo se detém, arma-se de pedras e perfila-se para enfrentar o valoroso guerreiro. Temos, então, mais um momento de rara lucidez: o velho cavaleiro pára, analisa a situação e decide acatar o conselho de Sancho, que o lembra de que, apesar de vestidos de imperador, cavaleiro, diabo, etc., não passavam de atores e, portanto, não possuíam a nobreza exigida para que o fidalgo se batesse com eles. O episódio é, por isso, atípico e traz considerações importantes sobre o teatro.

Em um breve comentário, podemos dizer que estamos diante de um exercício de representação do “avesso do avesso”. Se em todo o percurso do velho fidalgo somos provocados com materialidades incontestáveis se travestindo em gigantes, princesas e monstros, vemos agora comediantes fantasiados, perfeitos para serem confundidos com imperadores, rainhas e demônios, cruzarem o caminho do herói e, como resultado, a

---

<sup>7</sup> Vega, L. *Las cortes de la muerte*, in *Obras de Lope de Vega*. v. III, “Autos y coloquios II”, Madrid, Atlas, 1963, p. 461-476.

ilusão se dissolve e uma lúcida consciência, inclusive das limitações físicas do herói, se impõe.

Cervantes não deixa por menos e leva até o fim esse esquema crítico. O início do capítulo XII, seguindo o padrão adotado na obra, traz as considerações finais do ocorrido, e o Quixote, falando sobre a comédia e os comediantes, nos brinda com a seguinte reflexão:

Porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes. (Id., p. 379.)

Porém, não fugindo ao efeito cômico sempre dado pela consciência alienada do fidalgo que marca o romance, a conclusão de toda essa lógica é de uma platitude absoluta: diz o Quixote que, do mesmo modo como ao término da peça os atores voltam a vestir roupas comuns, assim também a sepultura iguala todos os humanos.

Cervantes reforça a percepção do disparate através da anuência de Sancho, que na verdade mostra que a conclusão quixotesca, além de banal, é pouco original, e o gordo escudeiro chega às mesmas idéias através da alegoria do xadrez:

— ¡Brava comparación! — dijo Sancho —, aunque no tan nueva que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que, mientras dura el juego, cada pieza tiene su particular oficio; y, en acabándose el juego, todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura. (Id., p. 379.)

O Quixote não percebe a impremeditada chacota contida na fala de Sancho e elogia a sua “perspicácia”, que ele julga ser fruto da convivência entre ambos. A resposta de Sancho é um dos momentos mais hilários e reveladores da obra de Cervantes:

— Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuestra merced — respondió Sancho —; que las tierras que de suyo son estériles y secas, estercolándolas y cultivándolas, vienen a dar buenos frutos: quiero decir que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído; la cultivación, el tiempo que ha que le sirvo y comunico; y con esto espero de dar frutos de mí que sean de bendición, tales, que no desdigan ni deslicen de los senderos de la buena crianza que vuesa merced ha hecho en el agostado entendimiento mío. (Id., p. 380)

A longa retomada dessa passagem do D. Quixote se justifica por duas boas razões: uma diz respeito ao aclaramento da função reveladora do teatro, ou seja, aquilo que foi representado de forma paródica nas escaramuças do capítulo XI: que o teatro desfaz as aparências, é repostado no XII em termos conceituais: “un espejo a cada paso delante [...] que más al vivo nos represente lo que somos”, o que se verificou como verdade no capítulo anterior. E, a segunda razão, vemos na seqüência o funcionamento da ideologia do Quixote, desmerecendo de forma contraditória o papel do teatro, quando ele mesmo reduz tudo a uma trivialidade pseudofilosófica. Teatro e revelação de um lado, e ideologia e alienação de outro, funcionando num jogo cuja síntese deve se dar na cabeça do leitor. Este é alertado, em especial, pela deixa de Sancho Pança, que chama de “estrume” a instrução passada pelo senhor, ou seja, a sua ideologia, cujo propósito final é dar “frutos de bênção” por parte do servo — em resumo: um exercício de dominação.

#### **4. A “farsa” de Barcelona**

Se a realidade é ilusória — “la vida es sueño”, como reza o teatro barroco espanhol —, o relato de Eça mimetiza uma ilusão. Os personagens, dois farsantes, encenam tal ilusão. De um lado, o idoso general em frangalhos e, supõe-se, gravemente ferido, contra todas as evidências quer fazer crer que tudo está sob controle e que nada de preocupante ocorreu. Por sua idade e alta patente, o marechal Martinez é o representante da ordem constituída, conforme o esquema farsista apresentado acima (“as forças da autoridade convencional”). A preocupação do personagem é convencer que a ordem está mantida, não havendo razões, portanto, para que a população se agite.

Do outro lado, o jovem anarquista “heroicamente” se denuncia e assume a responsabilidade pela desgraça. A idéia, seguindo a lógica, é dar publicidade ao ato e ao movimento revolucionário que este representa (“as forças da rebeldia”). Por extensão, o moço rebelde com seu gesto conclama a população a aderir à sublevação e derrubar o iníquo sistema social.

É o caráter cômico assumido na montagem que chama à atenção para a falsidade de ambas as posições. Nem a ordem se mantém intacta, nem o ato rebelde é o responsável por qualquer abalo nas estruturas sociais, ao contrário. A elucidação do aparente paradoxo, segundo a construção irônica de Eça em outros textos (ver Siqueira, 2007, p. 90-8), fica por conta de que o movimento operário era o grande adversário da

ordem burguesa, mas, através dos recursos ideológicos postos em movimentos pelas elites capitalistas, eram os anarquistas bombistas quem ganhavam esse *status*, sendo sua ingênua estratégia da “propaganda pelo fato” usada como cortina de fumaça pela política burguesa. Mas por onde no texto de “A Espanha” podemos chegar a essa mesma constatação?

Seguindo as indicações inferidas de que o modelo adotado por Eça é a comédia barroca espanhola, constatamos que a lógica do enredo se inspira num dos temas básicos desse teatro, ou seja, segundo Carpeaux, “o tema principal de Calderón e do teatro espanhol: a liberdade de ação das personagens é diminuída, limitada pelas intervenções da Graça divina, do Demônio, das convenções sociais” (1987, p. 524). No caso, as ações de nossos “heróis”, aparentemente dotadas de intensa resolução individual — conforme amplifica Eça:

os homens publicamente, e nas coisas públicas, se comportam com aquela arrogância, e bravura estridente, e magnífica imprudência, e soberba indiferença pela vida, e desdém idealista de todos os interesses, e prontidão no sacrifício (Queirós, 2002, p. 417);

seriam na verdade comportamentos heteronômicos, determinados por uma instância supra-individual. E, mais do que isso, é a mesma instância que sobredetermina ambos os personagens, o que pode ser deduzido pelo paralelismo das ações e do fim dos dois farsantes.

Como num palco, vemos o marechal de um lado, ferido, procurando chamar a atenção para si, com o objetivo de manter em suas mãos o controle da situação. No canto oposto do palco, o anarquista do mesmo modo quer roubar a cena, tentando provar que ele coordena os eventos. No entanto, antes das cortinas se fecharem, cada protagonista é carregado para as coxias, em sentidos opostos, mas com destinos semelhantes: o militar, meio desfalecido, a caminho do hospital e, talvez (o artigo não informa), para a morte em razão dos ferimentos; enquanto o bombista, com as mãos atadas, vai para a prisão e, conseqüentemente, para a forca (conforme prevê o articulista).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> De fato, o jovem anarquista foi fuzilado, e não enforcado, poucas semanas depois. Porém, o general Martinez não morreu, havendo sofrido apenas ferimentos leves. O atentado, por sua vez, causou uma ou duas vítimas fatais devido à explosão, e alguns historiadores acrescentam várias mortes em razão do pânico, pisoteadas ou baleadas por policiais. Um dado curioso e que, certamente, poderia dar elementos para alguma

Uma análise gráfica dessa encenação demonstra que a composição literária se estrutura de forma especular. É como se metade do palco pudesse ser substituído por um espelho, e o que um único ator fizesse na primeira metade da cena, ao se refletir no espelho, completasse a representação teatral. Portanto, a mesma força que impulsiona um dos protagonistas move simultânea e reflexivamente o outro, ou, como diria novamente Carpeaux: “Os personagens parecem prisioneiros da lógica dos acontecimentos, mas [...] não são prisioneiros dos seus próprios atos, e sim das convenções e conceitos, religiosos ou sociais, que o ambiente lhes impõe” (1987, p. 523-4). No texto, Eça denomina essa força ou instância ironicamente de “heroísmo”, “caráter épico”, do povo espanhol, mas toda a construção cômica da narrativa indica um subtexto, como procuramos demonstrar.

O complemento do artigo “A Espanha” é que vai revelar que o marionetista desses personagens farsantes se trata da ideologia burguesa. Como não podemos fazer aqui uma análise tão detida do restante do texto por fugir ao nosso escopo, tentaremos num breve comentário explicar os objetivos do artigo como um todo.

Na parte 2 de “A Espanha”, Eça introduz o conceito “patriotismo”. Este, junto com o “heroísmo”, será um dos dois aspectos da índole espanhola articulados para explicar os fatos que se davam no Marrocos, especificamente na cidadela de Melila, que os espanhóis até hoje mantêm como colônia, reportados na parte 3 do artigo. Um outro militar amalucado, chamado Margallo, a fim de melhorar a proteção da cidadela, começa a construir uma série de fortes num território neutro que circundava Melila. Uma dessas construções se faz sobre um cemitério mourisco. Os mouros do Rif, vizinhos da cidadela, se opõem ao que consideram um sacrilégio.

Os mouros, de noite, desceram das alturas e destruíram a obra. Com a costumada teima espanhola, em lugar de conciliar, de escutar as razões que

---

especulação sobre os propósitos de Eça é a ausência do nome do anarquista, Paulino Pallás (1862-1893). Com certeza, Eça dispunha dessa informação nas fontes a que teve acesso e alguma razão o levou a ocultá-la (sendo essa o foco da especulação). De qualquer forma, sabemos que Pallás morou no Brasil e, para nossa admiração, foi responsável por um atentado à bomba contra o Teatro Alcântara, no Rio de Janeiro, no dia primeiro de maio de 1892 (lembra-se que o artigo de Eça, “Primeiro de Maio”, é desse ano). Segundo os historiadores, não houve feridos e, enquanto o anarquista gritava “¡Viva la anarquía!”, o público carioca aplaudia. Parodiando Eça de Queirós: o quadro é admiravelmente brasileiro – e só pode ser brasileiro (cf. 2002, p. 418). Essas informações encontram-se no artigo “In the World-Shadow of Bismarck and Nobel” de Benedict Anderson, *New Left Review*, 28, July-August 2004, p. 85-129, e no site Barricada Libertaria, < <http://ar.geocities.com/barricadalibertariaweb/historia/a0002.htm>>.

eram atendíveis, porque nasciam de um sentimento religioso, o general Margallo ordenou a reconstrução do forte. Os rifinhos desceram mais numerosos e reedificaram o forte. Diabo!, não se podia continuar assim, em plena mourama, esta teia de Penélope tecida ao sol, desmanchada ao luar. (Ib., p. 422.)

O general não dá ouvidos às reclamações e continua a construção. Várias escaramuças se sucedem e, num momento de absoluta insensatez, Margallo lidera uma expedição para “castigar as tribos”. Os mouros em maior número derrotam os espanhóis e matam o general.

Bom, o que se passa na Espanha com a chegada da notícia, segundo Eça, beira à histeria coletiva. O povo insuflado por seu “heroísmo” nato e seu peculiar “patriotismo” apóia o governo espanhol a promover uma sangrenta guerra: “Vamos todos a matar los mouros!”, grita o reizinho espanhol de sete anos no meio de uma multidão ensandecida, no Passeio do Prado. Até aí tudo bem, para Eça estava “a Espanha na sua antiga e laboriosa ocupação de *matar los moros*” (ib., p. 424). Ocorre que o país acabara de sair de um período conturbado, com muito custo conseguira equilibrar suas finanças nacionais, e uma nova guerra levaria a maiores dificuldades e talvez um colapso nas contas públicas.<sup>9</sup> Pior do que isso, toda a movimentação bélica acabava por aguçar as

---

<sup>9</sup> Para evitar equívocos, não se devem confundir aqui as contas públicas da Espanha com os interesses burgueses. A verdadeira burguesia espanhola, como qualquer outra, é internacional, e sua lucratividade pode se dar inclusive sobre os desacertos da contabilidade nacional do país em que ela opera. Para um exemplo cabal e sem sair do âmbito da obra de Eça, podemos apelar para a reveladora análise do banqueiro Cohen a respeito da dívida externa portuguesa em *Os Maias*. Eça questiona o banqueiro:

— Então, Cohen, diga-nos você, conte-nos cá... O empréstimo faz-se ou não se faz?

E acirrou a curiosidade, dizendo para os lados, que aquela questão do empréstimo era grave. Uma operação tremenda, um verdadeiro episódio histórico!...

O Cohen colocou uma pitada de sal à beira do prato, e respondeu, com autoridade, que o empréstimo tinha de se realizar *absolutamente*. Os empréstimos em Portugal constituíam hoje uma das fontes de receita, tão regular, tão indispensável, tão sabida como o imposto. A única ocupação mesmo dos ministérios era esta — *cobrar o imposto e fazer o empréstimo*. E assim se havia de continuar...

Carlos não entendia de finanças: mas parecia-lhe que, desse modo, o país ia alegremente e lindamente para a *banarrota*.

— Num galopezinho muito seguro e muito a direito — disse o Cohen, sorrindo. — Ah, sobre isso, ninguém tem ilusões, meu caro senhor. Nem os próprios ministros da fazenda!... A *banarrota* é inevitável: é como quem faz uma soma...

Eça mostrou-se impressionado. Olha que brincadeira, hein! E todos escutavam o Cohen. Eça, depois de lhe encher o cálice de novo, fincara os cotovelos na mesa para lhe beber melhor as palavras.

ambições imperialistas das outras potências européias, que tinham no norte da África um dos seus principais interesses. Por isso, Inglaterra, França e Itália davam fortes sinais de se oporem às investidas espanholas e, portanto, ameaçavam uma guerra européia. Nas palavras de Eça: “Assim a Espanha arrasa as suas finanças, e arrisca uma medonha guerra européia” (ib.).

O artigo termina sem saber como todo o imbróglio acabou, mas deixa uma pesada ameaça no ar. No entanto, parece que a população não se importa com nenhuma dessas conseqüências altamente nefastas para ela: “Mas que lhe importa? Foram mortos oficiais espanhóis, foi ultrajada a bandeira de Espanha — e ela vende as alaias dos seus templos, e marcha sublimemente” (ib.).<sup>10</sup>

A conclusão lógica do artigo é que tanto “heroísmo” quanto “patriotismo” são aqueles “frutos de bênção” típicos da “estrumação” feita pela ideologia burguesa nas terras “secas e estéreis” das populações nacionais — conforme o léxico de Sancho Pança (ver citação acima). Para Eça, de acordo com os propósitos de seu presente artigo, o heroísmo e o patriotismo eram expressões do nacionalismo, uma atualizada forma de manipulação burguesa que conseguia fazer com a percepção das realidades nacionais e, até mesmo, os mais elevados objetivos da luta trabalhista se subordinassem aos imperativos dos capitalistas. Podemos indicar como evidências para essa conclusão os seguintes artigos publicados na *Gazeta de Notícias* (cf. Queirós, 2002):

- Setembro de 1893 — artigo sem título: Eça relata os conflitos entre operários franceses e italianos.

---

— A *banarrota* é tão certa, as coisas estão tão dispostas para ela — continuava o Cohen — que seria mesmo fácil a qualquer, em dois ou três anos, fazer falir o país... (Queirós, 1997, p. 1153 – grifos do autor.)

A tranqüilidade do banqueiro diz tudo, qualquer que fosse o desfecho, ele sairia ganhando.

<sup>10</sup> Para não frustrar o leitor, informamos nesta nota o desfecho do conflito. Como é sabido, a guerra européia não veio — ela levaria ainda vinte anos para explodir, e pelos mesmos motivos que Eça assinalava capazes de desencadeá-la no artigo —, uma árdua negociação entre a Espanha e o sultanato do Marrocos (liderada por ninguém menos que nosso conhecido marechal Martinez Campos, o mesmo da “farsa” de Barcelona), bem como entre as potências européias, conduziu as hostilidades a um desfecho não sangrento. No entanto, os espanhóis conseguiram uma valiosa indenização (quatro milhões de duros) por parte dos marroquinos, e ampliaram a sua influência na região. Ou seja, a burguesia européia, em sua facção espanholada, obteve novamente lucros com a investida, havendo usado a população ibérica como massa de manobra. Sobre os fatos históricos, ver Redodo, José Crespo (dir.). *Historia de Marruecos*. Consejería de Educación de la Embajada de España en Rabat, 1994, endereço eletrônico: < <http://galeon.com/arkeomelilla/hmarruecos.pdf> >.

- Março e abril de 1896 — “A propósito da doutrina de Monroe e do Nativismo”: Eça crítica as políticas protecionistas estadunidenses baseadas no nacionalismo.
- Novembro de 1896 — “As festas russas”: o autor denuncia como os princípios republicanos e democráticos são esquecidos para satisfazer a política da burguesia francesa de aproximação com a tirania russa, manipulando-se os sentimentos nacionalistas da população.

Assim, numa síntese em que tentaremos ligar todas as pontas das linhas traçadas até aqui, a interpretação da parte I de “A Espanha” poderia ser assim expressa: a relação entre grupos anarquistas bombistas e governos nacionais se dá em termos farsescos, um lado finge tentar desestabilizar o regime burguês, enquanto o outro parece se esforçar para impedir tais ações — seria a realidade ilusória, princípio da comédia barroca. Ambos os atores, forças governistas e grupos terroristas, acreditam possuir autonomia em suas ações, quando na verdade as convenções sociais (leia-se: a administração ideológica burguesa) controla seu comportamento — o tema da ilusão da autonomia do teatro barroco. Como resultado, a ideologia burguesa se revela através do jogo de espelhos posto em prática pela forma teatral, que desvela o paralelismo e complementaridade das atitudes dos dois atores.

Por fim, e para não deixar passar em branco, a escolha do título para este artigo teve o objetivo de dialogar com uma certa tradição crítica queirosiana, que se esforçou para explicar a obra de Eça através das influências sofridas por ele da parte de uma miríade de outros escritores e intelectuais. Conforme deveria ter ficado claro pelo presente exemplo, Eça foi um artista e pensador altamente antenado, capaz de se apropriar de modelos e estilos de uma forma criativa e pessoal, a fim de atingir fins críticos com grande precisão e perícia literária. Cervantes é um desses casos e, mais do que haver influenciado nosso Eça, ele foi escolhido e trabalhado pelo escritor português com uma finalidade irônica. O “discípulo” fica por conta da ironia de nossa parte.

### **Referências Bibliográficas**

Bandeira, L. A. M. (2003). “Crime político e terrorismo: alguns aspectos”, in *Revista Espaço Acadêmico*, II, 21, fevereiro/2003. Endereço eletrônico:  
< <http://www.espacoacademico.com.br/021/21bandeira.htm>>.

- Carpeaux, O. M. (1987). *História da Literatura Ocidental*. Vol. 3. 3ª. ed. rev. e atual. R. Janeiro: Alhambra.
- Cervantes (2000). *Don Quijote*. Project Gutenberg Literary Archive Foundation. Endereço eletrônico: <<http://www.gutenberg.org>>.
- Joll, J. (1977). *Anarquistas e anarquismo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Queirós, E. de (1997). *Obra Completa*. Vol. I. R. Janeiro, Nova Aguilar.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Textos de Imprensa IV*. Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Siqueira, J. C. (2007). *Eça ensaísta*. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP. Disponível no endereço eletrônico: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-02102007-151140/>>