

## ENTRE MÚSICOS, PINTORES E SALTIMBANCOS: OS ARTISTAS DAS *PROSAS BÁRBARAS*, DE EÇA DE QUEIRÓS

Jean Carlos Carniel<sup>1</sup>

Observa-se, nos primeiros textos literários publicados por Eça de Queirós, em 1866 e 1867, depois reunidos no volume póstumo *Prosas Bárbaras*, em 1903, que a temática artística é recorrente, já que, em vários textos, há a presença de personagens artistas e, até mesmo, alguns deles têm por temática a própria arte. Deste modo, objetiva-se, com este trabalho, a análise das narrativas “A ladainha da dor” e “Misticismo humorístico”, inseridas nessa obra, observando como o artista é representado nessas duas narrativas.

O folhetim “A ladainha da dor” foi publicado em 28 de outubro de 1866, no jornal *Gazeta de Portugal*<sup>2</sup>. O conto é estruturado em duas cartas trocadas por Berlioz e um pintor, além de uma terceira parte narrada por um narrador extradiegético.

Nessa narrativa há a presença de vários personagens artistas, como o músico Berlioz, o pintor Lyser, os rabequistas Sica e Paganini, além de um pintor cujo nome não é identificado. Percebe-se que a maioria desses personagens é real, como o músico e escritor francês Louis Hector Berlioz (1803-1869), o pintor e escritor alemão Peter August Burmeister (1804-1870), cujo pseudônimo era Johann Peter Lyser, e o músico italiano Niccolò Paganini (1782-1840).

Na primeira parte, o suposto autor da carta narra alguns acontecimentos da vida do pintor Lyser. É narrado que Lyser pintou um retrato de Paganini, supostamente guiado pela mão do Diabo: “ele disse-me em segredo que fora o Diabo que lhe guiara a mão

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus de São José do Rio Preto. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2016/25008-2.

<sup>2</sup> Utilizamos, como referência, a Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, coordenada por Carlos Reis. As duas narrativas, objetos desse estudo, encontram-se na edição *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)* (2004), editada por Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho.

naqueles traços” (QUEIRÓS, 2004, p. 91). Além disso, sabe-se que a irmã desse pintor morreu, contudo, Lyser continua conversando com ela, depois de morta, no cemitério: “Dias depois voltou ao cemitério e o coveiro não o deixou entrar: o pobre Lyser ficou junto das grades com os olhos cheios de lágrimas. ‘é uma coisa de pressa que eu tenho a dizer a minha irmã, dizia ele com a voz pesada de suplicações’” (QUEIRÓS, 2004, p. 92).

Dessa forma, a falta de racionalidade é o que parece mover as ações desse pintor. Pode-se constatar isso com o fato de Lyser dar crédito ao sucesso de uma criação artística ao Diabo e também por conversar com a irmã morta. Assim, é possível questionar a sanidade desse personagem<sup>3</sup>. Aliás, o próprio narrador já deixa explícito que esse pintor estaria sob “uma doídice elegiaca [...] [e com uma] triste loucura” (QUEIRÓS, 2004, p. 91-92). Portanto, não resta dúvida ao leitor de que Lyser seria louco, conforme o olhar do narrador.

Ainda na primeira parte da narrativa, também há informações sobre o rabequista Sica e sobre a vida do músico italiano Paganini, contada por Sica ao autor da carta, que é narrada com traços fabulosos: “Estávamos horas debaixo das tílias, falando do *quimérico* espírito de Paganini [...] Sica contou-me toda a *legenda idílica e bárbara* de Paganini” (QUEIRÓS, 2004, p. 94, grifos nossos).

Os adjetivos “quimérico”, “idílica” e “bárbara” utilizados para se referir à vida do músico italiano são motivados pelo fato de que, na época em que a narrativa foi escrita, corria a lenda de que Paganini havia feito um pacto com o Diabo<sup>4</sup>, além de acreditarem que o

<sup>3</sup> Para uma abordagem na qual eu analiso os personagens do conto “A ladainha da dor”, focando na questão da loucura, comparando-os com os da obra de Poe, com o pressuposto de que Eça foi um leitor do escritor norte-americano, ver CARNIEL (2016).

<sup>4</sup> Essa lenda é explicada por Stephen Samuel Stratton (1907), na obra *Nicolo Paganini: His Life and Work*. “Foi em Viena que alguém na plateia, enquanto Paganini estava tocando ‘A dança das bruxas’, distintamente viu o diabo perto do violinista, guiando seus dedos e direcionando seu arco. O referido diabo estava vestido de vermelho e tinha chifres e uma cauda, e à semelhança dos dois claramente provava a relação entre eles. Essa história interessante seguiu Paganini em todos os lugares, e, como se viu, em Praga, ele teve que publicar uma carta para sua mãe desmentindo o boato de sua filiação satânica. Há algo intensamente patético na conclusão de Paganini: ‘Eu não tenho mais nada a fazer a não ser deixar a malignidade em liberdade para ela se dispor às minhas custas’” (STRATTON, 1907, p. 93, tradução nossa).

músico fora preso por assassinato<sup>5</sup>. Nessa narrativa, há a menção a esses episódios, pois o pintor relata que Sica contou sobre

os seus amores em Verona, aquela cantora empoada, de mãos macias e sentimentos velados e grandes sedas, e aquele abade de fivelas luzentes, com quem ela ia debaixo dos veludos silenciosos, num entrelaçamento de braços, em doce e azulada viagem pelo país de Citera. Depois contou-me toda a sua trabalhosa Odisseia das prisões e dos degredos [...] (QUEIRÓS, 2004, p. 94).

Além disso, é enaltecido o talento musical de Paganini: “Sica contou-me também o grande poder musical de Paganini e a sua atitude nos concertos cheia de abaixamentos e de servilidades” (QUEIRÓS, 2004, p. 96).

Na outra carta, escrita por Berlioz e endereçada ao pintor, também há a menção à lenda de Paganini. Berlioz relata um evento que ocorreu na noite anterior. Em um barco de pesca, ele tinha visto uma luz vinda da costa, do outro lado do mar, e pergunta a

---

No original: “It was at Vienna that one of the audience, while Paganini was playing ‘The Witches’ Dance’, distinctly saw the devil close to the violinist, guiding his fingers and directing his bow; the said devil was dressed in red and had horns and a tail, and the striking likeness of the countenances of the two, plainly proved the relationship between them. That pretty story followed Paganini everywhere: and, as has been seen, in Prague he had to publish a letter from his mother disproving the rumour of his Satanic parentage. There is something intensely pathetic in Paganini’s conclusion: ‘I see nothing else for it but to leave malignity at liberty to disport itself at my expense’” (STRATTON, 1907, p. 93).

<sup>5</sup> Ainda para Stratton, “as fotos de ‘Paganini na prisão’, exibidas tão generosamente enquanto o artista estava em Paris em 1831, provocaram que ele observasse que havia “companheiros honestos” ganhando dinheiro com uma calúnia que havia perseguido seus passos nos últimos quinze anos. Ele então se referiu às diferentes versões do crime imputado a ele: que ele matou um rival que ele encontrou em companhia de sua amante; ou que era sua amante que tinha sido vítima de sua fúria ciumenta; o único ponto de acordo foi o encarceramento” (STRATTON, 1907, p. 90-91, tradução nossa).

No original: “The pictures of ‘Paganini in Prison’, exhibited so lavishly while the artist was in Paris in 1831, provoked him to remark that there were some “honest fellows” making money of a calumny that had pursued his steps for the last fifteen years. He then referred to the different versions of the crime imputed to him: that he killed a rival whom he found in company with his mistress; or that it was his mistress who had been the victim of his jealous fury; the only point of agreement was the imprisonment” (STRATTON, 1907, p. 90-91).

um pescador:

“Que luz é aquela, meu velho?” disse eu da popa.

[...]

- Aquela luz, senhor, é da casa das *Serenas*; a estas horas está ali, abandonado, um pobre homem que morreu lá ontem. Tinha chegado há pouco, e era mais amarelo que a cera do altar; até na costa diziam os velhos que ele se vendera ao Diabo; Deus me perdoe falar assim nisto, de noite, em cima das águas. Ah! senhor, diziam que tocava na sua rabeca maldita que nem no céu... chamavam-lhe Paganini. [...] E os padres não lhe querem cantar as suas ladainhas e enterrá-lo em terra santa. (QUEIRÓS, 2004, p. 99).

Berlioz retorna para casa e, durante a noite, ouve o som de uma rabeca. Para ele, esse som seria o fantasma de Paganini: “Ninguém pode me tirar do coração, que foi a alma de Paganini que deixou o seu corpo na natureza solitária das *Serenas*, e veio dizer o adeus da música ao seu velho amigo [...] Creio que depois da noite de ontem, nunca mais terei o riso sonoro e são” (QUEIRÓS, 2004, p. 101).

Jaime Batalha Reis afirma, na introdução de *Prosas Bárbaras*, que “em muitas páginas das *Prosas Bárbaras* se encontra a influência desta lenda fantástica de Paganini. O conto ‘A ladainha da dor’, que tem o próprio Paganini por assunto, é diretamente inspirado por Heine e por Berlioz.” (REIS, J. B., 1951, p. 26).

De forma semelhante, Maria Manuela Gouveia Delille, em seu estudo *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português*, aproxima o texto de Eça ao do escritor alemão Heine. Para a pesquisadora, o escritor português “explora de forma fantástica e hoffmannesca o episódio da serenata noturna à beira-mar” (DELLILE, 1984, p. 323). Desse modo, o Paganini retratado por Eça é o da lenda, pois o autor de *O primo Basílio* apresenta uma visão fantástica do músico italiano, ao sugerir a sua aparição como um fantasma, já que o personagem Berlioz acredita ver ouvido o som de uma rabeca, supostamente tocada pelo falecido Paganini.

Após o término da segunda carta, há uma narração em terceira pessoa sobre o pintor a quem essa carta foi endereçada. Para Delille, esse autor fictício “é uma personagem com traços de artista

romântico-boêmio, movendo-se no ambiente cultural parisiense [...]” (DELILLE, 1984, p. 324). O leitor fica sabendo que esse pintor era “um meigo artista [...] e assim descuidado, vivendo na Boêmia, errante das misérias, das jovialidades e das Primaveras [...] depois enlouqueceu e foi recolhido a um hospital” (QUEIRÓS, 2004, p. 101). Depois de morto, esse pintor é enterrado na vala dos pobres.

O final de “A ladainha da dor” permite o questionamento sobre qual seria o lugar do artista no mundo burguês. Os artistas não terminam bem, isto é, Paganini está morto e os padres não querem enterrá-lo, por acreditarem que ele fez um pacto com o Diabo; Lyser é visto como louco; Berlioz, após ouvir a música supostamente sobrenatural, acredita que nunca mais terá o mesmo riso são como antes, pois sente amargura pelo destino trágico de Paganini; e o pintor-correspondente de Berlioz fica louco em seus últimos dias e é enterrado na cova dos pobres.

Já o folhetim “Misticismo humorístico” foi publicado em 23 de dezembro de 1866. A presença de um personagem artista é observada quando o narrador relata o encontro, em uma estalagem, com um antigo camarada que se tornou saltimbanco. Sobre essa mudança, o narrador afirma: “fez bem. Cansado dos pedantes, dos burgueses, dos ventres mercantis, dos imbecis afogados em gordura, fez-se saltimbanco, e vive entre os palhaços” (QUEIRÓS, 2004, p. 126).

Tal como na descrição de Paganini, há traços fantasistas na descrição do saltimbanco:

Faz farsas coberto de farrapos luzentes, engole espadas, o vinho escorre em borbotões, e ele dança, farto como um Sileno [...] Anda errante de vila em vila e a população da lama admira-o cingido do seu diadema de metal luzente. Dança sobre a corda, e os seus gestos e as suas musculaturas fazem soluçar de desejos as gitanas e as feiticeiras [...] Ele tem a multidão extática e enlevada no giro dos seus sapatos [...] Ele faz girar vinte punhais de cobre em volta da cabeça num círculo puro e sonoro. E a multidão, um dia, vendo aquele diadema terrível e faiscante, e o saltimbanco impassível, grave, enfarinhado sob aquela cora de luz, tomá-lo-á por um ídolo e fá-lo-á igual aos deuses (QUEIRÓS, 2004, p. 126-127).

Dessa longa, porém, necessária descrição do saltimbanco, pode-se ficar inferido que esse artista ganha um lugar mítico na sociedade burguesa, pois sua figura está associada a atos mágicos, como engolir espadas, andar sobre cordas e girar punhais, além de gestos que lembram feiticeiras. Além disso, essas atividades desempenhadas pelo saltimbanco causam agrado ao público, fazendo com que ele seja visto como um ídolo pelo povo.

Com essa descrição, o saltimbanco parece ter uma vida melhor, talvez mais emocionante, que a de antes, longe das materialidades do mundo burguês. Contudo, o narrador relata que há miséria na vida do saltimbanco:

A miséria anda-lhe cavando a sepultura. Um dia, abandonado da bem-amada, morrerá sem pão, sem luz, sem calor, sem orações e sem sol. E não sofrerá mais. Viu durante a vida todo um povo curvado, aplaudindo, debaixo dos seus borzequins. Os tambores e os clarinetes tocarão o dia melhor do saltimbanco, o dia em que morrer: tocarão o seu melhor dia os ferrinhos, os timbales, os clarinetes, os tambores! (QUEIRÓS, 2004, p. 127).

Dessa forma, podemos questionar que o modo de viver do saltimbanco pode não ser melhor do que o estilo de vida que ele teve outrora. O narrador ainda faz um questionamento: “Que lhe importam as grandezas e as materialidades felizes?” (QUEIRÓS, 2004, p. 127).

É com um questionamento similar a esse que nos perguntamos novamente qual seria o lugar do artista nessa sociedade burguesa. Será que o artista seria feliz longe das materialidades? Ao sugerir que o melhor dia da vida do saltimbanco será o dia da morte, temos, como em “A ladainha da dor”, mais uma crítica a uma sociedade que não valoriza o artista.

João Gaspar Simões propõe uma análise biográfica dessa narrativa, ao apontar que a ideia de um sujeito que se torna saltimbanco por se cansar da burguesia seria convencional para Eça. O estudioso sugere que tal escolha mostraria a “desilusão que a vida já ia cavando no jovem escritor” (SIMÕES, 1945, p. 131). Para Simões, “nos corredores da Boa-Hora, nas esquinas do Chiado, no cartório onde praticava, só banalidade e hipocrisia se lhe tinham

deparado” (SIMÕES, 1945, p. 131). Deste modo, para o crítico, Eça gostaria de ter a mesma admiração que o saltimbanco teria. Simões completa que “ser admirado era então o grande anseio de Eça de Queiroz” (SIMÕES, 1945, p. 131).

Se, por um lado, esses personagens artistas ganham traços míticos, como o saltimbanco que recebe a admiração do público, o músico Paganini cuja vida é transformada em lenda, e Lyser que pinta um retrato guiado pelas mãos do Diabo, por outro lado, o artista é marginalizado pela sociedade, pois o Paganini da lenda não pôde ser enterrado, o pintor-correspondente de Berlioz acaba enterrado numa cova destinada aos pobres e o saltimbanco vive na miséria.

Ademais, observa-se a preocupação de Eça em trazer, nos primeiros escritos, classes sociais que eram marginalizadas pela sociedade materialista, tal como defendem Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho:

Assim, o operário miserável e faminto, inserido em ambientes degradados, vítima da exploração da “aristocracia financeira” parece captar alguma simpatia do jovem escritor. Mas mais clara parece-nos ser a inclinação por todos aqueles que se caracterizam por uma relativa independência, por uma vida livre e sem preconceitos, e sobretudo, pela capacidade inventiva: o saltimbanco de “Misticismo humorístico” ou o pintor de “A ladainha da dor” que “vivia na boémia errante das misérias” e que acaba fatalmente na “vala dos pobres”, são disso um bom exemplo. (REIS, C.; PEIXINHO, 2004, p. 35).

Assim, Eça parece inserir esses tipos-sociais que eram rebaixados, para fazer uma crítica à sociedade, já que, por exemplo, nessas duas narrativas, os artistas, ao mesmo tempo em que causam admiração no povo, vivem na miséria e em mundos pautados pela não-racionalidade, terminando suas vidas, de maneira geral, infelizes e desprezados pela sociedade.

Além do mais, com base na verificação de que a temática artística é recorrente nesses primeiros escritos<sup>6</sup>, percebemos que Eça

<sup>6</sup> A temática artística é visível, por exemplo, em “Macbeth”, “Poetas do mal”, “A ladainha da dor”, “A península”, “Misticismo humorístico”, “O milhafre”, “Lisboa”, “Uma carta” e “Mefistófeles”, “Farsas”.

insere a questão metaliterária como um dos focos da produção inicial, uma característica típica da literatura produzida nos países periféricos<sup>7</sup>, tal como defende Silviano Santiago. Para ele: “o imaginário do escritor [dos países periféricos] é alimentado não tanto a partir da manipulação vivencial da realidade imediata, mas se propõe quase como metalinguagem” (SANTIAGO, 1978, p. 57).

## REFERÊNCIAS

- CARNIEL, Jean Carlos. Loucura: a inteligência sublimada em Eça de Queirós e Edgar Allan Poe. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 15, p. 56-76, 2016.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia. *A recepção literária de H. Heine no romantismo português (de 1844 a 1871)*. Coimbra: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- REIS, Carlos; PEIXINHO, Ana Teresa. Introdução. In: QUEIRÓS, Eça de. *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004, p. 15-52.
- REIS, Jaime Batalha. Introdução: Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós. In: QUEIRÓS, Eça de. *Prosas Bárbaras*. Porto: Lello & Irmão, 1951.
- QUEIRÓS, Eça de. *Textos de Imprensa I (da Gazeta de Portugal)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. Eça, autor de Madame Bovary. In: \_\_\_\_\_. *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 47-65.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela Mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 7. ed. Porto: Edições Afrontamento, 1994.
- SIMÕES, J. G.. *Eça de Queiroz: o homem e o artista*. Lisboa: Dois Mundos, 1945.
- STRATTON, S. S. *Nicolo Paganini: His Life and Work*. London: Westport, 1907. Disponível em: <https://archive.org/stream/nicolopaganinih00stragoog#page/n0/mode/2up>. Acesso em: 19 ago 2015.

---

<sup>7</sup> Cf. SANTOS (1994). Boaventura de Sousa Santos defende Portugal como um país semiperiférico. Para ele, “Portugal era o centro em relação às suas colônias e a periferia em relação à Inglaterra” (SANTOS, 1994, p. 58).