

Ironia em moto perpétuo: Eça de Queirós e as cenas portuguesas

*Irony in perpetual mode. Eça de
Queirós and the Portuguese scenes*

Alana de Oliveira Freitas El Fahl*
Universidade Estadual de Feira de Santana

Juliana Rodrigues Salles**
Universidade Federal da Bahia

* Doutora em Letras e professora Titular da Universidade Estadual de Feira de Santana.
E-mail: alana_freitas@yahoo.com.br.

** Estudante de doutorado em Literatura e Cultura (UFBA). E-mail:
julaysalles@hotmail.com.

Resumo: Eça de Queirós é um dos escritores que mais conseguiram realizar o retrato fiel da sociedade em que estava inserido: o Portugal da segunda metade do século XIX. Boa parte de sua obra representou a decadência de sua pátria e os vícios sociais mais predominantes. Nesse artigo é analisado o recurso da ironia, habilmente utilizado pelo escritor para tratar com sarcasmo, sátira e pessimismo os trágicos temas em dois dos seus principais romances: O crime do padre Amaro e O primo Basílio, reiterando que suas questões vão muito além de histórias de amor com trágicos desenlaces, são obras que abarcam questões mais abrangentes e complexas do que o romance, mas que a escrita de Eça de Queirós revela apenas aos olhares mais atentos.

Palavras chave: Eça de Queirós; O Primo Basílio; O crime do Padre Amaro; Ironia.

Abstract: Eça de Queiroz is one the writers that better managed to perform a reliable portrait of the society he was inserted: the Portugal of the Nineteenth century's second half. A good deal of his work represented the decaying of his nation and the more predominant social addictions. In the present article it's analyzed the expedient of irony, ably used by the writer to treat with sarcasm, satire and pessimism the tragic themes in two of his principal novels: O crime do padre Amaro e O primo Basílio, through the presence of irony and tragedy, his work reiterates that the main question of his novels goes far beyond of a love stories with a tragic ending, it's a work that includes more embracing and complex questions than the romance, but that Eça's writing reveals only to the more attentive eyes.

Keywords: Eça de Queirós; O primo Basílio; O crime do padre Amaro; Irony.

Recebido em 02 de novembro de 2018

Aprovado em 19 de fevereiro de 2019

EL FAHL, Alana de Oliveira Freitas; SALLES, Juliane Rodrigues. Ironia em moto perpétuo: Eça de Queirós e as cenas portuguesas. *Légua & Meia*, Brasil, n. 9, v. 1, p. 180-196, 2019.

1 RETRATOS E NEGATIVOS: EÇA DE QUEIRÓS E AS CENAS DA VIDA PORTUGUESA

Em parceria com Ramalho Ortigão, Eça de Queirós criou *As Farpas*, Crônica Mensal da Política, das Letras e dos Costumes (1871), revista que consistia em um projeto de crônicas publicadas periodicamente. Começou em maio de 1871, e era uma espécie de inovação jornalística da época, pois pretendia, como o nome já sugere, “ferroar” a sociedade, de uma forma irônica e satírica cercando de críticas múltiplos setores sociais como a crescente ignorância vigente, a política, o adultério, o jornalismo partidário, a decadência da economia, a religião, as instituições públicas e o cotidiano português, sem ignorar também setores como a educação lisboeta e os movimentos culturais e literários.

A participação efetiva de Eça de Queirós neste projeto se deu apenas no período compreendido entre 1871 e 1872, pois o autor precisou mudar-se para Cuba, ao assumir o cargo de embaixador, o que não permitiria mais uma observação pessoal, por parte de Eça de Queirós, do cotidiano português. Ramalho Ortigão deu prosseguimento ao projeto até o ano de 1882. A saída de Eça de Queirós desse projeto não o dispersou de continuar com o processo de análise corrosiva e de todos os assuntos por ele discutidos.

Na abertura da primeira crônica de *As Farpas*, encontra-se um trecho que serve de amostra dos temas que serão discutidos por Eça de Queirós ao decorrer de sua evolução literária:

O País perdeu a inteligência e a consciência moral. Os costumes estão dissolvidos e os caracteres corrompidos. A prática da vida tem por única direção a conveniência. Não há princípio que não seja desmentido, nem instituição que não seja escarnecida. Ninguém se respeita. Não existe nenhuma solidariedade entre os cidadãos. Já se não crê na honestidade dos homens públicos. A classe média abate-se progressivamente na imbecilidade e na inércia. O povo está na miséria. Os serviços públicos vão abandonados a uma rotina dormente. O desprezo pelas ideias aumenta em cada dia. Vivemos todos ao acaso. Perfeita, absoluta indiferença de cima a baixo! Todo o viver espiritual, intelectual, parado. O tédio invadiu as almas. A mocidade arrasta-se, envelhecida, das mesas das secretarias para as mesas dos cafés. (QUEIRÓS. 1945. p.01-02)

António José Saraiva e Oscar Lopes corroboram o conteúdo de *As Farpas* (título posteriormente publicado como *Uma Campanha Alegre*) e acrescenta o teor de pessimismo dos referidos textos:

[...] é uma radical condenação de todos os aspectos da vida social portuguesa do tempo, em que apenas se verificaria <<o progresso da decadência>> - desde o sistema parlamentar da Carta aos partidos, à religião burocratizada pelo Estado, à Coroa, a um funcionalismo hipertrofiado... à imprensa, à poesia (produto de “pequenas sensibilidades, pequeninamente contadas por pequeninas vozes”), ao romance sentimental (“apoteose do adultério”), aos agentes econômicos sem espírito de empresa nem sentido de responsabilidade, inteiramente dependentes de um crédito que o Estado aliás absorve. Nenhuma perspectiva de recuperação. (1996. p. 862).

Após o período de *As Farpas*, e consciente do progresso que sua escrita poderia alcançar sobre essas críticas aos problemas sociais lisboetas, Eça de Queirós começa a amadurecer e desenvolver um projeto intitulado *Cenas da vida Portuguesa*. Esta ideia, inicialmente batizada de “Cenas da Vida Real”, foi inspirada na obra *Comédia Humana*

de Honoré de Balzac (1799-1850), que era composta de mais de 80 narrativas, ordenadas por Balzac em três partes: “Estudos Analíticos”, “Estudos Filosóficos” e “Estudos de Costumes” sendo que, esse último se subdividia em “Cenas”: Cenas da vida privada, Cenas da vida provinciana, Cenas da vida parisiense, Cenas da vida política, Cenas da vida militar e Cenas da vida rural. Todas elas serviam para “pintar” determinados panoramas. Esta ideia das Cenas da Vida Real, em Eça de Queirós, também tinha o claro objetivo de pintar e expor os costumes mais característicos da sociedade portuguesa em sua contemporaneidade.

Em uma das correspondências para seu editor, Eça de Queirós explicava o que seria e qual o teor abordado em sua ideia. Fazer uso de uma escrita corrosiva a fim de criar um choque na sociedade em que vivia:

Eu tenho uma idéia, que penso daria um excelente resultado. É uma coleção de pequenos romances, não excedendo de 180 a 200 páginas, que fosse a pintura da vida contemporânea em Portugal: Lisboa, Porto, províncias, políticos, negociantes, fidalgos, jogadores, advogados, médicos, todas as classes, todos os costumes entrariam nessa galeria. A coisa poderia chamar-se Cenas da Vida Real, ou qualquer outro título genérico mais pitoresco. Cada novela teria depois o seu título próprio. Como compreende, estas novelas devem ser curtas, condensadas, todas de efeito, e não deve exceder 12 volumes [...] Seriam trabalhadas de modo, e com tanta pimenta, que fariam sensação, mesmo em Portugal. Eu já tenho o assunto de três novelas, e uma quase completa. Numa delas pintarei o jogo e os jogadores, na outra a prostituição, a última é um drama de incesto doméstico. Já vê que não vou com meias medidas, e que ataco o touro pelos cornos, como dizem os franceses... Há uma quantidade de assuntos escabrosos que se não podem tratar num longo romance e que se dão perfeitamente bem na novela. (QUEIRÓS apud MATOS, 2000, p. 86).

Por uma série de fatores, como a revisão minuciosa por Eça de outros romances, como o Crime do Padre Amaro, lançamentos de outros, como A Capital, problemas de ordem financeira e, como consequência, a dificuldade para a circulação, o projeto não foi concretizado em sua plenitude. Mas o projeto das cenas foi destrinchado em romances, que podem também ser considerados grandes representantes das “Cenas da Vida Real”. São eles: a versão final de O Crime do Padre Amaro (1880), O Primo Basílio (1878) e Os Maias (1888). São os romances que vão absorver toda essa gama de críticas aos aspectos sociais portugueses, geralmente de forma sarcástica ou satírica e quase sempre carregado de ironia.

Segundo o dicionário eletrônico Houaiss, ironia significa: 1. Figura por meio da qual se diz o contrário do que se quer dar a entender; uso de palavra ou frase de sentido diverso ou oposto ao que deveria empr., para definir ou denominar algo. (2001). A partir desse primeiro conceito pode-se afirmar a ironia como uma forma estrutural do uso da palavra, uma forma diferenciada do discurso. Beth Brait (1996) afirma que para haver ironia tem que haver uma opacificação do discurso, um enunciador capaz de produzir um enunciado que chame atenção não apenas para o que está dito, mas também para o não dito. Linda Hutcheon (2000), em Teoria e Política da Ironia, afirma que já foram listados mais de 1.445 verbetes sobre ironia, que vem sendo estudada pelos mais diversos especialistas (linguistas, sociólogos, historiadores, religiosos, etc). Naturalmente, o estudo da ironia junto à literatura é também uma prática usual. Sobre a complexidade do emprego da ironia na literatura, Andrea Czarnobay Perrot, em sua tese de doutoramento discute:

Para o estudo do emprego da ironia na literatura, é necessário assinalar a função que ela desempenha em uma obra literária. Ela deve ser considerada do ponto de vista filosófico, dando conta da visão de mundo e do princípio filosófico do autor, enquanto indivíduo inserido em determinado contexto social e, também, do ponto de vista estilístico, funcionando como um modo de discurso singular que representa uma estrutura particular dentre as abarcadas pela literatura ... Na verdade, a ironia funciona, em literatura, como um modo de discurso particular que, além de estruturar a obra, veicula a visão de mundo e o princípio filosófico do autor/obra em foco. (PERROT, 2006, p. 72-73).

É ponto pacífico que o estilo discursivo de Eça de Queirós é baseado no uso da ironia. Isabel Pires de Lima, em *As Máscaras do Desengano*, afirma que a ironia tem sido estudada na obra de Eça de Queirós juntamente com sua prática realista, sendo o uso da ironia uma parte fundamental na prática da escrita do real, “até porque, com efeito, o uso sistemático da ironia por parte de Eça processa-se a par do aparecimento das preocupações realistas e da dimensão profilática e moralizadora da sua arte.” (LIMA, 1987, p. 232).

O crítico contemporâneo Harold Bloom insere Eça de Queirós em sua lista dos 100 autores mais criativos da história da literatura e faz uma observação muito pertinente ao conjunto da obra do autor português:

[...] agrupei cinco mestres da ficção que, a exemplo de outros anteriormente arrolados, podem ser considerados ironistas trágicos, iniciando com Flaubert, o artista dos artistas, especialmente em *Madame Bovary*. Eça de Queirós, o maior romancista português do século XIX, e Machado de Assis, o romancista negro brasileiro, contemporâneo de Eça, estenderam a ironia de Flaubert em fantasias satíricas que refletiam os seus respectivos dilemas nacionais (BLOOM, 2003, p. 667).

A partir dessas afirmações fica claro que, a partir da observação e denúncia das mazelas sociais e através de olhares aguçados e críticos, os escritores podem, através da sátira e da ironia, descortinar a verdade encoberta por interesses políticos e socioeconômicos. Utilizando desse recurso da ironia, Eça procurou mostrar, dentre outras coisas, o quão ruim era a exaltação ao Romantismo, o excesso de sentimentalismo e também dissecar tabus até então intocáveis nos pilares sociais como a Igreja, Família e Casamento.

Tentar conceituar ironia é uma tarefa pantanosa por conta da sua gama de significados e do seu poder de apresentar formas e funcionalidades diversas. Com a ironia, vem a figura do ironista, que segundo Hutcheon (2000), é quem consegue fazer as interseções, relacionar o que se diz e o que se quer dizer. A comunicação irônica envolve, entre outras coisas, a ligação entre o emissor (ironista), o receptor e a mensagem, além de ambiguidades que podem estar contidas nas mensagens.

Lélia Parreira Duarte, em *Ironia e humor na literatura* afirma que:

A ironia é assim um fenômeno nebuloso e fluido, e por isso Muecke (1978, p.8-12) relaciona uma série de dificuldades para conceituá-la: em primeiro lugar, os pontos de contato existentes entre as suas várias formas tornam possível defini-la de muitos diferentes ângulos. Fala-se de ironia trágica, cômica, de modo, de situação, filosófica, prática, dramática, verbal, retórica, auto ironia, ironia socrática, romântica, cósmica, do destino, do acaso, de caráter – conforme a perspectiva de

nomeação -, que pode preocupar-se com efeito, meio, técnica, função, objeto, praticante, tom ou atitude. Além disso, cada autor tem a sua própria ironia, que não difere apenas em técnicas, estratégias ou estilos de época. (DUARTE, 2006, p. 18).

E sobre os processos da comunicação irônica e os elementos envolvidos, discorre:

Em qualquer de suas formas, a ironia será uma estrutura comunicativa. De fato, nada pode ser considerado irônico se não for proposto e visto como tal; não há ironia sem ironista, e este será alguém que percebe dualidades ou múltiplas possibilidades de sentido e as explora em enunciados irônicos, cujo propósito somente se completa no efeito correspondente, isto é, numa recepção que perceba a duplicidade de sentido e a inversão ou a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida (DUARTE, 2006, p.19)

Com essa afirmação entende-se que, a serviço da literatura, a ironia exige um leitor que ultrapasse a passividade, que consiga entender a linguagem do autor como algo que pode conter múltiplos significados, múltiplas possibilidades interpretativas, que os textos podem trazer tramas repletas de mensagens não explícitas, sendo, portanto, uma estrutura sagaz e reflexiva. O autor se aproxima do leitor, e oferece a oportunidade ao mesmo de exercer sua percepção, para que ele use sua perspicácia para ler as entrelinhas da obra. É um recurso literário importante, que é largamente utilizado para satirizar, criticar e defender valores morais e sociais.

Há um exemplo do texto de abertura no primeiro folheto de *As Farpas* que Eça de Queirós incentiva a interação do leitor, convocando-o a participar ativamente da sua crítica:

Leitor de bom-senso, que abres a primeira página deste livrinho, sabe, leitor celibatário ou casado, proprietário ou produtor, conservador ou revolucionário, velho patuléia ou legitimista hostil, que foi para ti que ele foi escrito – se tens bom senso! E a idéia de te dar assim todos os meses, enquanto quiseres, com páginas irônicas, alegres, mordentes, justas, nasceu no dia em que pudemos descobrir através da penumbra confusa dos fatos, alguns contornos do perfil do nosso tempo Aproximate um pouco de nós e vê. (QUEIRÓS, 1945. p. 01)

Um exemplo da ironia direta feita por Eça, que convida o leitor – de bom senso – a conhecer o “livrinho”, uma leitura voltada para todos, aparentemente, mas com compreensão destinada a poucos, certamente de olhar mais próximo e atento. Deixa nas entrelinhas a possibilidade de um leitor comum não alcançar o verdadeiro objetivo. Beth Brait, em *Ironia em Perspectiva Polifônica*, faz uma observação sobre o papel do ironista, que explica essa estratégia utilizada por Eça de Queirós: “[...] o ironista, o produtor da ironia, encontra formas de chamar a atenção do enunciatário para o discurso e, através desse procedimento, contar com a sua adesão. Sem isso a ironia não se realiza” (1996, p.105). Eça convida o leitor a aproximar-se, a ver com seu mesmo monóculo e enxergar através da escuridão, mas com outro aditivo irônico: “enquanto quiseres”, que mais parece soar como “enquanto aguentares”. Esses textos eram uma forma de inovação, um modelo diferente do que a boa parcela da população estava acostumada, como afirma Carlos Reis: “estava-se perante um tipo de escrita que chocava fortemente a sonolenta opinião pública lisboeta” (REIS, 1988, p. 14).

Nas primeiras obras de Eça, percebe-se uma ironia mais corrosiva, sarcástica, cômica como encontrada em *As Farpas*. Já nas chamadas “Cenas” a ironia muda o tom está por vezes mais sutil e voltada para os conflitos, as limitações, os defeitos das personagens que geralmente caminham para o trágico desfecho. A ironia está a serviço de um pessimismo visível e latente do autor em relação ao ambiente em que vive ou conhece.

Ao analisar alguns exemplos de dois dos principais romances de Eça de Queirós – *O crime do Padre Amaro* e *O primo Basílio*, percebe-se que cada um tem estratégias e temas principais distintos entre si, mas também muitos pontos em comum, como a influência da Igreja nos ambientes sociais, os nocivos casamentos por aparência, a estagnação produtiva da população, os problemas da aristocracia, o desastre da educação extremamente romântica. Eça de Queirós tenta, através de sua arte, mostrar toda essa atmosfera que precisa ser mudada, tenta justificar o porquê de ser precisa uma revolução literária e social, e para isso seu objetivo primordial é pintar os quadros do mundo burguês em plena ruína, através da sátira.

Em uma das suas correspondências dirigidas a Rodrigues de Freitas, mostra que além de ter um senso autocrítico, acredita que o Realismo é uma forma de influenciar contra os costumes arraigados e as falhas sociais:

Os meus romances importam pouco; está claro que são medíocres; o que importa é o triunfo do Realismo – que, ainda hoje méconnu e caluniado, é todavia a grande evolução literária do século, e destinado a ter na sociedade e nos costumes uma influência profunda. O que queremos nós com o Realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar segundo o passado: queremos fazer a fotografia, ia quase dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc. E apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático – preparar a sua ruína... É um auxiliar poderoso da ciência revolucionária.” (EÇA DE QUEIROZ, 1983, v.1 p. 142).

Eça de Queirós desde o começo da sua produção literária já se dedicava a fazer um delineamento do retrato da sociedade portuguesa e os temas abordados a partir de *As Farpas* faziam parte desse panorama. Independentemente de “escolas” realistas, naturalistas ou românticas, o autor não abandonou seu projeto dos esquemas críticos. A crítica eciana a partir da construção das “cenas” é voltada também para o desvirtuamento do clero (não a religião, mas a instituição religiosa), o diletantismo, o atraso de Portugal em comparação a outros países, a hipocrisia da sociedade, a falência do casamento e as falhas na política.

Assim como a obra de Eça de Queirós amadurece com o tempo, o recurso do uso da ironia também foi se modificando, passa a ser não tão direto, exposto, quanto nas *Farpas*, vai tornando-se mais sutil, ao decorrer da escrita dos romances. Lélia Parreira Duarte afirma:

Através da ironia retórica, Eça de Queirós satiriza a sociedade portuguesa que retrata, com o objetivo de fazê-la cair em brios e reeducar-se, segundo melhores padrões. Ao usar essa ironia Eça valoriza o seu leitor, vendo-o como inteligente e capaz de perceber o que se esconde por trás do fingimento de suas palavras. Marca entretanto sem dúvida a sua superioridade, a sua postura de quem sabe e pode ensinar, de quem satiriza para moralizar; exibindo o manto diáfano da fantasia, desvela a nudez forte

de uma verdade que é sua e que procura levar o leitor a perceber. (DUARTE, 2006, p.169).

Esta análise social é uma forma de denúncia do meio estagnado e pernicioso em que o autor vivia, e de forma fina e satírica, moldava os tipos sociais não só para uma simples crítica, mas com a intenção de modificá-los, pois, ao fim e ao cabo, em todo autor satírico há um resíduo de utopia, de uma arte que ao denunciar possa transformar em algum grau o seu meio.

Eça de Queirós que reconhecidamente é um exímio escritor irônico, utiliza muito a ironia retórica em seus textos. É através dela que ele mergulha no íntimo do ser humano, em seu lado mais vil e sedutor. Para exemplificar esses recursos retóricos analisemos, em primeiro lugar, alguns aspectos das duas primeiras “Cenas” do autor: O Crime do Padre Amaro e o Primo Basílio.

2 A IRONIA COM OS DEVOTOS

O Crime do Padre Amaro foi construído com base em observações. José Augusto França discorre que Eça, como administrador do conselho de Leiria a partir de 1870, “tinha podido observar a lenta vida de província, as suas intrigas, o papel preponderante do clero na vida quotidiana duma pequena burguesia estúpida e mesquinha” (1993, p. 485). Informação corroborada por Mário Sacramento: “Eça em Leiria, hospedara-se numa casa de família, que iria constituir para ele um precioso miradouro. Frequentada por padres e beatas, permitir-lhe-a uma recolha de elementos para *O Crime*”. (SACRAMENTO, 1945, p. 110)

O Crime do Padre Amaro, acrescido do subtítulo “Cenas de Vida Devota”, traz como ingrediente principal uma grande sátira anticlerical. Este romance, após a primeira versão, foi revista em mais duas edições, com modificações substanciais, mas sem perder a essência. O livro não gira apenas em torno de um padre e sua quebra do voto de castidade, nem ataca especificamente a religião, mas sim condena o exercício do sacerdócio sem vocação, as formalidades religiosas, a crença cega da sociedade em homens que consideram santos. Nas primeiras linhas do romance, a figura quase sempre santificada de um religioso aparece de forma bastante caricatural:

Foi no Domingo de Páscoa que se soube em Leiria que o pároco da Sé, José Miguéis, tinha morrido de madrugada de uma apoplexia. O pároco era um homem sanguíneo e nutrido, que passava entre o clero diocesano pelo “comilão dos comilões”. Contavam-se histórias singulares da sua voracidade. O Carlos da Botica – que o detestava – costumava dizer, sempre que o via sair depois da sesta, com a face afogueada, de sangue, muito enfartado:

— Lá vai a jibóia esmoer. Um dia estoura! (QUEIRÓS, 1997, vol1. p. 101)

Esse pequeno trecho já demonstra o que Eça pretendia fazer desde *As Farpas*: “pegar o touro pelos chifres”, e começa desenhando um líder religioso de forma bestial, uma animal rastejante em forma de cidadão. Um padre que comete nitidamente o pecado da gula e ainda possuía modos pouco ortodoxos ao que se espera de um religioso: era rude, “arrotava nos confessionários”, irritava-se com os jejuns, gritava com as beatas e era conhecido por sua força física e gula. A descrição do pároco desconstrói o imaginário dos homens puros e de bons modos que deveriam comandar instituições religiosas.

Os dois primeiros capítulos deste romance são dedicados à apresentação de Amaro à pequena paróquia de Leiria, ao conhecimento das figuras mais importantes do lugarejo, dentre elas a mãe de Amélia, dona da casa onde Amaro se hospederá. Vale ressaltar que a educação religiosa do padre em nenhum momento fora por vocação e além disso, desde muito jovem já apresentava traços de curiosidade sexual com as mulheres que o cercavam. Amaro foi imposto por sua responsável, após a morte dos seus pais, a seguir o sacerdócio. Nunca agiu por devoção, mas sim por comodismo econômico e ambição social. Ao conhecer Amélia, o narrador trata de mostrar que a “bela rapariga, forte, alta e bem feita” despertou a sensualidade latente no jovem padre. Em vários trechos da obra, Eça de Queirós demonstra a falta de espiritualidade em confronto com as tendências, os instintos sensuais do Padre. Podemos citar uma das primeiras noites em que Amaro está hospedado na casa de Amélia:

O pároco fechou a porta do quarto. A roupa da cama entreaberta, alva, tinha um bom cheiro de linho lavado. Por cima da cabeceira pendia a gravura antiga de um cristo crucificado. Amaro abriu seu Breviário, ajoelhou aos pés da cama: persignou-se; mas estava fatigado, vinham-lhe grandes bocejos; e então por cima, sobre o teto, através das orações rituais que maquinalmente ia lendo, começou a sentir o tique-taque das botinas de Amélia e o ruído das saias engomadas que ela sacudia ao despir-se (QUEIRÓS, 1997, vol1. p.113).

Outro claro exemplo da pouca vocação sacerdotal e de religiosidade, das evidentes atitudes contrárias esperadas de um “santo homem” se dá em outro episódio:

Na sua cela havia uma imagem da Virgem coroada de estrelas: pousada sobre a esfera, com o olhar errante pela luz imortal, calcando aos pés a serpente. Amaro voltava-se para ela como para um refúgio, rezava-lhe a salve-rainha, mas, ficando a contemplar a litografia, esquecia a santidade da virgem, via apenas diante de si uma linda moça loura; amava-a; suspirava; despindo-se olhava-a de revés, lubrificamente; e mesmo a sua curiosidade ousava erguer as castas da túnica azul da imagem e supor formas, redondezas, uma carne branca. Julgava então ver os olhos do tentador luzir na escuridão do quarto; aspergia a cama de água benta; mas não se atrevia a revelar esses delírios, no confessionário, ao domingo. (QUEIRÓS, 1997. vol1. p.119).

Uma das cenas mais significativas e irônicas no Crime do Padre Amaro denunciando o comportamento controverso e amoral dos religiosos, atacando-os satiricamente encontra-se num banquete em que todos os padres da paróquia estão reunidos. O padre Amaro ainda novo no rol dos colegas, ouviu expressões preconceituosas, desumanas e violentas. Quando a maioria estava bêbada por conta do excesso de vinho, a conversa tornou-se ainda mais acalorada e as insinuações sobre as experiências com as mulheres, com compra de votos para políticos e extorsão de dinheiro e troca de favores para as paróquias eram relatados. Em um dos momentos, um pobre pede esmola na porta da casa e os padres começam a falar sobre os mendigos e que há muita pobreza pela região.

— Muita pobreza, mas muita preguiça – considerou duramente o padre Natário... — Súcia de mariolas!

— Deixe lá Padre Natário, deixe lá! – Disse o abade. – Olhe que há pobreza deveras. Por aqui há famílias, homem, mulher e cinco filhos, que dormem no chão como porcos e não comem senão ervas.

— Então que diabo querias tu que êles comessem? – exclamou o Cônego Dias lambendo os dedos depois de ter esburgado a asa do capão. — Queria que comesse peru? Cada um como quem é! (QUEIRÓS, 1997. vol1. p.167).

Além da falta de humanidade e piedade relatada no diálogo, é perceptível também o quanto eles se consideravam superiores aos outros habitantes mais pobres do vilarejo, enquanto refestelavam-se em um banquete, pouco importava a quem passasse necessidade. É toda uma ordem religiosa exibida, em vários momentos, com atitudes perversas e controversas. Outro ponto interessante a ser destacado nesse trecho do romance é a total falta de respeito com um dos maiores sacramentos da Igreja Católica: a confissão. A declaração, a confissão dos pecados diante dos sacerdotes têm como único propósito a remissão dos pecados, mas Eça de Queirós ironiza e mostra mais um desvio de caráter do clero, que utiliza a confissão, utilizando a persuasão, “suas missões diretas com Deus” como arma para conseguir vantagens:

— Escutem, criaturas de Deus! Eu não quero dizer que a confissão seja uma brincadeira! Irra! Eu não sou pedreiro livre! O que eu quero dizer é que é um meio de persuasão, de saber o que se passa, de dirigir o rebanho para aqui ou para ali... E quando é para o serviço de Deus, é uma arma. Aí está o que é – A absolvição é uma arma! (QUEIRÓS, 1997. vol1. p.169).

A cena do banquete é fundamental para o interlocutor perceber a mensagem de Eça de Queirós, que mostra a maioria dos discursos que não combinam com as atitudes. Os padres, a comunidade, as beatas têm um discurso de uma religião que liberta e salva, mas a Igreja retratada não passa de uma instituição social hipócrita, que prega um Deus que amedronta e castiga, a liderança religiosa é corrupta, a entrada no campo religioso em sua maioria não é por vocação, e sim pela tranquilidade de um ofício que acomoda, corrompe, deturpa e mesmo assim proporciona uma gama de vantagens. É a religião representada por homens que dizem dialogar com Deus e por isso justificam seus hábitos, costumes e posições políticas.

Não se pode ignorar o papel da São Joaneira, mãe de Amélia, que parece não se preocupar com a filha imersa em uma situação doméstica estranha para os moldes da época: a presença constante de homens em sua residência, apesar de serem padres. Desde cedo Amélia aprendeu no catecismo e na cartilha sobre os castigos do céu e Deus lhe parecia “como um ser que só sabe dar o sofrimento e a morte e que é necessário abrandar, rezando e jejuando, ouvindo novenas, amimando os padres” (QUEIRÓS, 1997. vol1. p.142-143). Órfã de pai muito jovem, Amélia se acostumou à presença dos homens, entre eles o cônego Dias, que mais tarde o narrador revela ser amante de sua mãe. O fato do cônego ser amante da mãe de Amélia oportuniza Amaro a “igualar-se” no sentido sexual e se permitir, sem culpa, de fazer parte integrante da casa como amante de Amélia. Tratam-se como “genro” e “sogro” numa irônica e estranha família caricata.

A crítica ao prestígio eclesiástico se dá também por conta do episódio em que João Eduardo, um pobre jovem tipógrafo, voz laica e popular dentro da trama e noivo de Amélia, faz uma denúncia contra a conduta dos padres da paróquia à imprensa, que também corruptível, reverte a situação a favor da igreja. Esse episódio faz com que Amélia se entregue mais fortemente à sedução de Amaro. João Eduardo, ao tentar agir corretamente, contribuiu para induzir o desfecho trágico da trama.

Outro traço comum nas obras de Eça é a crítica à educação permeada em valores românticos. No caso das Cenas da Vida Devota, Amélia, educada nesses moldes, sob a

tutela de Tio Cegonha, que lhe ensinava melodias sentimentais, Arthur Couceiro e Carlos Alcoforado, respectivamente cantores e poetas românticos, lhe apresentavam muitas fantasias. Com este tipo de educação, Amélia se inspira em enredos fantasiosos, é uma leitora tipicamente romântica e sucumbirá a esse romantismo ao se entregar a um amor proibido, que terminará em abandono e tragédia. É através do sonho de encontrar o homem da vida, o príncipe romantizado, o ideal dos romances/poesias lidos, que ela mesma selará o seu destino.

3 A IRONIA COM OS ADÚLTEROS

Partindo para outro assunto abordado nas Cenas, uma espécie de prolongamento das Farpas de 1872, “As meninas solteiras”, é *O Primo Basílio*. Desta vez é a educação feminina e o papel da mulher em sociedade que está em jogo, além do casamento e adultério. Mário Sacramento, em *Eça de Queirós – Uma estética da ironia*, destaca que além do texto das Farpas, é importante mencionar um dos contos do autor, Réu Tadeu, (publicado incompleto no distrito de Évora) como um prólogo da essência de *O Primo Basílio*. O conto já demonstra o desinteresse de Eça pelo excesso do Romantismo e sugere a inclinação feminina para o adultério, já que as etapas do casamento vão rapidamente do entusiasmo ao tédio, e a esposa, fatalmente procura a liberdade:

[...] há de acreditar até, o desgraçado no amor da mulher com quem casar, sem saber que, nos primeiros dias, o amor da mulher é um amor-reconhecimento por quem lhe dá o prazer material, e, nos seguintes, uma captação de confiança para alcançar a liberdade do vício... há de lhe falar na virtude, no dever, no arranjo da casa, sem saber que isso é impor-lhe a ela o tédio, e dar-lhe a ânsia de libertamento [...].

[...] Uma mulher, depois de um mês de casada, pede ar, abafa, sufoca: vai à janela, olha toda a cidade, desaperta o colar, sente-se esmagada, escravizada, comprada; e se passar na rua, neste momento, um homem com os olhos mais lindos que o marido, chama-o para o teu seio. (QUEIRÓS, 1945 p. 67).

A descrença no casamento e a certeza do tédio em que algum momento se abaterá sobre o casal são ditas de forma irônica por uma personagem de *Os Maias* que não acredita no matrimônio: João da Ega. Ele oferece receitas que considera infalíveis para a duração de um enlace e provavelmente a ausência da prática do adultério. A primeira é sair da sonolenta Lisboa, fugir do tédio para viver em um local repleto de atividades diversas. É preciso toda uma série de novidades diárias e lazer permanente:

Dois amantes, cuja única profissão é amarem-se, deviam procurar uma cidade, uma vasta cidade, tumultuosa e criadora, onde o homem tenha durante o dia os clubes, o cavaco, os museus, as ideias, o sorriso de outras mulheres e a mulher tenha as ruas, as compras, os teatros, a atenção de outros homens; de sorte que à noite, quando se reúnam, não tendo passado o infundável dia a observarem-se um no outro e a si próprios, trazendo cada um a vibração da vida forte que atravessaram – achem um encanto novo e verdadeiro no concheço de sua solidão, e um sabor sempre renovado na repetição dos seus beijos... (QUEIRÓS, 1997, v.1 p.1371).

Essa ideia da má educação “romântica” voltada para o público feminino e o papel da mulher no casamento já vem desde os traços iniciais da escrita de Eça de Queirós. Carlos Reis também relembra que as ideias contidas na trama de *O Primo Basílio* tem bases em textos anteriores, mais assertivamente nas Farpas:

De fato, o Primo Basílio constitui sobretudo a demonstração de teses enunciadas já por Eça nas Farpas; textos como “A multa municipal para o lirismo sentimental”, “O teatro em 1871” e sobretudo “As meninas da geração nova em Lisboa e a educação contemporânea” e “O problema do adultério” são muito claros quanto ao processo de crítica que desenvolvem: a denúncia do tipo de vida da mulher burguesa na Lisboa da Regeneração, vida em que o romantismo deletério, ociosidade e sedução pelo adultério se interpenetravam (REIS, 1988. p.16).

O enredo e a personagem principal de *O Primo Basílio* possuem uma ligação estreita com os textos anteriores do autor, como visto nos trechos demonstrados por Mário Sacramento e Carlos Reis: Luísa diz amar o marido, mas por conta de uma breve ausência dele em casa por compromissos profissionais, ela se aborrece com o tédio. Aparece um primo galanteador, mais perspicaz e atraente que o marido e ela se deixa seduzir. A convivência em um ambiente monótono, cercada de empregadas, sem filhos, e influenciada por uma amiga “libertina” para os padrões da época (Leopoldina), fizeram de Luísa um alvo fácil de um Don Juan. O narrador é irônico ao se referir a Luísa, tome-se como exemplo quando Sebastião, primo de Jorge, questiona sobre o casamento apressado entre os dois, que mal se conheciam e o narrador assim a descreve: “Mas Luísa, a Luisinha, saiu muito boa dona de casa; tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos; era asseada, alegre como um passarinho, como um passarinho amiga do ninho e das carícias do macho...” (QUEIRÓS, 1997. vol1. p.457). De forma pouco sutil, o narrador exhibe Luísa com tendências sensuais, e ao decorrer do romance, essa característica é despertada pela sedução do primo, que acaba por induzir a personagem à prática do adultério. Já Machado de Assis, em sua polêmica crítica ao *Primo Basílio*, acusa Luísa de ser uma protagonista sem sentimentos ou remorsos, refere-se a personagem como uma pessoa sem moral, uma títere, que sem segurança nem vontade própria se arrasta de um lado a outro por conta dos acontecimentos.

Em carta endereçada a Teófilo Braga, datada de março de 1878, Eça de Queirós faz um panorama do que seria *O Primo Basílio*. Eça explica que ao tomar a família como tema, deixa claro que é a família lisboeta, uma instituição volúvel e contraditória:

O primo Basílio apresenta, sobretudo, um pequeno quadro doméstico, extremamente familiar a quem conhece bem a burguesia de Lisboa: a senhora sentimental, mal educada, nem espiritual (porque cristianismo, já o não tem, sanção moral da justiça, não sabe o que isso é) arrasada de romance, lírica, sobreexcitada no temperamento pela ociosidade e pelo mesmo fim do casamento peninsular, que é ordinariamente a luxúria, nervosa pela falta de exercício e disciplina moral, etc, etc, - enfim, a burguesinha da Baixa. Por outro lado o amante – um maroto, sem paixão nem a justificação da sua tirania, que o que pretende é a vaidadezinha de uma aventura e o amor grátis. ... Uma sociedade sobre as falsas bases, não está na verdade: atacá-las é um dever. E neste ponto *O Primo Basílio* não está inteiramente fora da arte revolucionária, creio. (QUEIRÓS, 1979, v. III, p. 516-517).

A Baixa é o local de origem da “burguesinha” e há, nesse trecho, uma perspectiva determinista abordada ao explicitar essa origem. Eça de Queirós expõe o quanto o meio, os hábitos, o tipo de educação recebida e a falta de espiritualidade influenciaram a formação da personalidade de Luísa, que tornou-se excessivamente romântica, frágil e sonhadora, alvo fácil para o Don Juan, seu primo. Atacar esses pormenores, segundo Eça, era uma das qualidades do livro, que explorava com veemência

os problemas sociais de sua época, como um dos objetivos da arte que era considerada revolucionária, ao contrário do Romantismo, que já era uma arte datada.

Uma das formas de crítica ao Romantismo nas Cenas é na descrição das personagens que o representam. No caso de *O Primo Basílio* têm-se a descrição de Ernestinho, escritor romântico, primo de Jorge: “Pequenino, linfático, os seus membros franzinos, ainda quase tenros, davam-lhe um aspecto débil de colegial... e na sua cara chupada, os olhos repolhudos amorteciam-se com um quebrado langoroso. (QUEIRÓS, 1997. vol1. p.477)”. A debilidade física da personagem espelha o Romantismo, que, para o autor, era datado, frágil e falho.

Sobre a falta de moral, a crítica começa a partir do anti herói do romance, Basílio, bon vivant e conquistador, que teve, na juventude, um breve namoro com Luísa, atualmente casada. Rico, com hábitos ingleses e franceses, é crítico dos costumes e das mulheres portuguesas. Sempre galanteador e sedutor, usa sua malícia para conquistar a prima, influenciada por leituras românticas, em que os homens são príncipes romanescos que vão salvá-la de sua tediosa vida. Nesse contexto, Luísa torna-se “míope” em relação ao primo, um homem cheio de más intenções. Seu objetivo era nada mais que uma passageira aventura amorosa. Luísa, que não percebe toda a duplicidade, as segundas intenções do primo, que já a abandonara na juventude e a leva a ter encontros amorosos num local batizado de “paraíso”. O autor batiza esse “ninho” de amor de uma forma muito irônica:

Meu amor – dizia Basílio – por um feliz acaso descobri o que precisávamos: um ninho discreto para nos vermos... – E indicava a rua, o número os sinais, o caminho mais perto. – ... Quando vens, meu amor? Vem amanhã. Batizei a casa com o nome de Paraíso; para mim, minha adorada, é com efeito o paraíso. Eu espero-te lá desde o meio dia; logo que te aviste, desço. (QUEIRÓS, 1997. vol1. p. 581).

Eça de Queirós oportuniza ao leitor a reflexão do quão nociva era a educação das mulheres lisboetas iludidas principalmente pelo excesso das leituras de romances. O narrador expõe a diferença entre a idealização amorosa provocada pela influência do Romantismo e o que a realidade apresentava. Toda sequência do primeiro encontro entre Luísa e Basílio é uma crítica às aspirações românticas da protagonista:

Ia encontrar Basílio no Paraíso pela primeira vez. E estava muito nervosa; não pudera dominar, desde pela manhã, um medo indefinido que lhe fizera pôr um véu muito espesso, e bater o coração ao encontrar o Sebastião. Mas ao mesmo tempo uma curiosidade intensa, múltipla, impelia-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! Como seria? (QUEIRÓS, 1997. vol1. p. 585).

O citado Paraíso ficava em um local chamado Arroios, e Luísa, mesmo sabendo que Arroios era um local conhecido por ser composto de casas antigas e mal cuidadas, além de ser habitado pelo proletariado, continuava míope não conseguia enxergar, ou mesmo imaginar que caminhava para um local estranho. Só pensava em sonhos românticos, em mãos entrelaçadas, ao ritmo lânguido do amor:

[...] quem sabe como seria dentro? Lembrava-lhe um romance de Paulo Féval em que o herói, poeta e duque, forra de cetins e tapeçarias o interior de uma choça; encontra ali a sua amante; os que passam, vendo aquele casebre arruinado, dão um pensamento compassivo à miséria que decerto o habita – enquanto dentro, muito secretamente, as flores se esfolham nos vasos de Sèvres e os pés nus pisam Gobelins veneráveis! Conhecia o gosto de Basílio – e o Paraíso, decerto, era como no romance de Paulo Féval. (QUEIRÓS, 1997, vol1. p. 585).

Mesmo apreensiva por conta do local escolhido por Basílio para seus encontros amorosos, ainda o imaginava num casebre simples, mas a sua espera deitado em um divã de seda. Luísa deparou-se com uma realidade muito distante dos seus mais modestos sonhos amorosos. Nada era o que parecia ser:

A carruagem parou ao pé de uma casa amarelada, com uma portinha pequena. Logo à entrada, um cheiro mole e salobre enojou-a. A escada, de degraus gastos, subia ingrememente, apertada entre paredes onde a cal caía, e a umidade fizera nódoas. No patamar da sobreloja, uma janela com um gradeadozinho de arame, parda do pó acumulado, coberta de teias de aranha, coava a luz suja do saguão. (QUEIRÓS, 1997, vol1. p. 586).

As condições paupérrimas do local escolhido para o adultério foi um golpe na protagonista. O paraíso ironicamente parecia um inferno. Mesmo com a decepção, ela ainda seguiu Basílio, que, já impaciente com a espera, a empurra para dentro de um quarto, um aposento que se passava aos olhos de Luísa como a descrição de um sonho que se transformava rapidamente em pesadelo:

Luísa viu logo, ao fundo, uma cama de ferro com uma colcha amarelada, feita de remendos juntos de chitas diferentes; e os lençóis grossos, de um branco encardido e mal lavado, estavam impudicamente entreabertos... Fez-se escarlate, sentou-se, calada, embaraçada. E os seus olhos, muito abertos, iam fixando – nos riscos ignóbeis da cabeça dos fósforos, ao pé da cama; na esteira esfiada, comida, com uma nódoa de tinta entornada; nas bambinelas das janelas, de uma fazenda vermelha, onde se viam passagens; numa litografia, onde uma figura, coberta de uma túnica azul flutuante, espalhava flores voando... Sobretudo, uma larga fotografia, por cima do velho canapé de palhinha (QUEIRÓS, 1997, vol1. p. 586).

Esses pormenores não impediram Luísa de arrepender-se do adultério, ainda tinha sonhos de fugir com o amado, de viver em Paris. Mas o tédio após a conquista, característica do Don Juanismo, já começava a tomar conta de Basílio que não tratava Luísa da mesma forma que antes, o que gerava desentendimentos. Ao tentar se afastar de Basílio, o narrador mostra a habilidade da retórica do sedutor para reconquistar Luísa:

Tinha fechado o envelope, quando Juliana lhe veio trazer “uma carta do hotel”. Basílio mostrava-se desesperado: “...Como não vieste, vejo que estás zangada; mas é decerto o teu orgulho, não o teu amor que te domina; não imaginas o que senti quando vi que não vinhas hoje. Esperei até às cinco horas; que suplício! Fui talvez seco, mas tu também estavas implicativa. Devemos perdoar-nos ambos, ajoelharmos um diante do outro, e esquecer todo o despeito no mesmo amor... Vem amanhã. Adoro-te tanto! Que outra prova queres, que esta que te dou de abandonar os meus

interesses, as minhas relações, os meus gostos, e enterrar-me aqui em Lisboa, etc”.
(QUEIRÓS, 1997. vol1. p.607)

O pedido de desculpas do amante é outro jogo bem elaborado de sedução. Essa arte de manipular ironicamente os dados, de usá-los para benefício próprio para obter vantagem, vencer ou dominar o mais “fraco” é uma das formas do texto utilizado por Eça, e envolve a ironia retórica. Sobre esse tipo de ironia ainda citamos:

Se a retórica é, em sentido lato, segundo Lausberg, “um sistema mais ou menos bem elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que pretende” (1972, p.75), e em sentido restrito a “arte do discurso partidário, compreende-se por que a ironia retórica está sempre a serviço de um partido, de uma ideologia, de uma “verdade”. (DUARTE, 2006, p. 20).

E através de personagens como O Primo Basílio e o Padre Amaro, ele desenvolve o discurso retórico das mesmas para manipular dados e obter vantagens. Luísa, Amélia e Maria Monforte (personagem de Os Maias), são ultrarromânticas, têm desejos amorosos e são predispostas a relacionamentos sexuais, conjugais ou não. As personagens caem num amoroso jogo irônico. Pode-se citar a retórica a serviço de uma “verdade” como exemplo, as formas sedutoras e enganosas que o Primo Basílio utilizou para conquistar Luísa e Amaro utilizou para conquistar Amélia, ou a forma que os padres utilizavam o seu “diálogo com Deus” para obter vantagens.

Eça de Queirós mostra ironicamente que a sociedade “premia” espécies como Basílio e Amaro, que distorcem a realidade, que cobrem as outras personagens mais ingênuas com as ilusões do mundo de fantasia que criam. Os sedutores são ardilosos e amorais. As mulheres que são românticas, e até certo ponto, ingênuas, ficam à mercê dos discursos retóricos, de estratégias argumentativas muito eficazes, porém vazias e por muitas vezes mentirosas. Basílio tem toda uma suposta bagagem estrangeira, suas conversas sobre as viagens, principalmente a Paris, local dos sonhos da protagonista. Para o Padre Amaro, bastou sua influência na paróquia e sua suposta aproximação com Deus. As personagens Luísa e Amélia são exemplos de protagonistas que foram castigadas por não conseguirem entender a ironia retórica dos seus pares. Luísa punida com a morte, por ter manchado o casamento com o adultério, enquanto Basílio continua a sua vida de conquistador. Basílio afirma que não precisa de mulheres ingênuas e românticas. É mais interessante e necessário para ele o convívio com as cocotes mais modernas, que não lhe causem maiores problemas futuros e, sem remorsos, vai embora pleiteando novas aventuras. Amélia também é punida com a morte, por se envolver com um padre, manchando uma instituição aparentemente sagrada e intocável, enquanto Amaro confirma seu mau caráter, se adaptando facilmente à hipocrisia e aproveitando seu prestígio dentro da sociedade burguesa para ter seu esperado sucesso, com oportunidade de dirigir paróquias maiores e galgar outros postos mais importantes dentro da igreja.

Isabel Pires de Lima cita outro tipo de ironia muito comum na obra de Eça. É a chamada ironia socrática: “A ironia socrática é uma ironia que interroga, que visa levar o homem a tomar consciência da sua própria ignorância, procurando abandoná-lo à dúvida e à inquietação para obrigá-lo à pesquisa.” (1987. p.235) A autora reitera que assim como Sócrates foi a consciência dos atenienses, com sua ironia que os desprendeu dos terrores e os impediu de continuarem com tantas certezas, assim foi Eça de Queirós, que tentou ser a consciência dos portugueses. “A sua ironia foi capaz de inquietar, alertar,

movimentar. Numa palavra, foi uma ironia social, como a socrática, e por isso mesmo também ele bebeu “a cicuta de Sócrates às colheres”. (1987. p. 235).

Eça de Queirós estava ciente de que mexer com temas espinhosos, como fazia comumente em sua ironia, teria consequências. Em correspondência a Ramalho Ortigão, o autor exclama: “... ir sacudir, incomodar o repouso da velha tolice humana, traz desconfortos, vêm as caluniazinhas, os odiozinhos, os sorrisos amarelos, a cicuta de Sócrates às colheres (ORTIGÃO, 1942, p. 1383). Das Farpas às Cenas, é possível ver acentuadamente várias estratégias irônicas usadas pelo autor de forma implícita ou explícita que pode ir entre satírica e a socrática numa mesma obra, mas certamente com o mesmo objetivo: “dar o grande choque no porco adormecido”, uma das metáforas mais utilizadas pelo autor ao se referir à inércia do seu país.

Para entender mais um pouco a sua obra, é necessário observar que o constante uso de ironia em sua escrita funciona também como estratégia ideológica. O romancista será sempre lembrado tanto pela grandiosidade de sua obra quanto por sua mordaz crítica a sociedade, construída através da riqueza acurada dos detalhes que tentamos aqui apresentar uma pequena amostra e que pretendia construir um novo Portugal, com mais mobilidade e progresso, embora com muitos indícios de grande pessimismo.

REFERÊNCIAS

- BLOOM, Harold. *Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução de José Roberto O’Shea; Revisão de Marta M. O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BRAIT, Beth. *Ironia em Perspectiva Polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- EÇA DE QUEIROZ, José Maria. Correspondência. In: *Obras de Eça de Queiroz*. Porto: Lello e Irmão Editores, 1979. v. III
- EÇA DE QUEIROZ, José Maria. *Correspondência*. Edição de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. v. 1
- FRANÇA, José Augusto. *O Romantismo em Portugal*. Estudo de fatos sócio culturais. Lisboa. Livros Horizonte. 1993
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- MATOS, Alfredo Campos. *Eça de Queiroz/Emília de Castro – correspondência epistolar*. 2. ed. Porto: Lello Editores, 1996.
- ORTIGÃO, Ramalho. *As Farpas*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1942-1946. 15 vols.
- PERROT, Andrea Czarnobay. *Machado de Assis e a Ironia: estilo e visão de mundo*. Tese doutoramento em Literatura Brasileira. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2006
- QUEIRÓS, Eça de. ORTIGÃO, Ramalho. *As Farpas*. Vol. I. Rio de Janeiro: Dois Mundos Editora, s.d.
- QUEIRÓS, Eça de. *Obra Completa*. Vol. I. Editora Nova Aguilar S.A. Rio de Janeiro. 1997
- QUEIROZ, Eça de. *Uma campanha alegre – Das farpas*. Volume I. Lisboa: Lello e Irmão Editores, 1945.
- REIS, Carlos. *Estudos Queirosianos – Ensaios sobre Eça de Queirós e sua obra*. Editorial Presença: Lisboa, 1999.
- REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Ed. Imprensa Nacional: Lisboa, 2000.

SACRAMENTO, Mário. *Eça de Queirós – Uma estética da ironia*. Coimbra editora LTDA. 1945

XAVIER, Rodrigo Alexandre de Carvalho. *Eça de Queirós Intelectual: a literatura e o projeto de “regeneração” de Portugal no Século XIX*. Tese doutoramento em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2009.