

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

SINGULARIDADES NARRATIVAS:
UMA LEITURA DOS CONTOS DE EÇA DE QUEIRÓS

ALANA DE OLIVEIRA FREITAS EL FAHL

SALVADOR, 2009

ALANA DE OLIVEIRA FREITAS EL FAHL

SINGULARIDADES NARRATIVAS:
UMA LEITURA DOS CONTOS DE EÇA DE QUEIRÓS

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Letras e Lingüística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor.

Área de Concentração: Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Mirella Márcia Longo Vieira Lima

2009

Biblioteca Central Julieta Carteadó – UEFS

Fahl, Alana de Oliveira Freitas El.

F150s Singularidades narrativas: uma leitura dos contos de Eça de Queirós./ Alana de Oliveira Freitas El Fahl. – Salvador, Ba, 2009.
150f.

Orientadora: Profª Dra. Mirella Márcia Longo Vieira Lima

Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em
Letras e Linguística. Universidade Federal da Bahia. 2009.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

ALANA DE OLIVEIRA FREITAS EL FAHL

SINGULARIDADES NARRATIVAS:
UMA LEITURA DOS CONTOS DE EÇA DE QUEIRÓS

Tese para obtenção do grau de Doutor em Letras e Lingüística
Área de Concentração: Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura

Salvador, 30 de Outubro de 2009.

Banca Examinadora:

Prof. Dr(a)

Prof. Dr(a)

Prof. Dr(a)

Prof. Dr(a)

Prof. Dr(a)

RESUMO

A presente tese tem por objetivo estudar a produção contística do escritor português José Maria Eça de Queirós (1845-1900). Estruturada em três capítulos, agrupados a partir dos temas ligados à viagem, às tradições e aos afetos, foram analisados os seguintes contos: *A Perfeição* (1897) e *Civilização* (1892), *A Aia* (1893) e *O Tesouro* (1894), *José Matias* (1897) e *No Moinho* (1880). Através de revisão bibliográfica, as análises buscam estabelecer relações com os romances do autor. Exercício de literatura comparada, o trabalho analítico evoca disciplinas diversas como a História, a mitologia, a filosofia. Motivada pela obra de Eça, tal interdisciplinaridade é uma estratégia usada para demonstrar que, deslocando-se por escolhas formais diferenciadas, a escrita do autor português não traiu seus fundamentais pilares, jamais se desapegando de um intransigente espírito crítico. Além disso, pretende-se evidenciar, nos contos, o escritor permanentemente voltado para a sociedade portuguesa e simultaneamente preocupado com a condição humana.

Palavras-chave: Eça de Queirós – Contos – Realismo - Literatura Portuguesa

ABSTRACT

The present work has as its aim to study the production of tales of the Portuguese writer Eça de Queirós. The study is structured in three chapters, based on the themes of the travel, the traditions and the affections, in which the following tales are analyzed: *A Perfeição* (1897) and *Civilização* (1892), *A Aia* (1893) and *O Tesouro* (1894), *José Matias* (1897) and *No Moinho* (1880). Through literature review, the analysis tries to establish relations with the author's novels. As an exercise of compared literature, the analytical work evokes several disciplines such as History, Mythology and Philosophy. Motivated by Eça's work, such interdisciplinarity is an strategy used to show that, moving through formal differentiated choices, the Portuguese author's writing did not betray its fundamental pillars, never detaching from a keen critical spirit. Besides that, it is intended to demonstrate in the tales, how the writer is permanently directed to the Portuguese society and seriously concerned with the human condition as well.

KEY WORDS: Eça de Queirós – Tales – Realism – Portuguese Literature

À minha mãe, por ter me ensinado o sabor de ler;

A meus filhos, Maria Luiza, anjo do céu, Miguel
Elias, anjo da terra, por me ensinarem mais sobre a vida;

A meus mestres, por me ensinarem o valor da busca.

AGRADECIMENTOS:

A Deus, pela permissão de chegar até aqui;

Ao meu marido, Michel Fahl, pelo apoio sem reservas;

À minha família, pela força constante;

À minha orientadora, Prof.^a Dra. Mirella Márcia Longo Vieira Lima, hábil timoneira
dessa viagem, pela convivência, compreensão e aprendizado;

À minha grande amiga, Flávia Aninger, fiel companheira nesta travessia.

*“Na arte só tem importância os que criam almas, e
não os que reproduzem costumes.”*

Eça de Queirós

SUMÁRIO

PRIMEIRAS PALAVRAS	8
CAPÍTULO 1 - DOS ESPAÇOS - PORTUGAL EM TEMPOS DE ULTIMATUM: NAVEGAÇÃO DE CABOTAGEM	14
1.1. Ulisses: um cativo da perfeição	14
1.1.2 Do épico à narrativa moderna: o herói em desassossego	23
1.1.3 Penélope, a tecelã da imperfeição	30
1.2 Jacinto na civilização: a flor do pessimismo.....	34
1.2.1 A modernidade: da fartura ao fastio.....	38
1.2.2 Viagens à minha terra: a iniciação de Jacinto.....	41
1.2.3 Jacinto e Portugal: a construção de uma nova nação.....	43
1.2.4 Jacinto em Torges, a cidade nas serras: inutilia truncat.....	55
CAPÍTULO 2 - DAS TRADIÇÕES - NARRATIVAS EM SUBSTRATO: VINHOS NOVOS EM ODRÉS VELHOS	66
2.1 A tradição deslocada: A aia no reino do absurdo.....	66
2.1.2 Juliana Couceiro Tavira: a serva verossímil.....	79
2.2 Na arca das moralidades: um conto exemplar.....	83
2.2.1 A História das Histórias de Proveito e Exemplo.....	85
2.2.2 O cabedal do Mandarim: O tesouro da tradição.....	91
CAPÍTULO 3 - DOS AFETOS – AMORES DE PERDIÇÃO: A DESORDEM DO DESEJO	95
3.1. José Matias: Um amor fora de lugar	95
3.1.2 Divina Elisa: Helena, Inês, Eva e Sulamita.....	97
3.1.3 O fin’ amors de José Matias.....	104
3.1.4 Miragens e migalhas de amor	113
3.2 No Moinho – Sedução, ficção e perdição.....	117
3.2.1 Maria da Piedade: Santidade e Virtude	119
3.2.2 O Primo Adrião – os sentidos da sedução.....	124
3.2.3 A Vênus Leitora.....	133
PENÚLTIMAS PALAVRAS	141
REFERÊNCIAS	144

PRIMEIRAS PALAVRAS

Situada como uma das linhas de frente do Realismo português, a importante produção literária de Eça de Queirós (1845-1900) oferece ainda orientação à cultura e à literatura em língua portuguesa. Tal condição representa um ponto pacífico entre os críticos, já que é notória a efetiva contribuição de Eça na construção das bases ideológicas e estéticas da segunda metade do século XIX. Os seus romances sempre são citados, quando é necessário exemplificar as linhas mestras defendidas pelo período, tais como o desmascaramento dos vícios burgueses, o materialismo, o adultério, o anticlericalismo, ou a hipocrisia da sociedade, enfim, as falhas morais do homem português no final do século XIX.

Romances como *O Crime do Padre Amaro* (1875), *O Primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888) se mostram como espelhos da burguesia lusitana, vista também como metonímia da humanidade; são narrativas nas quais o autor tece críticas ácidas contra a sociedade através das fragilidades de suas instituições basilares como a igreja, o casamento e a família.

Todavia, ao longo do seu desenvolvimento, a profícua obra do autor vai adquirindo novos contornos, que, por vezes, se distanciam dos objetivos centrais dessas primeiras narrativas, ainda que sem os abandonar totalmente. A trajetória de suas obras posteriores vai-se multifacetando e ganhando feições diferenciadas que apontam para uma transformação, sobretudo da matéria-prima utilizada como fonte pelo escritor. Se, em seus primeiros romances, o autor focalizava primordialmente o Portugal contemporâneo, num constante propósito do espelhamento realista propagado nas Conferências do Casino, nas obras seguintes há um alargamento desse olhar; O monóculo amplia-se, a fim de buscar outras matérias, ainda que apontem, em última instância, para uma análise mais profunda do seu tempo, análise que, atenta ao diagnóstico da dinâmica social, foge ao documentário, à exibição imediata própria à representação estritamente realista. É justamente dentro desse período de ampliação dos materiais, que surgem os contos que tomamos como objeto de estudo.

O livro *Contos* veio a público em 1902, em uma publicação póstuma organizada por Luiz de Magalhães, que reuniu 12 narrativas publicadas em periódicos entre os anos de 1874 e 1898, a saber: *Singularidades de Uma Rapariga Loura* (1874), *Um Poeta Lírico* (1880), *No Moinho* (1880), *Civilização* (1892), *A Aia* (1893), *O Tesouro* (1894),

Frei Genebro (1894), *O Defunto* (1894), *Adão e Eva no Paraíso* (1896), *A Perfeição* (1897), *José Matias* (1897) e *O Suave Milagre* (1898).

Por reunir textos escritos ao longo de duas décadas, o conjunto de contos expõe mudanças de procedimentos narrativos que se vão apresentando na obra do autor, bem como a permanência de seus ditames iniciais. Esse binômio de permanências e mudanças é também perceptível nos romances, conforme observa Carlos Reis¹:

As últimas obras de Eça, ou seja, *A ilustre casa de Ramires* (1900), *A cidade e as serras* (1901) (que tal como a publicação em volumes d' *A correspondência de Fradique Mendes*, em 1900, hão de considerar-se semi-póstumas, por não terem sido inteiramente concluídas pelo escritor) revelam ainda traços da atenção que o escritor nunca deixou de consagrar a realidade envolvente; e de novo, ultrapassada a rigidez programática dos anos naturalistas, a escrita queirosiana contempla elementos de natureza histórica, simbólica e mítica. De qualquer forma, não podemos ignorar que as escritas dessas obras finais - e também dos contos, das crônicas de imprensa e até das cartas que escreveu nos últimos dez anos de sua vida - ocorre num tempo de mudança ideológica: assim devemos considerá-lo, se confrontarmos esse último Eça com aquele que defendeu as posições do tempo (e mesmo depois) das Conferências do Casino.

Contemplando aspectos cruciais à apreensão da dinâmica do escritor, a análise de Reis será continuamente retomada, ao longo deste trabalho. Dialogando com o ensaísta português, nos apoiamos em seus registros acerca de um Eça que nunca abandonou o teor crítico presente nas primeiras obras; mesmo quando parece lançar mão de formas narrativas que beiram o universo feérico, como em *O Mandarin*, ou se desloca para espaços míticos e/ou longínquos, como nos contos *A Perfeição* e *A Aia*, o escritor ainda lança farpas ao seu tempo, embora as envolva com o manto “diáfano da fantasia”.

O presente estudo analisa seis contos do autor que se enquadram no que Carlos Reis denomina de “o último Eça”, aquele que trouxe para o conjunto da obra “elementos de natureza histórica, simbólica e mítica”. A reflexão que o leitor tem em mãos foi tecida com o intuito de demonstrar como o romancista ressignificou a matéria-prima das suas primeiras produções, sem perder de vista o projeto inicial da construção de uma obra crítica sobre a nação portuguesa. Também buscamos estabelecer relações entre os contos e os romances do autor, marcando zonas de contato entre as duas modalidades narrativas.

Os contos selecionados foram publicados na última década do século XIX, precisamente entre 1892 e 1897. Cronologicamente, são eles: *Civilização* (1892), *A Aia* (1893), *O Tesouro* (1894), *A Perfeição* (1897), *José Matias* (1897), a exceção de *No*

¹ REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queiroz*. Ed. Imprensa Nacional: Lisboa, 2000, p.30-31.

Moinho, publicado em 1880, escolhido aqui por dar tratamento novo ao motivo do adultério.

Obviamente que, exibindo amplo espectro de diferenças, essas narrativas furtam-se a uma classificação que sustente suposta unidade entre elas. Para Marie-Hélène Piwinik², “qualquer intento de classificação estreita embate contra a autêntica porosidade que se dá entre as várias formas de conto propugnadas por Eça”. Todavia, acreditamos que há alguns eixos que norteiam essa produção da contística do autor, sobretudo, quando voltamos essa classificação para certos textos em especial, que foram produzidos em um tempo específico, a última década do século XIX. Portanto, para efeito de análise, organizamos esse trabalho a partir de três blocos temáticos que julgamos pertinentes. Esses temas orientam a divisão dos capítulos:

O primeiro capítulo, *Dos espaços - Portugal em tempos de ultimatum: navegação de cabotagem*, centra-se nos contos *A Perfeição* e *Civilização*, sendo lidos à luz do contexto político português ligado aos efeitos do *Ultimatum* inglês. Além das motivações sócio-históricas, outras referências de leitura foram utilizadas, tais como a constante alusão que esses textos fazem a uma tradição literária greco-romana. Na discussão, o conto *Civilização* é confrontado com o romance *A Cidade e as Serras*.

Em *A Perfeição*, enfatizamos a retomada da cultura clássica, já que o conto parte de um episódio da Odisséia. No conto, o escritor português recria uma passagem do Canto V da epopéia homérica. Os dois escritores focalizam os transtornos da viagem de volta de Ulisses à Ítaca, após a Guerra de Tróia. A passagem selecionada por Eça de Queirós diz respeito à estada de Ulisses na Ilha de Ogígia, como cativo da deusa Calipso, durante longos sete anos, destacando a sua infelicidade de estar ali naquele paraíso e o seu desejo constante de retorno para a sua terra e para os seus afetos.

Em *Civilização*, salientamos a crítica de Eça ao decadentismo finissecular emblematizado pelo tédio de Jacinto. Emaranhado nas teias do progresso, o habitante do Jasmineiro, em Lisboa, evoca o homem ocidental atingido por uma modernidade em crise. A personagem só se refará desse pessimismo mórbido de viés decadentista, através do retorno ao Portugal campesino, espaço que, no conto, e depois, de forma mais nitidamente definida, no romance, surge como um mundo a ser reconfigurado a partir de uma intersecção entre os dois portugueses, o moderno, das cidades, e o tradicional, das serras; vale dizer: espaço que agregue traços da modernidade sem prejuízo da tradição.

²PIWINIK, Marie -Hélène. *Introdução aos contos de Eça de Queiroz*. In *Obras Completas*. Vol. II. BERRINI, Beatriz (org.). Editora Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1997.

Lidos a partir dos seus espaços, *A Perfeição e Civilização* constituem relatos que privilegiam movimentos de retorno, viagens de cabotagem em torno de questões ligadas a Portugal.

O segundo capítulo, *Das tradições - Narrativas em substrato: Vinhos novos em odres velhos*, dedica-se à leitura dos contos *A Aia* e *O Tesouro*, tomando como elemento condutor a idéia de que esses textos exibem explicitamente o diálogo com formas narrativas tradicionais. Longe de anular o teor crítico, essa aproximação às fontes longínquas da tradição oral trabalha a serviço de uma pena crítica conduzida por uma ironia ainda mais arguta e refinada. A análise abre espaço para o confronto entre *A Aia* e *O Primo Basílio*; entre *O Tesouro*, *Os Maias* e *O Mandarin*.

As duas narrativas exigem do leitor abandono de toda ingenuidade e suprema atenção para com as artimanhas textuais. Em *A Aia* e *O Tesouro*, percebe-se claramente que o autor se utiliza do teor moralizante próprio às fábulas para construir uma espécie de contra-exemplo e tecer severas críticas a um ideário que inclui submissão e corrosão. Extensiva à situação política do país envolvido em disputas colonialistas, a crítica presente em *O Tesouro* alcança especialmente a família, vista como célula primeira da sociedade.

Em *A Aia*, através de uma estrutura fabular que na superfície glorifica a servidão, manifesta-se obliquamente a ironia. Expondo um fato absurdo, uma mãe que sacrifica seu próprio filho para que o futuro rei sobreviva, Eça obriga o leitor a refletir sobre as assimetrias sociais.

No conto *O Tesouro*, publicado em 23 de janeiro de 1894, no mesmo *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, portanto veiculado menos de um ano depois do conto *A Aia*, Eça de Queirós volta-se novamente para as narrativas de caráter tradicional como arcabouço para o seu texto. Dividido em três partes, o conto narra a história de três irmãos de Medranhos, fidalgos decaídos, às voltas com a descoberta de um tesouro. Na origem, o texto de Eça filia-se a *The Pardoner's Tale*, o *Conto do Perdoador*, uma das narrativas presentes na obra *Canterbury Tales*, *Contos da Cantuária*, escritos no século XIV pelo inglês Geoffrey Chaucer. Contudo, no artigo *Um Tesouro de segunda mão*³ apresentado no III Encontro Internacional de Queirosianos, em 1995, a professora Cleonice Berardinelli vai além da fonte inglesa e refaz a genealogia desse conto,

³ BERARDINELLI, Cleonice. *Um Tesouro de segunda mão*. In MINÉ, Elza e CANIATO, Benilde Justo (org.). *150 Anos com Eça de Queirós*. Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos. USP: São Paulo, 1997.

mostrando sua presença em duas obras canônicas da literatura portuguesa, uma medieval e outra renascentista: o *Horto do Esposo* e *Histórias de Proveito e Exemplo*.

Contudo, a recorrência às fontes tradicionais assimiladas pela cultura portuguesa revela-se aqui uma estratégia irônica, usada como forma de sutilizar uma denúncia feroz. Como Eça já afirmara no prefácio para a versão francesa de *O Mandarim* (1880), é “a nudez da realidade, sob o manto diáfano da fantasia”.

Lançando mão de estratégias narrativas diversas, Eça termina por refinar seu antigo empenho no trabalho de lançar farpas contra as falhas morais da sociedade. Tomando esse caminho, ele termina por ventilar a tradição literária, colocando vinhos novos em odres velhos e ainda nos embriagando com o seu incontestável talento de leitor crítico da condição humana.

Já no terceiro e último capítulo, *Dos afetos - amores de perdição: A desordem do desejo*, analisamos dois contos que trazem à tona questões afetivas: *No Moinho* e *José Matias*. Através deles, discutimos a especial visão do amor na obra de Eça.

Texto emblemático da produção contística do autor, *José Matias* vem desafiando seus leitores há mais de um século. O singular amante da divina Elisa, que talvez encontre rival apenas em Quintília, protagonista de *A desejada das gentes*, conto escrito por Machado de Assis, constitui um “caso particularíssimo”. No enredo de Eça, a estrutura do amor cortês surge deslocada para um tempo moderno no qual não acha abrigo nem compreensão. No contexto prosaico e moderno, a servidão amorosa de José Matias adquire traços grotescos. Tomamos como hipótese básica a idéia de que Eça estaria, com tal inadequação, aludindo ironicamente às estruturas medievais presentes na vida portuguesa, em plena modernidade. No entanto, como a ironia diante do amor vem carregada de fascínio, é também possível afirmar que o conto revela a incontornável atração que o atraso português exercia no mais genial de seus críticos.

No Moinho põe novamente em evidência a temática do adultério, basilar na obra do autor. Diferentemente de *O Primo Basílio*, de *Os Maias* ou de *Alves e Cia*, o conto ambienta o adultério no meio rural, evidenciando que esse “desequilíbrio” de costumes atingia todos os lugares da sociedade portuguesa. Através da sedução de Maria da Piedade pelo Primo Adrião, Eça também nos leva à discussão sobre o casamento e a família, bovarismo e educação romântica, presenças marcantes em suas obras.

A análise desses dois contos ligados à temática afetiva alicerça-se, sobretudo, no ensaio *Eros e Eça*, de Eduardo Lourenço⁴, que, ao destacar a temática amorosa na obra

⁴ LOURENÇO, Eduardo. *Eros e Eça*. In *O Canto do Signo-Existência e Literatura*. Editorial Presença: Lisboa, 1994.

do autor, vai de encontro à crítica tradicional. Enquanto João Gaspar Simões afirma que a ficção de Eça é estranha ao Amor, Eduardo Lourenço sustenta que o amor em Eça alimenta-se das miragens produzidas pelo desejo e, assim, tem caráter ficcional. Em relação a essa ficção glosada por Eça, a vivência amorosa é focalizada, no plano da representação realista, como uma vivência insatisfatória, frustrante.

As reflexões gerais de Lourenço conduziram as análises do nosso último capítulo, estando todas elas centradas na noção de uma “inabilidade intrínseca da experiência amorosa”, na visão da incapacidade marcante das personagens ecianas, no que tange à construção de uma aliança durável com o *outro*, esse estranho presente tanto diante de José Matias quanto de Maria da Piedade, que não concretizam seus desejos amorosos, vivenciando apenas a face fantasiosa e angustiante da experiência amorosa.

Na introdução geral das obras completas de Eça de Queirós⁵, João Alexandre Barbosa cita o conceito de clássico estabelecido por Frank Kermode no livro *The Classic* para situar a representatividade permanente desse escritor. Para Kermode, “a sobrevivência do clássico deve depender da posse de um excedente de significante (*surplus*)”. É justamente em busca desses excedentes que esse estudo se corporificou, na renovação constante que o clássico oferece, a partir de leituras que se vão renovando com o passar do tempo. Logo, buscamos nesse trabalho novas possibilidades de leitura para Eça, a partir de seus contos, parcela de sua obra menos estudada que os romances.

Para arrematar essas palavras introdutórias, retomo as epígrafes usadas nos três capítulos, feixes de luz que conduziram as reflexões: “Ó naus felizes, que do mar vago/ Volveis enfim ao silêncio do porto”, Fernando Pessoa; “Sobre o chão/ pisamos as mesmas tábuas/ os mesmos passos inscritos”, Fiama Hasse Pais Brandão; “Esta coisa a que o mundo chama amor, não é só uma coisa, porém muitas com um próprio nome”, Francisco Manuel de Melo. Em conjunto, os três textos falam acerca dos ingredientes que compõem esse trabalho: viagens de idas e retorno, passos guiados pelo passado e, sobretudo, de amor ...

⁵BARBOSA, João Alexandre. *Os intervalos de Eça de Queiroz*, Op. cit., p.11.

CAPÍTULO 1 - DOS ESPAÇOS - PORTUGAL EM TEMPOS DE ULTIMATUM: NAVEGAÇÃO DE CABOTAGEM

“Ó naus felizes, que do mar vago/
Volveis enfim ao silêncio do
porto”

Fernando Pessoa

1.1 Ulisses: um cativo da perfeição

Sentado numa rocha, na ilha de Ogígia, com a barba enterrada entre as mãos, donde desaparecera a aspereza calosa e tisonada das armas e dos remos, Ulisses, o mais sutil dos homens, considerava, numa escura e pesada tristeza, o mar muito azul que mansa e harmoniosamente, rolava sobre a areia muito branca. Uma túnica bordada de flores escarlate cobria, em pregas moles, o seu corpo poderoso, que engordara. Nas correias das sandálias, que lhes calçavam os pés amaciados e perfumados de essências, reluziam esmeraldas do Egito. E o seu bastão era um maravilhoso galho de coral, rematado em pinha de pérolas, como os que usam os deuses marinhos.⁶

O fragmento acima citado pertence ao primeiro parágrafo do conto *A Perfeição*, escrito por José Maria Eça de Queirós, em 1897. No conto, o escritor português recria uma passagem do Canto V da *Odisséia*, de Homero. Os dois escritores focalizam os transtornos da viagem de retorno de Ulisses à Ítaca após a Guerra de Tróia.

A passagem selecionada por Eça de Queirós na epopéia homérica diz respeito à estada de Ulisses na Ilha de Ogígia, como cativo da deusa Calipso, durante longos sete anos:

Dócil, a ninfa se dirige à praia
Onde Ulisses longânimo gastava
A doce vida, os olhos nunca enxutos,
Saudoso e enfasiado, pois com ela
Por comprazer dormia constringido.
E gemebundo, o ponto contemplando,
Passava o dia em litoral penedo.⁷

Após sofrer um naufrágio provocado pela ira do Olimpo, Ulisses aporta em condições precárias nos domínios da deusa e essa o acolhe, apaixonando-se pelo herói e transformando-o em seu cativo, misto de amante e prisioneiro. Transformada em personagem de Eça, a deusa descreve seu encontro com Ulisses:

... rolou as areias da minha ilha, nu, pisado, faminto, preso a uma
quilha partida, perseguido por todas as iras, e todas as rajadas, e

⁶ Todas as passagens dos contos citados neste trabalho foram extraídas das obras completas do autor, organizadas por Beatriz Berrini, Op. cit.

⁷ HOMERO. *Odisséia*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Ed. Cultrix, 2000. Canto V, versos 110 e 115.

todos os raios dardejantes de que dispõem o Olimpo. Eu o recolhi, o lavei, o nutri, o amei, o guardei para que ficasse eternamente ao abrigo das tormentas, da dor e da velhice.

Eça de Queirós busca sua fonte em Homero, mais precisamente em Ulisses, cuja figura tem alimentado a produção literária de diversos escritores ao longo dos tempos. Apenas considerando o século XX, temos James Joyce (*Ulisses*), Fernando Pessoa (*Mensagem*), Alberto Moravia (*Recordações de Circe*) e Jorge Luís Borges (*O Imortal*) como exemplos de autores modernos que se reportaram à figura de Ulisses. A força desse herói parece manter seu vigor mesmo depois de alguns milênios. Segundo Denis Kohler⁸,

...o filho de Laertes põe-se diante de nós, em cada etapa de seu destino literário com uma força de presença que tende a fazê-lo perder a aura reverencial que desfrutam, por exemplo, Antígona ou Édipo, devido ao status de uma pessoa com a qual é possível identificar-se.

A afirmação de Kohler enfatiza um aspecto que faz com que a figura de Ulisses continue a povoar a literatura moderna, sendo justamente esse seu lado humano, *seu status de pessoa com a qual é possível identificar-se*, o que mantém a sua permanência. É, pois, sobre esse Ulisses que traz consigo dores, anseios e marcas promovidas pela urgência de fazer escolhas, que o conto eciano se constrói. Podemos afirmar que, portando as marcas do humanismo clássico, Ulisses dimensionou em si, como potência, traços promotores de identificação com os indivíduos comuns, e que essa dimensão humana o tornou capaz de atravessar os séculos e florescer em solo moderno.

A narrativa queirosiana abre espaço para uma maior qualificação daquilo que na *Odisseia* existe em potencial e, assim, explora essa humanidade comum que marca a figura homérica. Fixando-se numa específica angústia de Ulisses, Eça passa a explorá-la, tornando mais nítidas as suas dimensões. O autor português escolhe com precisão o momento da *Odisseia* em que o nauta, imobilizado numa ilha paradisíaca, sofre. Ele dilata, reatualiza e analisa, segundo os padrões humanistas específicos do seu tempo, um sofrimento cuja existência Homero apenas noticia; as seguintes palavras iniciam o conto de Eça: *com a barba enterrada entre as mãos donde desaparecera a aspereza calosa e tisonada das armas e dos remos, Ulisses, o mais sutil dos homens, considerava, numa escura e pesada tristeza....*

⁸Verbete Ulisses – elaborado por Denis Kohler in BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. Carlos Sussekund *et alli*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio editora/UNB, 1988, p.898.

O conto centra-se nessa insatisfação trazida pelo paradisíaco cativo. Diante de tanta beleza e perfeição, Ulisses apenas deseja a sua liberdade e, portanto, a viagem a ser retomada na direção de sua casa, mesmo ciente dos perigos que esse regresso ocasionará.

O Ulisses protagonista do conto de Eça de Queirós deseja manter-se como é: mortal e imperfeito. Não aspira à imortalidade que Calipso pode lhe conceder, apenas deseja a sua condição humana. Numa passagem do conto, o protagonista recorda os seus companheiros de viagem mortos durante a guerra e sente inveja do destino que tiveram:

Ah! Ditosos os reis mortos, com formosas feridas no branco peito, diante das portas de Tróia! Felizes os seus companheiros tragados pela onda amarga! Feliz ele se as lanças troianas trespassassem nessa tarde de vento e poeira, quando junto a Faia, defendia dos ultrajes, com a espada sonora, o corpo morto de Aquiles! Mas não! Vivera! – E agora, cada manhã, ao sair sem alegria do trabalhoso leito de Calipso, as Ninfas, servas da Deusa, o banhavam numa água muito pura, o perfumavam de lânguidas essências, o cobriam com uma túnica sempre nova, ora bordada a sedas finas, ora bordada a ouro pálido!

Profundamente insatisfeito com o seu cativo, o herói eciano prefere a morte ao estado de inércia imposto por Calipso. A insatisfação de Ulisses, intensificada por Eça, a partir da ironia, está presente nos dois textos. Afinal, nessa passagem da Odisséia, o destino de aventuras, batalhas, ardis bélicos já fora realizado e Ulisses almeja o retorno aos seus, impulsionado a reencontrar Ítaca, seu povo, sua esposa e seu filho. Nesse estágio da trajetória, o herói de Homero sabe que o ciclo mítico precisa completar-se, pois o retorno a Ítaca significa a confirmação dos valores que alicerçam uma cultura. O Ulisses da Odisséia passa a ser então um viajante que deseja menos as glórias do percurso do que o retorno. Sobre esse aspecto, afirma François Hartog⁹:

A Odisséia não é nem uma geografia do Mediterrâneo, nem uma pesquisa etnográfica, nem a versificação e musicalização de instruções náuticas (fenícias ou outras), mas uma narrativa de viagem inteiramente voltada para o retorno, ansiosa por concluir-se. Narra o retorno daquele que “durante anos errou... pelo mar, sofrendo muita angústia em sua alma”, daquele que em resposta a uma pergunta do rei Alcino, afirma não ser “senão um mortal”, o mais desgraçado, talvez.

⁹ HARTOG, François. *Memória de Ulisses - Narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p.25.

Portanto, é a esse herói ávido pelo retorno aos seus que o conto *A Perfeição* vai acrescentar marcas específicas do universo eciano. Além de ansioso por retornar, o Ulisses do século XIX apresenta-se entristecido, fragilizado no que tange à sua capacidade de ação. Diferentemente do Ulisses homérico, que se define a partir de seus atos, como é próprio aos heróis clássicos, esse outro Ulisses exhibe gordura, símbolo de sedentarismo burguês, causa primordial do sofrimento que lhe traz a condição de cativo. Esse abatimento e essa inatividade o tornam um personagem próximo de outros que povoam a ficção de Eça.

Em referência ao modelo épico, o texto é dividido em quatro partes. A história se inicia *in media res*, seguindo o modelo da epopéia homérica, procedimento também adotado na obra camonianiana, no qual a ação se desencadeia no meio da matéria narrada. Aqui, a narrativa lança o leitor no estado de desolação em que se encontra o protagonista.

É interessante notar a descrição física da personagem como uma forma de refletir seu estado de espírito (“escura e pesada tristeza”). Ulisses é descrito como um herói fora de combate, fato comprovado pelas marcas corporais. Já não mais possui os símbolos físicos de sua heroicidade, não mais apresenta a anatomia própria às esculturas clássicas, mas um corpo com barba longa, mãos sem calos e pés macios, evidenciando seu estado de prostração e inatividade. Aliás, tal descrição é ratificada estilisticamente, uma vez que todos esses sinais físicos vêm em forma de orações adjetivas, ganhando destaque no texto o estado de inércia, em detrimento da ação que só os verbos poderiam expressar. Ainda no primeiro parágrafo, vale acrescentar outro elemento que contrasta com a descrição do fastio de Ulisses: a beleza da paisagem que o cerca, *o mar muito azul que mansa e harmoniosamente, rolava sobre a areia muito branca*.

A própria condição de amante cativo da Deusa não traz a Ulisses prazer algum, ao contrário, o leito lhe é *trabalhoso* e os cuidados que ele recebe das Ninfas parecem-lhe enfadonhos. Esse fato nos é apresentado de forma irônica através dos excessos de adjetivos e da exclamação. Ogígia é para Ulisses uma Ilha dos Amores vivida a contragosto, já que a inércia contraria a natureza do herói.

Desenvolvendo a sua habitual visão irônica, Eça de Queirós dialoga com *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, tensionando a perspectiva dessa obra canônica que cantou o heroísmo dos navegantes portugueses. Esclarece-se agora porque Ogígia é tomada como uma reconfiguração da Ilha dos Amores, lugar que, para a tripulação de Vasco da Gama, significou uma premiação pelo sucesso da empreitada náutica. Para o Ulisses eciano, o prêmio significa um cativo, um castigo, espécie de paraíso infernal.

Percebe-se, então, que, no conto, Eça dialoga com duas totalidades, marcos da cultura ocidental, buscando encontrar a sua voz entre esses discursos: a totalidade clássica, representada pela referência direta à Odisséia, e a renascentista, vislumbrada através de menções mais sutis à epopéia de Camões.

Em ambas as obras, Ulisses é caracterizado pelo poder da linguagem ou pela sua astúcia em persuadir. Na primeira, temos vários episódios que ratificam os ardis do herói, como por exemplo, a resistência ao canto das sereias ou a vitória sobre Polifemo através de estratégias habilmente tecidas. Em *A cicatriz de Ulisses*, Auerbach¹⁰ destaca que os personagens homéricos apresentam um espelhamento entre os seus movimentos psicológicos e o seu discurso:

Polifemo fala com Ulisses; esse fala com os pretendentes, quando começa a matá-los; prolixamente, Heitor e Aquiles falam, antes e após a luta; e nenhum discurso é tão carregado de ira que nele faltem ou se desordenem os instrumentos da articulação lógica da língua. Isto é válido, naturalmente, não só para os discursos, mas para toda a apresentação.

Na epopéia camoniana é igualmente exaltado o poder da linguagem do herói. A referência a Ulisses, na estância 45 do II Canto, enaltece o seu domínio sobre a palavra como arma para livrar-se do cativo de Calipso: “Que se o facundo Ulisses escapou / De ser na Ogígia ilha eterno escravo”¹¹. A mesma facúndia é também atribuída a Vasco da Gama, já que Camões o adjectiva de igual forma. No episódio do Gigante Adamastor, é através de sua hábil narração que o capitão consegue ludibriar o obstáculo e cruzar o Cabo das Tormentas, personificado na criatura monstruosa (Canto V, estrofe 90):

Da boca do facundo Capitão
Pendendo estavam todos embebidos,
Quando deu fim à longa narração
Dos altos feitos grandes e subidos.

Dessa forma, temos Eça em busca de uma linguagem moderna, não mais marcada pelo domínio da facúndia, própria aos heróis gregos ou renascentistas, épocas nas quais a linguagem pode ainda ser encarada como elemento de totalidade entre o ser humano e o divino. Assim, o Ulisses eciano apresenta-se logo de início, no conto, marcado por uma crise na linguagem. Demonstrando uma fissura característica da modernidade, o Ulisses pensado por Eça é estigmatizado pela dificuldade de falar e por

¹⁰ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2ªed. Série Estudos. Vol. 2. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p.04.

¹¹ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. 12ª ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1993.

um conseqüente silêncio. Um homem que se abisma e se isola: “Sentado numa rocha, na ilha de Ogígia, com a barba enterrada entre as mãos, donde desaparecera a aspereza calosa e tisonada das armas e dos remos, Ulisses, o mais sutil dos homens, considerava, numa escura e pesada tristeza.”

Situando esse Ulisses gordo, estático e imobilizado pela depressão que o leva a lamentar-se diante de um mar muito azul, a cena de abertura anuncia uma ironia que parece ter em foco a situação de Portugal no século XIX. Ligado miticamente à figura do herói homérico, Portugal é visto por Eça como um navegante inerte e fora de combate. Seu momento é de reflexão sobre si mesmo, um momento de autoquestionamento.

Escrita no século XVI, momento do apogeu português em função das conquistas marítimas, *Os Lusíadas* é um canto de louvor ao povo lusitano, que teria como modelo um Ulisses eloqüente, bravo. Escrito no final do século XIX, o texto eciano traz à tona as frustrações de um povo que, navegador por natureza, agoniza diante da impossibilidade de retorno às glórias do passado e vê-se desafiado a meditar, para redimensionar esse passado. Na estrofe 45 do Canto II dos *Lusíadas*, a superação do cativo de Ulisses em Ogígia é citada como uma prova de que os nautas portugueses venceriam os seus próprios obstáculos:

Que, se o facundo Ulisses escapou
De ser na Ogígia ilha eterno escravo,
E se Antenor os seios penetrou
Ilíricos e a fonte de Timavo,
E se o piedoso Enéias navegou
De Cila e de Caríbdis o mar bravo,
Os vossos, mores causas atentando,
Novos mundos ao mundo irão mostrando.

Nesse sentido, a ironia de Eça termina por constituir um desafio, para que Portugal, navegante cansado no fim do século XIX, supere esse momento de inércia e volte a uma ação. Temos, portanto, um Ulisses deprimido, entregue a reflexões. Fisicamente, assemelha-se a um burguês gordo e inerte, prostrado diante do mar, nauta sem embarcação para prosseguir sua viagem. Eduardo Lourenço¹² denomina esses dois períodos da literatura portuguesa das duas “edades de ouro”. Segundo o autor, o século XVI e o século XIX, embora representem estágios especiais, se opõem no que tange aos princípios estéticos e às idéias:

¹²LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p.85-86.

É obvio que essas duas edades de ouro, quer as tomemos apenas numa perspectiva literária, o que nunca foi o caso, quer numa mais ampla dimensão cultural, não têm o mesmo significado nem relevam o mesmo código. As duas supõem, como é inevitável, pressupostos ideológicos. Ou antes, são a sua paradigmática expressão. A primeira “idade de ouro” – de ouro para um Portugal que ainda não perdera a certeza e mesmo o sentimento de ser uma nação importante, quer no plano político, quer no latamente “cultural”.... O código da segunda idade de ouro é o oposto: Portugal não é nada ou pouca coisa – fora a memória de ter sido grande.

Ficam assim delineadas as exatas diferenças entre o Ulisses camoniano e o eciano. O primeiro é o mítico herói exemplar para o Portugal renascentista. Já o segundo traz, marcando o seu corpo, sinais de decadência.

Não parece demais lembrar que, segundo a “mitologia portuguesa”, Ulisses representa o fundador mítico de Portugal, o primeiro a aportar em solo luso, como expressa Fernando Pessoa em sua *Mensagem*, escrita em 1934.

Carlos Felipe Moisés¹³ observa que *Mensagem* ambiciona apreender o sentido profundo do percurso histórico português, suas raízes, suas perspectivas e esperanças, ambicionando realizar uma interpretação de Portugal como entidade coletiva, transindividual, à qual o poeta Fernando Pessoa se sente integrado. Assim, temos em *Mensagem*, na primeira parte denominada *Brasão*, na seção II, *Os Castelos*, o poema Ulisses:

Primeiro/Ulisses

O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo -
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que por aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade.
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.

Depois de ter em foco esse Ulisses, representativo do primeiro castelo da fundação da nação portuguesa, Fernando Pessoa dedica o restante desta etapa de sua

¹³ PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Org. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Difel, 1986.

obra a grandes figuras históricas de Portugal, como Viriato, D. Henrique, D. Dinis, D. Felipa de Lencastre, até chegar a D. Sebastião, rei que terá um papel central em *Mensagem*, pela importância do mito sebastianista e do Quinto Império.

Pessoa busca reativar o mito da fundação de Lisboa. Esse mesmo mito está na base do conto escrito por Eça, tornando possível lê-lo como um comentário alegórico feito à situação histórica de Portugal nas últimas décadas do século XIX. Segundo a lenda, o herói homérico teria dado origem ao nome Lisboa. Conforme Carlos Felipe Moisés¹⁴, o antigo nome de Lisboa, Olisipo, seria derivado de Ulyssis + *pona*, a cidade de Ulisses. Assim, a fundação de Portugal é relacionada à fusão entre o mito e a história e, em Fernando Pessoa, o mito sobrepõe-se à história já que ele elege o primeiro como matéria fundadora, elemento que, sustentando a nação, seria capaz de revigorá-la.

A recorrência a Pessoa evidencia que Eça de Queirós o antecede, na escolha da figura de Ulisses com acurada precisão. Para falar de um Portugal em decadência, em estado de inércia, Eça recorre ao mítico fundador da nação portuguesa, aquele que primeiro *por aqui aportou*, o castelo que subjaz no solo português.

Atingido pelo declínio português, o Ulisses eciano personifica a nação. Cercado por belezas naturais infinitas e benesses incomparáveis oferecidas por sua anfitriã, ele não demonstra nenhuma nota de felicidade, todos os seus atos e pensamentos revelam a sua insatisfação de estar naquele espaço, paraíso que só lhe traz lamentações. Observe-se o final do segundo parágrafo, quando o narrador, após descrever a beleza incondicional da ilha, completa a sua descrição com os lamentos do herói: *E nesta inefável paz e beleza imortal, o sutil Ulisses, com os olhos perdidos nas águas lustrosas, amargamente gemia revolvendo o queixume do seu coração...*

É interessante notar a confluência entre mito e história. No enredo mítico evocado por Eça, Ulisses é aprisionado em uma ilha. Na história, Portugal era limitado pela ação da Inglaterra. O conto em análise foi publicado em 1897, período em que Portugal vivia sob os efeitos políticos do *Ultimatum* inglês, ocorrido em janeiro de 1890. O episódio histórico conhecido como *Ultimatum* consistiu numa ofensiva política da Inglaterra contra Portugal, que culminou com o domínio das colônias africanas, territórios lusitanos. Maria Filomena Mônica assim resume a eclosão do processo¹⁵:

Em 7 de janeiro de 1890, o Times publicara um artigo sobre o litígio, que opunha, em África, Portugal e Inglaterra. As atenções

¹⁴ Op.cit.

¹⁵ MÔNICA, Maria Filomena. *Vida e obra de José Maria Eça de Queirós*. Ed. Record: Rio de Janeiro, 2001, p.244.

concentravam-se na expedição de Serpa Pinto na costa oriental. No dia 8, o Pall Mall Gazette, porta-voz dos interesses imperialistas ingleses, incitava o governo Salisbury a atacar Lourenço Marques. Em Portugal, o governo de José Luciano se reuniu em caráter de emergência. As notícias que chegavam a Lisboa eram cada vez mais alarmantes. No dia 12, José Luciano de Castro recebia uma nota de Salisbury, na qual este lhe comunicava que, ou o governo português satisfazia, em vinte e quatro horas, o que o governo britânico exigia - a retirada das forças militares do Chire e das regiões habitadas pelos mabocolos e os machonas - ou o representante diplomático inglês deixaria Lisboa. Reunida em Gibraltar, a esquadra inglesa lembrava, a quem o tivesse esquecido, o poderio da velha aliada. No dia seguinte, era divulgado o conteúdo da carta entregue pelo embaixador britânico, Sir George Petre, ao ministro dos Negócios Estrangeiros. Sem outra hipótese, o governo português cedeu.

Tal evento marcou profundamente a história portuguesa e, sobretudo, marca o início do declínio do regime liberal-conservador do período da Regeneração. A revolta da população foi instantânea, desencadeando total hostilidade aos ingleses, instalando uma atmosfera de patriotismo. Até 1910, com a queda da monarquia, ocorre um paulatino desmantelamento do regime e o desenvolvimento do Partido Republicano.

Eça, então diplomata em Paris, entre tantos outros intelectuais da época, manifestou sua indignação em diversos artigos publicados na *Revista Portuguesa*¹⁶. Em fevereiro de 1890, logo no mês seguinte ao *Ultimatum*, no artigo *Nota do Mês*, ele faz os seguintes comentários¹⁷:

Durante o desagradável mês de janeiro, Portugal atravessou uma crise, que é incontestavelmente a mais severa, talvez a mais decisiva que esta geração tem afrontado... Mas, todavia, por ora, não há nele (movimento contra a carta ao embaixador) senão os sintomas materiais da vida. É o respirar, o mover, o palpitar, o falar dum corpo que muitos julgavam morto, gelado, fácil de pisar, e talvez de retalhar. E resta agora saber em que séria e útil ocupação, em que fim de alto patriotismo, se vai empregar essa vida que tão inesperadamente o país surpreende e que tão dispersamente manifesta na imensa e primeira alegria de sentir correr, quente e forte, nas veias.

Percebemos no conto, entranhada no plano de suas imagens, uma crítica à situação de dependência de Portugal à Inglaterra e, aliada à crítica, uma exortação à ação. Assim como Ulisses, Portugal encontrava-se preso a uma ilha. No conto, Eça descreve um “homem de tão rutilantes feitos que jazia numa ilha, mole”. Já no artigo, ele constrói, através da metáfora do corpo que muitos julgavam morto, um mesmo Portugal que, após anos de inércia, reagia ao ultraje inglês.

¹⁶ Publicação coordenada pelo autor, que mesmo morando na França, a editava em Portugal, com a colaboração de Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, entre outros intelectuais da época.

¹⁷ MÓNICA, Maria Filomena, Op.cit. p.344.

O mítico fundador de Portugal também alude a esse momento agonizante dos portugueses, pois simboliza, como viajante que quer sua terra de volta, o mesmo sentimento de apatia que Portugal experimentava com a perda de algumas importantes colônias, um sentimento de exilado. O Ulisses que não desejava mais os territórios distantes, e sim, o retorno aos seus portos de origem, era, portanto, um navegador de cabotagem.

Tal procedimento nos alerta para o refinamento das imagens usadas pelo autor, quando insere as questões históricas na sua narrativa. Ainda que a denúncia seja uma constante na obra de Eça, ela aparece muitas vezes em formas complexas e através de uma representação oblíqua, articuladora de símbolos difusos.

Para Massaud Moisés, nos textos de ficção, a denúncia implícita se vale da insinuação, dos jogos de ambigüidades, das sutilezas psicológicas, etc¹⁸. A presença do herói grego como protagonista do conto, naquele momento da crise política portuguesa, tem a força de denunciar a situação de seu país. Através do estado de ânimo de Ulisses, um herói que geme e se queixa, num completo quadro de melancolia e sentindo o peso do seu fado, Eça de Queirós aponta a agonia de seu país.

1.1.2 Do épico à narrativa moderna: o herói em desassossego

Assim como o romance, a narrativa curta – o conto - ganha destaque em sua feição moderna, alcançando o apogeu literário nos séculos XIX e XX, com grandes nomes que lhe imprimiram força criadora e definições. Assim, temos, além de Eça de Queirós, nomes como Dostoievski, Flaubert, Tchecov; no Brasil, Machado de Assis foi um dos maiores cultores do gênero.

Em sua *Teoria do Romance*, G. Lukács¹⁹ situa o mundo grego, berço da epopéia homérica, como um sistema cultural fechado. Nesse sistema, os fatos narrados mantinham consonância com o conjunto de crenças e valores que conferiam coesão à sociedade grega. Segundo Lukács, na Grécia homérica, não há abismo entre imanência e transcendência, que formam um todo coeso; de modo que as verdades contidas na mitologia clássica estão presentes na trajetória de vida das personagens. Em contrapartida, por serem ilustrativas de um mundo marcado pela instabilidade, as formas modernas trazem em seu bojo existências marcadas pela desorientação e nostálgicas de um sistema mais estável. Nessas formas, se delineiam aventuras de busca

¹⁸ MOISÉS, Massaud. *A literatura como denúncia*. Cotia: Ed. Íbis, 2002.

¹⁹ LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. 34, 2000.

de valores estáveis que pudessem superar os abismos intransponíveis entre existência e transcendência.

Na esteira de Lukács, Walter Benjamin²⁰ destacou no romance – forma que dá o tom à narrativa moderna – a solidão. De acordo com Benjamin, a busca do sentido para a vida delineada no romance é realizada em solidão, pelo indivíduo isolado, numa sociedade que perdeu coesão.

O conto é um gênero de difícil conceituação, possuindo um histórico ligado a três acepções mais correntes, de acordo com Casares (*apud* Cortazar)²¹: relato de um acontecimento, narração oral ou escrita de um acontecimento falso e fábula que se conta a crianças para dormir. Todavia, o conto moderno vai se estruturando sobre a mesma base do romance, o individualismo. Nesse caminho, obtém definição dentro da modernidade no século XIX, sobretudo com Poe.

Assim, o conto eciano, salvo exceções, possui uma constituição muito próxima da desorientação própria do romance, obviamente resguardando algumas diferenças primordiais, tais como a economia dos meios narrativos e o desejo de alcançar através desses o máximo de efeitos²². Dentro dessa forma narrativa moderna, confirmam-se os parâmetros de desorientação e isolamento do indivíduo, levantados por Lukács e Benjamin.

É natural que o conto de Eça apresente Ulisses como um sujeito que busca compreender e ordenar não apenas um desconcerto histórico, mas também o seu caos pessoal. Eça apresenta o herói num momento em que ele está desorientado, num território estrangeiro e em situação na qual os seus valores são postos em xeque. Georg Lukács esclarece²³:

A epopéia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. A estrutura dada do objeto – a busca é apenas expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso – aponta para a intenção da configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem e nem devem ser encobertos por meios composicionais. Assim, a intenção fundamental determinante da forma romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo.

²⁰ BENJAMIN, Walter. *O narrador- observações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In: *Os Pensadores*. Abril Cultural: Rio de Janeiro, 1983.

²¹ CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Série Debates. 2ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

²² GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do Conto*. Série Princípios. Nº. 2. 5ª edição. São Paulo: Ed. Ática, 1990.

²³ LUKÁCS, Georg. Op.cit. p.60.

O pensador húngaro deixa evidente que, na modernidade, o herói sempre busca algo. Há sempre alguma dissonância a esclarecer, alguma travessia a completar. Esses aspectos que distanciam o molde clássico, da perspectiva moderna, conferem especificidade ao Ulisses eciano, fazendo com que ele se desprenda do texto grego. Assim, seu exílio coincidirá com um ideal de perfeição que Eça contesta, a ele confrontando, não outro emblema de perfeição, mas a própria imperfeição que constitui a matéria da história em contraste com o mito. Embora o Ulisses moderno não consiga aceitar as formas perfeitas que preenchem a sua vida de exilado, não tem como substituí-las e talvez por isso adie a decisão que o faz perdê-las. Pelo mesmo motivo, a literatura moderna manifesta-se muitas vezes nostálgica em relação aos mundos fechados.

Evidente que, ao atacar os modelos clássicos de perfeição, Eça atinge a todos os idealismos, ironizando a idealização do próprio homem feita pela visão renascentista e alcançando também os ideais preconizados pelo Romantismo. Como o centro do seu conto contempla uma crítica à situação histórica do Portugal finissecular, é natural que ele aponte sua ironia para Camões, cantor do projeto de expansão marítima e dos princípios que, a partir do século XVI, nortearam Portugal como nação.

O contista escolhe uma cena literária na qual Ulisses, fora de Ítaca e, portanto, em terra estrangeira, almeja o retorno a Ítaca. Esse Ulisses representa a condição do português que, perdendo a Pátria idealizada, a do sonho imperialista, vê-se obrigado a retornar a um Portugal imperfeito e empobrecido. No entanto, embora o conto alegorize a situação do país - que, no final do século XIX, vivia uma situação paradoxal: era centro de um império marítimo e, ao mesmo tempo, perdera a sua autonomia política, tornando-se dependente das ações inglesas - Eça não deixa de discutir em seu texto a condição do homem moderno que, desfalcado de metas nítidas e de valores estáveis, torna-se um Ulisses sem bússola e em desassossego.

O texto é atravessado pelas expressões culturais de seu tempo, tempo esse definido pelos anseios do herói que, ao contrário da personagem grega, se recolhe e se individualiza, mostrando oscilações interiores. Tal estado de espírito só poderia ser produzido dentro de uma forma narrativa impura, como são as formas modernas. Herói em conflito, Ulisses oscila. Deve escolher entre a natureza plácida de Ogígia e a natureza inóspita de Ítaca, entre a paz do repouso e os desafios da viagem, entre Calíope e Penélope e entre a imortalidade e a morte.

Numa forma narrativa imperfeita, Ulisses busca um destino igualmente imperfeito, o da mortalidade comum a toda a humanidade. Ele aspira voltar à sua terra natal, para estar ao lado de sua amada Penélope e de seu filho Telêmaco, mesmo que nesse momento de sua trajetória não tenha a menor garantia do reencontro, pois nem mesmo sabe se sua amada e seu filho estão vivos, ou mesmo se Penélope já se casou com outro pretendente. Recorrendo ao discurso indireto livre, Eça penetra em seus pensamentos:

...E durante esses imensos anos, que destino envolvera a sua Ítaca, a áspera ilha de sombrias matas? Viviam eles ainda, os seres amados? Sobre a forte colina, dominando a enseada de Reitros e os pinheirais de Neus, ainda se erguia o seu palácio, com os belos pórticos pintados de vermelho e roxo? Ao cabo de tão lentos e vazios anos, sem novas, apagada toda a esperança como uma lâmpada, despira a sua Penélope a túnica passageira da sua viuvez, e passara para outros braços fortes de outro esposo forte que, agora, manejava as suas lanças e vindimava as suas vinhas? E o doce filho Telêmaco? Reinaria em Ítaca, sentado, com o branco cetro, sobre o mármore alto da Agora? Ocioso e rondando pelos pátios, baixaria os olhos sob o império duro de um padraço?

A passagem do texto mostra um Ulisses cercado de dúvidas, de dilemas, de suposições. Diferentemente do Ulisses grego, que tem certeza da estabilidade de sua casa, o Ulisses eciano vacila, especula, sofre e faz perguntas sem respostas. Ainda assim, cercado de incertezas, ele deseja voltar, em busca de uma pátria posta sob os crivos da dúvida e da suspeita. O mundo que cerca o Ulisses de Eça não lhe traz as garantias necessárias para seu conforto interior, nem responde as suas perguntas.

O pensamento de Lukács ajuda a compreender o comportamento que Eça atribui ao seu Ulisses em Ogígia. Cercando Ulisses, com suas belezas naturais incomparáveis, a realidade de Ogígia distancia-se das intempéries e incertezas da viagem. Essa distância entre a interioridade do homem e a realidade que o circunda aproxima-se tensamente daquele abismo que Lukács viu interposto entre o herói problemático e o seu mundo²⁴:

Mundo contingente e indivíduo problemático são realidades mutuamente condicionantes... O mundo circundante do indivíduo, no entanto, é somente um substrato e material de conteúdo diverso das mesmas formas categóricas que fundam o seu mundo interior: o abismo intransponível entre realidade do ser e ideal do dever-ser tem de constituir, portanto, a essência do mundo exterior – ao material diverso correspondendo a mera diversidade estrutural. Essa diversidade revela-se com a máxima clareza na pura negatividade do ideal.

²⁴ LUKÁCS, Georg. Op.cit. pp.79-80.

Era lastimosa a existência de Ulisses no seu cativeiro, rodeado da perfeição insatisfatória e com sede de uma imperfeição que o incitasse a agir. Após a refeição da manhã, assim eram os dias do herói:

Depois, tomando aquele bastão de Príncipe dos Povos com que Calipso o presenteara, percorria sem curiosidade os sabidos caminhos da ilha, tão lisos e tratados que nunca as suas sandálias reluzentes se maculavam de pó, tão penetrados pela imortalidade da Deusa que jamais neles encontrara folha seca, nem flor menos fresca pendendo na haste. Sobre uma rocha se sentava então, contemplando aquele mar que também banhava Ítaca, lá tão bravio, aqui tão sereno, e pensava, e gemia, até que as águas e os caminhos se cobriam de sombra, e ele recolhia à ilha para dormir, sem desejo, com a Deusa que o desejava!

A paisagem de Ogígia é uma espécie de *locus amenus*, que deveria constituir-se como espelho para o interior das personagens. Mas, o que vemos no texto eciano é justamente o contrário, para uma passagem de tranqüilidade e sossego, um Ulisses em total desalinho.

Octavio Paz, ao analisar a forma romance, também o faz de forma comparativa ao modelo épico, e sobre essas mudanças da natureza do herói épico para o herói moderno, afirma²⁵:

Nem Aquiles nem Cid duvidam das idéias, crenças e instituições do seu mundo. Os heróis da epopéia estão bem plantados em seu universo e por isso suas relações com sua sociedade são as naturais da planta com a terra que lhe é própria. Arjuna não põe em julgamento a ordem cósmica nem as hierarquias sociais, Rolando é todo fidelidade ao seu senhor. O herói épico nunca é rebelde e o ato heróico geralmente tende a restabelecer a ordem ancestral, violada por uma falta mítica. Tal é o sentido do regresso de Odisseu ou, na tragédia, o da vingança de Orestes. A justiça é sinônima da ordem natural. Ao invés disso, a dúvida do herói novelesco sobre si mesmo também se projeta sobre a realidade que o sustenta.

A afirmativa de Paz colabora no entendimento da discussão realizada por Eça. Seu Ulisses abisma-se diante de suas próprias inquietações. Cercado por suas dúvidas, atormentado pela sua rotina inerte, quer a viagem, quer a ação, quer o combate. Para António M. B. Machado Pires, no ensaio *Eça e Ulisses*²⁶, essa é a grande lição do conto:

Ulisses recusa a paz e a felicidade que não se compram com o risco, com a dor, que não pressupõem a condição insegura e de risco do ser humano. A grande lição não é o regresso do herói nem a fantasiosa descrição da deusa e da sua ilha; a grande lição é a vida como risco e

²⁵PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982, p.275-276.

²⁶PIRES, António M. B. Machado. *Eça e Ulisses*. In: Eduardo Lourenço (org.). *Diálogos com Eça no novo milênio*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p.75.

a sorte de vencer, o encanto da vitória conquistada, o prêmio da ação contra o egoísmo da inação.

O conto constitui um elogio à ação e uma exortação contra a inércia que Eça vê dominar Portugal. Como exemplarmente descreve o contista, os dias de Ulisses na ilha eram repletos de desânimo e repetição (*repercorria sem curiosidade os sabidos caminhos da ilha*), fato deveras desolador para um herói acostumado a batalhas fabulosas e aventuras intrépidas; tanta monotonia só o podia abater, como ele mesmo relata através do desabafo:

O pavoroso Polifemo, ludibriado com uma astúcia que para sempre maravilha as gerações! As manobras sublimes entre Cila e Caríbdis! As Sereias voando e cantando em torno do mastro, donde ele amarrado as rechaçava com o mudo dardejar dos olhos mais agudo que dardos! A descida aos Infernos jamais concebida a um mortal!... E agora homem de tão rutilantes feitos jazia numa ilha mole, eternamente preso, sem amor, pelo amor de uma Deusa! Como poderia ele fugir, rodeado de mar indomável, sem nave, nem companheiros para mover os remos longos? Os Deuses ditosos certamente esqueciam quem tanto por eles combatera e sempre piedosamente lhes votara as reses devidas, mesmo através do fragor e das fumarças das cidadelas derrubadas, mesmo quando a sua proa encalhava em terra agreste!... E ao herói, que recebera dos reis da Grécia as armas de Aquiles, cabia por destino amargo engordar na ociosidade de uma ilha mais lânguida que uma cesta de rosas, e estender as mãos amolecidas para as iguarias abundantes, e, quando águas e caminhos se cobriam de sombra, dormir sem desejo com uma Deusa que, sem cessar, o desejava.

O trecho citado explora a oposição entre a ação e a inércia, sendo a primeira sempre eleita em detrimento da segunda, já que um *herói de rutilantes feitos agora jazia numa ilha, mole*. O protagonista se sente traído, abandonado pelos Deuses pelos quais sempre teve adoração e obediência. Recusa-se a aceitar aquele destino de cativo, de escravo de uma Deusa que o deseja ardentemente. Sempre que o texto se refere aos encontros amorosos com Calipso, aparecem expressões de descontentamento, como a já citada, *trabalhoso leito*.

Todavia, a libertação de Ulisses está por vir. Seus lamentos são ouvidos por Júpiter, que envia Mercúrio à ilha em seu favor, ordenando que Calipso obedeça ao seu comando e liberte o seu cativo. A Deusa padece, já que deseja profundamente a permanência do seu hóspede. A tentativa de Calipso é vã, porque Ulisses refuta todos os seus argumentos em defesa da superioridade dos elementos que compõem a ilha. E como Calipso não podia desobedecer aos deuses, só lhe resta ajudar Ulisses a partir, indicando-lhe as árvores adequadas e dando-lhe ferramenta para construir uma embarcação. Ao ver o machado nas mãos de Calipso, Ulisses tem com ela o seguinte diálogo:

- Oh, deusa, há quantos anos não palpo uma arma ou uma ferramenta, eu, devastador de cidadelas e construtor de naves!
A deusa sorriu. E, iluminada a lisa face, em palavras aladas:
- Oh, Ulisses, vencedor de homens, se tu ficasses nesta ilha, eu encomendaria para ti, a Vulcano e às suas forjas do Etna, armas maravilhosas...
- Que valem armas sem combates, ou homens que as admirem? De resto, oh deusa, já muito batalhei, e a minha glória entre as gerações está soberbamente segura. Só aspiro ao macio repouso, vigiando os meus gados, concebendo sábias leis para os meus povos... Sê benévola, oh deusa, e mostra as árvores fortes que me convém cortar!

Em suas falas, Ulisses revela a veemência com que desejava o seu retorno à Ítaca. Ele agora queria uma vida longe dos louros das viagens e das batalhas, queria agir para chegar à sua terra, à sua propriedade, ao seu pequeno mundo. Novamente é clara a relação entre a personagem de Eça e a situação portuguesa, a glória de ambos em terras distantes já está no passado, agora é preciso viver voltado para si. Aí fica insinuado talvez o movimento final da obra de Eça, que, em *As Cidades e as Serras*, projetou uma maior atenção ao campo português, preconizando um investimento modernizador que se equilibrasse com as tradições campesinas do país.

Durante três dias de árduo trabalho, Ulisses constrói a sua embarcação, com a ajuda da Deusa que conduzia as cordas e os pregos de bronze e das ninfas que teciam a vela. É interessante perceber que, durante o trabalho de Ulisses, a natureza da ilha se modifica notavelmente, é como se aquela ação humana alterasse a paisagem, que se solidariza com o protagonista, transmutando, de estática para dinâmica; a ilha ganha vida, ganha um sopro de humanidade, já que se espanta diante da ação:

Com alvoraçada e soberba alegria, Ulisses atirou o machado contra um vasto carvalho que gemeu. E em breve toda a ilha retumbava, no fragor da obra sobre-humana. As gaivotas, adormecidas no silêncio eterno daquelas ribas, bateram o vôo em largos bandos, espantadas e gritando. As fluidas divindades dos ribeiros indolentes, estremecendo num fulgente arrepio, fugiam para entre os canaviais e as raízes dos amieiros. Nesse curto dia o valente Ulisses abateu vinte árvores, robles, pinheiros, tecas e choupos – e todas decotou, esquadrou, e alinhou sobre a areia. O seu pescoço e arcado peito fumegavam de suor, quando recolheu pesadamente à gruta, para saciar a rude fome, e beber a cerveja gelada. E nunca ele pareceu tão belo à deusa imortal, que, sobre o leito de peles preciosas, apenas os caminhos se cobriram de sombra, encontrou, incansada e pronta, a força daqueles braços que tinham abatido vinte troncos!

Ainda vale acrescentar que, através do trabalho, Ulisses recobra o seu apetite e a sua sede, além de recuperar a sua aparência viril perdida no início do conto. É nesse ponto da narrativa que o herói usa todos os seus argumentos para convencer Calipso de

que o seu lugar não é ali e sim, ao lado de Penélope, apresentada por Eça como um símbolo da imperfeição humana.

1.1.3 Penélope, a tecelã da imperfeição

No poema homérico, a imagem de Penélope afirma-se como matriz de todas as esposas devotas que esperam incondicionalmente o retorno dos seus amados. Pelo seu perfil, Penélope tornou-se uma figura recorrente na literatura ocidental, representando o amor sem reservas da mulher por seu esposo. Já no conto eciano, vemos o foco amoroso mudar a direção de sua luz. É através dos sentimentos de Ulisses que ficamos conhecendo Penélope, é o seu amor por ela que o faz desencantado da Deusa e da imortalidade. A sua fidelidade é posta sob suspeita e desenvolvida em uma cogitação duvidosa, e por isso mesmo, Ulisses prefere Penélope.

Se o texto é construído a partir do par perfeição-imperfeição, temos, nas duas personagens femininas, a representação desse binômio. Calipso, perfeição, beleza infinita, incapacidade de errar, imortalidade. Penélope é a extensão de Ulisses, imperfeita, cheia de falhas, mortal. Quando Calipso toma conhecimento da irrevogável partida de Ulisses, ela tenta advogar em seu favor, expondo-lhe as vantagens de ficar em Ogígia. No seu último jantar com o herói, ela diz:

- Oh Ulisses, muito sutil, tu queres voltar à tua morada mortal e à terra da Pátria... Ah! se conhecesses, como eu, quantos duros males tem que sofrer antes de avistar as rochas de Ítaca, ficarias entre os meus braços, amimado, banhado, bem nutrido, revestido de linhos finos, sem nunca perder a querida força, nem a agudeza do entendimento, nem o calor da facúndia, pois que eu te comunicaria a minha imortalidade!... Mas desejas voltar à esposa mortal, que habita na ilha áspera onde as matas são tenebrosas.
E, todavia eu não lhe sou inferior, nem pela beleza, nem pela inteligência, porque as mortais brilham ante as Imortais como lâmpadas fumarentas diante de estrelas puras...

A fala da Deusa evidencia o seu desejo de convencer Ulisses a ficar. Ao exaltar as suas qualidades superiores e ao amedrontá-lo com os perigos da viagem, ela faz uma última tentativa de mantê-lo cativo. É interessante observar que, ao enaltecer suas vantagens, ela tenta esvanecer a figura da esposa, torná-la fraca diante do herói, destacando sua inferioridade. Ela, *estrela pura*; Penélope, *lâmpada fumarenta*. Porém, tal recurso só reforça a escolha de Ulisses, pois a sua refutação à fala da Deusa se fundamenta, justamente, naquilo que, na óptica de Calipso, constituía-se em defeito e, para Ulisses, era o traço mais ansiado, a imperfeição:

- Oh Deusa venerável, não te escandalizes! Perfeitamente sei que Penélope te está muito inferior em formosura, sapiência e majestade. Tu serás eternamente bela e moça, enquanto os Deuses durarem: E ela, em poucos anos, conhecerá a melancolia das rugas, dos cabelos brancos, das dores da decrepitude, e dos passos que tremem apoiados a um pau que treme. O seu espírito mortal erra através da escuridão e da dúvida; tu, sob essa fronte luminosa, possuis as luminosas certezas. Mas oh Deusa, justamente pelo que ela tem de incompleto, de frágil, de grosseiro e de mortal, eu a amo e apeteço a sua companhia congênere.

Eça, autor realista, se coloca contra o mito, contra a deificação e a superioridade de Calipso. A argumentação do herói é irrefutável, é a imperfeição de Penélope que o move, e que lhe apetece. Aliás, sensação que a deusa jamais o fizera sentir, pois a seu lado havia uma eterna sensação de fastio e enfado.

Em seu comentário da paixão entre *Tristão e Isolda*, José Miguel Wisnik recorre a Denis de Rougemont que, no conhecido estudo *A História do Amor no Ocidente* (2002)²⁷, opõe a ânsia de perfeição – própria aos apaixonados – à aceitação da imperfeição do outro, que possibilita a manutenção do vínculo entre o casal, no transcorrer do tempo. Essa segunda hipótese torna possível o casamento – aliança num mundo imperfeito – enquanto a paixão, como ocorre entre Tristão e Isolda, leva a uma recusa de todos os limites e, conseqüentemente, a uma rejeição da vida, configurando o anseio da morte como caminho até o absoluto. Esclarece Wisnik²⁸:

...este é o momento delicado em que os amantes, colocados pela flutuação das vontades diante da imperfeição do outro (que implica a própria), e cessado o mágico encanto dado pela potência divina do entusiasmo (etimologicamente: endeusamento) passional, ou se desiludem, ou convertem a paixão numa relação amorosa baseada na aceitação do limite e da carência. Mas uma aceitação continuada e amorosa da imperfeição do outro e da própria imperfeição configura casamento, fugindo ao anseio de ilimitado que marca no romance as figuras da paixão.

A perfeição aludida por Eça desde o título associa-se a uma estabilidade estranha à vida. Isso justifica a preferência de Ulisses pela esposa *incompleta, frágil, grosseira e mortal* que, como a própria vida, *erra através da escuridão e da dúvida*. Como ser imperfeito, Ulisses só poderá realizar-se em companhia *congênere*. Manuel dos Santos Alves comenta essa passagem do conto²⁹:

²⁷ ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2ªed. São Paulo: Ediouro, 2002.

²⁸ WISNIK, José Miguel. *A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda*. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p.204.

²⁹ ALVES, Manuel dos Santos. *O Mito de Ulisses ou a Queda na História*. In *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*. Porto: Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1996, p.571.

Em Homero é a pessoa de Penélope que está em primeiro lugar: Ulisses prefere-a a Calipso, apesar de imperfeita. A tónica é posta na pessoa e não na sua imperfeição. Em Eça de Queiroz, é a própria imperfeição, enquanto encarnada em Penélope e, portanto, como signo da sua condição humana, que se torna a causa principal da sua preferência: Ulisses prefere-a a Calipso “justamente porque”, isto é, porque imperfeita.

Como atesta o estudioso português, Ulisses repele a perfeição de Calipso e deseja com veemência o reencontro com a imperfeição de sua esposa. No momento da partida de Ulisses, Calipso ainda tenta entendê-lo e pergunta-lhe se em Ítaca não estivesse sua esposa, *tecendo e destecendo a teia*, e o filho, *ansioso que alonga os olhos incansados para o mar*, se ainda assim, retornaria. Sem vacilar, o Ulisses de Eça responde com notável eloquência:

- Oh Deusa, não te escandalizes! Mas ainda que não existisse, para me levar, nem filho, nem esposa, nem Reino, eu afrontaria alegremente os mares e a fúria dos Deuses! Porque, na verdade, oh Deusa muito ilustre, o meu coração saciado já não suporta esta paz, esta doçura e esta beleza imortal. Considera, oh Deusa, que em oito anos nunca vi a folhagem destas matas amarelecer e cair. Nunca este céu rutilante se carregou nem de nuvens escuras; nem tive o contentamento do estender, bem abrigado, as mãos ao doce lume, enquanto a borrasca grossa batesse nos montes. Todas essas flores que brilham nas hastes airovas são as mesmas, oh Deusa, que admirei e respirei na primeira manhã que me mostraste estes prados perpétuos: e há lírios que odeio, com um ódio amargo, pela impassibilidade de sua alvura eterna!.... Oh Deusa, não te escandalizes, ando esfaimado por encontrar um corpo arquejando sob um fardo; dois bois fumegantes puxando um arado; homens que se injuriem na passagem de uma ponte; os braços suplicantes de uma mãe que chora; um coxo, sobre a sua muleta, mendigando à porta das vilas... Deusa, há oito anos que não olho para uma sepultura... Não posso mais com essa serenidade sublime! Toda a minha alma arde no desejo do que se deforma, e se suja, e se espedaça, e se corrompe... Oh Deusa imortal, eu morro com saudades da morte!

A resposta de Ulisses não deixa dúvidas nem esperanças para Calipso. Ainda que não existisse, nem Ítaca, nem Penélope, nem Telêmaco, ele estaria contente por deixar o seu cativo perfeito, pois repele, de forma visceral, a inércia. Ou seja, o Ulisses eçiano foge do mito, dos ideais, clássicos ou românticos. Escritor realista, Eça defende o mundo transitório e terreno, matéria que alimenta o seu discurso. A transitoriedade é confirmada pela sucessão de imagens que remontam às misérias da condição humana - *um corpo arquejando sob um fardo; dois bois fumegantes puxando um arado; homens que se injuriem na passagem de uma ponte; os braços suplicantes de*

uma mãe que chora; um coxo, sobre a sua muleta, mendigando à porta das vilas... - e por fim, à imagem mais significativa, pois ao sentir saudades de uma sepultura, Ulisses nos fala da condição mortal, também desejada por ele.

São identificadas as ausências do trabalho, da dor, do sofrimento e da própria morte, como motivos da insatisfação que tomou conta do herói, durante os anos na ilha da deusa. Ele reclama a sua condição humana, mesmo com todos os reveses que ela impõe. Ao renunciar a Ovígia e a Calipso, o protagonista discursa exatamente contra a sua perfeição, para ele, razão de seu enfado. Já não suporta tamanha beleza, tamanha completude, não podendo suportar aquela *serenidade sublime*.

Em companhia de Penélope, Ulisses irá por em prática a sua facúndia, ainda que também ela seja, fora da ilha, sujeita ao declínio e à perecibilidade, conforme já o advertira Calipso. Todavia, somente fora da ilha e dentro de uma condição imperfeita, essa facúndia traz consigo o exercício da crítica e talvez seja também por amor a essa crítica que Ulisses deseje a companhia falível e criticável de Penélope, conforme evidencia o cotidiano do casal evocado com saudade:

Considera ainda que, como deusa, conheces todo o passado e todo o futuro dos homens, e eu não pude saborear a incomparável delícia de te contar à noite, bebendo vinho fresco, as minhas ilustres façanhas e as minhas viagens sublimes! Ó deusa, tu és impecável; e quando eu escorregue num tapete estendido, ou me estale uma correia da sandália, não posso te gritar, como os homens mortais gritam às esposas mortais: - Foi culpa tua, mulher! - erguendo, em frente à lareira, um alarido cruel! Por isso, sofrerei, num espírito paciente, todos os males com que os deuses me assaltem no sombrio mar, para voltar a uma humana Penélope que eu mande, e console, e repreenda, e acuse, e contrarie, e ensine, e humilhe, e deslumbre, e por isso ame de um amor que constantemente se alimenta destes modos ondeantes, como o lume se nutre dos ventos contrários!

É justamente para esse ambiente prosaicamente humano que oscila como as ondas do mar que Ulisses deseja retornar. Ao partir, Ulisses ainda ouve os últimos murmúrios da Deusa: - *Quantos males te esperam, oh desgraçado! Antes ficasses, para toda a imortalidade, na minha ilha perfeita, entre os meus braços perfeitos...* Contra tais argumentos, Ulisses brada a sua recusa aos ideais: - *Oh Deusa, o irreparável e supremo mal está na tua perfeição*. E através do mar, sua morada por longos anos, o Ulisses do século XIX parte em busca dos seus afetos e ao reencontro de seus portos inseguros: à Ítaca, à Penélope, a Telêmaco; ele parte, finalmente, sobretudo, *para as delícias das coisas imperfeitas*.

1.2 Jacinto na civilização: a flor do pessimismo

Civilização, conto publicado no jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em 1892, apresenta uma espécie de antecipação condensada do romance *A Cidade e as Serras*, publicado em 1901, escrito por Eça de Queirós em 1900, ano de sua morte.

Embora fundamentados sobre a mesma temática, a dicotomia dos espaços cidade/campo, os dois textos possuem algumas diferenças, sobretudo relacionadas à especificidade das formas narrativas em questão. Alguns traços que, no conto, são apenas descritos levemente, ganham um fôlego maior no romance. Além disso, os espaços que, no conto, se opõem, são a casa de Jacinto, o *Jasmineiro*, localizada em Lisboa, e *Torges*, região serrana onde está situada a sua propriedade rural. No romance, a cidade é representada por Paris e o campo por Tormes. Aqui, ficaremos com a primeira narrativa.

Dividido em cinco partes, o conto tem por protagonista Jacinto, um jovem burguês que vive num palácio em Lisboa, o *Jasmineiro*, cercado de todas as comodidades que a sua posição econômica pode lhe oferecer.

O nome Jacinto³⁰ é de origem mitológica. Segundo a lenda, Jacinto era um jovem de beleza esplendorosa, amante de Apolo e também desejado por Zéfiro. Um dia, quando este brincava de jogar discos com Apolo, Zéfiro, enciumado, fez o disco desviar e acidentalmente ferir Jacinto no rosto de forma letal. Do sangue de Jacinto nasceu uma flor semelhante ao lírio, mais brilhante que a púrpura, e que em suas pétalas tinha traçadas interjeições de dor. Portanto, além de portar uma afinidade essencial com a natureza, o nome do protagonista já traz em sua origem o símbolo do lamento, traço psicológico que se intensifica com a sua vida citadina.

Todo o conto é narrado por seu amigo, quase anônimo, José (no romance Zé Fernandes, compreendido como a mesma personagem). É através da descrição desse narrador-personagem, que, logo nas linhas iniciais da primeira parte do texto, o leitor é apresentado a Jacinto e à sua existência opulenta:

Eu possuo preciosamente um amigo (o seu nome é Jacinto) que nasceu num palácio, com quarenta contos de renda em pingues de terra de pão, azeite e gado. Desde o berço, onde sua mãe, senhora gorda e crédula de Trás-os-Montes, espalhava para reter as Fadas Benéficas, funcho e âmbar, Jacinto fora sempre mais resistente e são que um pinheiro das dunas.... Não teve sarampo e não teve lombrigas. Nunca padeceu, mesmo na idade em que se lê Balzac e Musset, os tormentos da sensibilidade. Nas suas amizades foi sempre tão feliz como o clássico Orestes. Do Amor só experimentara o mel - esse mel que o amor invariavelmente concede a quem o pratica, como as abelhas com ligeireza e mobilidade. Ambição, sentira somente a de compreender bem as idéias gerais, e a "ponta do seu intelecto" (como diz o velho cronista medieval) não estava ainda romba nem ferrugenta...

³⁰ GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de Mitologia Grega*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1993.

Nada até então atormentara a existência de Jacinto, nem mesmo o sentimentalismo dos autores franceses. Nas amizades, assim como Orestes, desfrutou o valor de bons companheiros, pois, como o herói grego tinha a afeição de Pílates³¹, ele tinha a presença fiel de Zé Fernandes. Porém, essa sorte de um ser cercado de fartura, assegurado pelas posses da família e pelos rituais conferidos a príncipes desde o seu nascimento, não garante a Jacinto a felicidade buscada por todos os homens, já que, ainda no mesmo parágrafo, o narrador nos introduz nas angústias do protagonista, elemento motor do conflito:

...E, todavia, desde os vinte e oito anos, Jacinto já se vinha repastando de Schopenhauer, do Eclesiastes, de outros pessimistas menores, e três, quatro vezes por dia, bocejava com um bocejo cavo, lento, passando os dedos finos sobre as faces, como se nelas só palpasse palidez e ruína. Por quê?

Marcado pela apatia, o comportamento de Jacinto parece carrear consigo o estado de espírito melancólico do *fin du siècle*, já anunciado na lenda que justifica o seu nome. Essa apatia geral tem sua origem na crise da “religião do progresso”. Tal estado de espírito é indicado no texto pelas preferências das leituras do protagonista, tanto Salomão, personagem bíblico, quanto Schopenhauer, filósofo alemão, são portadores do pessimismo experimentado pelo Príncipe da Grã-ventura. Dessa forma, tanto *Civilização* quanto *As Cidades e as Serras* põem em cena a crise dos ideais positivistas de ordem e progresso que, tendo vicejado ao longo do século XIX, já demonstravam, em seu final, sinais de fragilidade e indícios da própria falência.

Todavia, o pessimismo da personagem será superado ao longo do conto, numa indicação de que o posicionamento ideológico de Eça vai contra o niilismo e contraria, no plano estético, o decadentismo finissecular adotado por muitos autores.

O Decadentismo representava uma atmosfera artística marcada pelo pessimismo, atmosfera batizada por Eça de “nevoeiro místico”, que trazia como principais mentores filosóficos Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Friedrich Nietzsche (1844-1900). Faceta do Simbolismo, seus principais representantes na poesia portuguesa foram Eugênio de Castro (1869-1944), Antonio Nobre (1867-1900), Camilo Pessanha (1868-1926) e Raul Brandão na prosa (1867-1930). Para Haquira Osakabe³², o decadentismo finissecular foi o resultado de um processo de decadência da civilização europeia que

³¹ De acordo com o mito de Orestes, representado na Tragédia de Eurípedes, Pílates passa a ser um grande amigo e espécie de irmão adotivo do herói que o apóia e o acompanha sempre. Orestes foi criado pelos pais desse, Estrófilo e Anaxíbias, já que o seu pai, Agamenon, fora assassinado por Egisto, e, sua mãe, Clitemnestra, se casou com o algoz de seu marido. *Dicionário de Mitologia Grega*, Op.cit.

³² OKASABE, Haquira. *Fernando Pessoa – Resposta à Decadência*. Curitiba: Criar Edições, 2002. p.31.

teria assumido feições definidas a partir da formação do cristianismo e evoluíra, modulando-se, até os tempos modernos. Tal percurso é perceptível nas opções de leitura de Jacinto: de Salomão a Schopenhauer. Segundo Osakabe:

...a depressão resultava não tanto do declínio de um tipo particular de sociedade, mas da dissolução da tradição ética que o mundo ocidental teria erigido para si. Nesse sentido, o decadentismo foi muito mais que uma deposição de armas: foi a manifestação de um estado de espírito em que o homem sente-se mortalmente atingido no seu próprio cerne.

A personalidade de Jacinto no início do conto alude ao Decadentismo. Através da trajetória desse personagem, Eça responde a um conjunto de aspectos relevantes e que davam o tom predominante na cultura da época, a saber: Niilismo, na filosofia, Decadentismo e Simbolismo na estética e Cientificismo, na epistemologia. Ao longo do enredo, o autor apontará uma saída para a crise gerada por essa atmosfera cultural.

A pergunta feita pelo narrador: “E, todavia, desde os vinte e oito anos, Jacinto já se vinha repastando de Schopenhauer, do *Eclesiastes*, de outros pessimistas menores, e três, quatro vezes por dia, bocejava, com um bocejo cavo e lento, passando os dedos finos sobre as faces, com se nelas só palpasse palidez e ruína. Por quê?” mostra sua dificuldade em compreender o desconforto de Jacinto e a sua inclinação para o pessimismo. O conto prossegue na busca dessa compreensão. De forma gradativa, o narrador passa a descrever os pormenores da vida cotidiana de Jacinto, detalhando com riqueza de minúcias o *Jasmineiro* e toda a civilização que ele comportava, com seus incontáveis objetos:

Nesse palácio (floridamente chamada o Jasmineiro) que seu pai, também Jacinto, construíra sobre uma honesta casa do século XVII, assoalhada a pinho e branqueada a cal, existia, creio eu, tudo quanto para o bem do espírito ou da matéria os homens têm criado, através da incerteza e dor, desde que abandonaram o Septa-Sindu, a Terra das Águas Fáceis, o doce país Ariano.

Após essa breve descrição da casa, palácio que guardava “tudo quanto” a modernidade vigente permitisse, adentramos em um dos espaços primordiais para o desenvolvimento do conto: a biblioteca de Jacinto. Através de sua apresentação, o autor faz uma espécie de levantamento do enciclopédico conhecimento humano acumulado nas estantes do Jasmineiro: “Vinte e cinco mil volumes, instalados em ébano, magnificamente revestidos de marroquim escarlate”. Na descrição da biblioteca, o narrador lança mão de recursos que fazem vislumbrar o ponto nevrálgico do texto de Eça: a sua ironia contra a idéia de que o estado avançado da civilização, apenas pelo seu acúmulo de conhecimento e de avanço tecnológico, seja capaz de garantir felicidade.

Uma vez desmentida, essa crença gerou o pessimismo decadente contra o qual Eça também se insurge: “Assim se achava abastecido o meu amigo Jacinto de todas as obras essenciais da inteligência - e mesmo da estupidez.”.

Jacinto é um representante legítimo das elites portuguesas do século XIX que, inseridas numa sociedade ainda pobre e em descompasso com as de outros países da Europa, desfrutava de uma vida opulenta e com tintura cosmopolita. Sobre esse aspecto histórico, observa Rui Ramos³³:

Mas só porque Portugal não cresceu como a Inglaterra e a Alemanha, e porque Lisboa era mais pequena do que Paris, é um erro definir como irrelevantes as transformações que se verificaram em Portugal nessa época. Sobretudo, é um erro ignorar o fator dinâmico representado por uma elite política e intelectual consciente das transformações por quais passava o resto do mundo. Essa elite quis sempre justificar o poder que exercia ou desejava exercer sobre os restantes portugueses através de um activismo cosmopolita, importando tudo o que eram novidades em Londres e Paris e censurando tudo o que lhe parecia atraso e rotina indígenas.

É a partir do estilo de vida de Jacinto e de seu estado de tédio, que Eça constrói uma crítica àquele momento histórico vivenciado pela elite portuguesa. Com o destaque dado aos objetos exageradamente reunidos por Jacinto, o autor satiriza a esperança depositada na tecnologia e no acúmulo material. Vejamos o seu gabinete (“*como um altar-mor*”) e a sua mesa, repleta de amostras da fértil invenção humana:

Nunca recordo sem assombro a sua mesa, recoberta toda de sagazes e sutis instrumentos para cortar papel, numerar páginas, colar estampilhas, aguçar lápis, raspar emendas, imprimir datas, derreter lacre, cintar documentos, carimbar contas! Uns de níquel, outros de aço, rebrilhantes e frio, todos eram de um manejo laborioso e lento: alguns, com molas rígidas, as pontas vivas, trilhavam e feriam: e nas largas folhas de papel Whatman em que ele escrevia, e que custavam 500 réis, eu por vezes surpreendi gotas de sangue do meu amigo.

É evidente no fragmento a intenção do narrador em destacar a inutilidade de tantos instrumentos para realizar tarefas simples. Esse procedimento se torna flagrante pelo sangue do protagonista nas folhas de papel que custavam 500 réis cada. A imagem do sangue alude à ferida moral no seio do processo civilizatório e expressa o problema de Jacinto: aquilo que deveria facilitar-lhe a vida o estava maltratando, ou seja, o problema não estava nas conquistas tecnológicas da modernidade, mas no uso que se fazia delas.

1.2.1 A modernidade: da fartura ao fastio

³³ RAMOS, Rui. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal: A Segunda Fundação (1890-1926)*. Vol. II. Lisboa: Editorial Estampa, 2001, p.35.

A modernidade começava a dar mostras de falhas por toda a casa. Ao prosseguir com a descrição da suntuosidade da casa, cada cômodo apresentava seus problemas. No seu *toilette*, “coberto de todos os utensílios que o homem do século XIX necessita numa capital, para não desfear o conjunto suntuário da civilização,” as torneiras térmicas queimaram as mãos de Grilo, seu fiel serviçal. Na sala de jantar, o elevador emperrou transportando o peixe do jantar para o bispo. Mas é no gabinete que temos a cena mais simbólica desse processo de falhas contínuas da modernidade do *Jasmineiro*.

Entre os elementos facilitadores do pensamento (máquina de escrever, autocopistas, telégrafo Morse, telefone, teatrafone) reunidos no gabinete, estava o fonógrafo no qual Jacinto gravara a voz do Conselheiro Pinto Porto exclamando a seguinte frase: - “Maravilhosa invenção! Quem não admirará os progressos deste século?”. Numa noite de São João, ele resolveu fazer uma demonstração do aparelho para as parentas do Conselheiro, surpreendendo-as com a voz do parente ilustre. Todavia, o fonógrafo não parava mais de repetir a mesma frase, e assim o fez por toda a noite, apavorando a todos que, “espavoridos”, fugiram para a rua. E por lá ficaram por toda a noite, escondendo-se do eco pavoroso “dos progressos desse século”.

É interessante notar ainda nessa passagem que, estando Jacinto e os convidados refugiados na rua durante a madrugada, um bando de raparigas que voltavam das fontes passam cantando: “Todas as ervas são bentas/ Em manhã de São João”. Nessa cena, percebemos o caráter contrastivo entre duas vozes, duas musicalidades tão díspares. A primeira, uma voz fantasmagórica, fora de seu contexto, constituindo-se como um ritual grotesco. Já as raparigas cantando suavemente canções folclóricas juninas, no momento em que os civilizados corriam do eco implacável do fonógrafo, bradando justamente as maravilhas do progresso, representam o ritual da poesia, da tradição oral ainda presente na cultura portuguesa daquela época, um sussurro de uma outra temporalidade que se fazia ouvir. É interessante perceber na cena o confronto entre dois tempos culturais, presentes num mesmo espaço. Temos, portanto, uma espécie de continuidade e descontinuidade entre ir ao encontro da voz humana e ir de encontro à voz fantasmagórica do progresso tecnológico.

O canto das fontes, de acordo com Rousseau³⁴, remonta à origem das línguas. Segundo ele, ao redor das fontes, surgiram as primeiras manifestações de contato entre

³⁴ ROUSSEAU, Jean Jacques. *Ensaio sobre a origem das Línguas*. In: *Os Pensadores*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1983.

os rapazes e as moças que iam buscar água para as suas necessidades. Para o autor, “aí se formaram os primeiros laços de família e aí se deram os primeiros encontros entre os dois sexos”.

A cena apresenta elementos de um presente assustador, simbolizado pelo tom descontrolado da tecnologia, evidenciando os males de seu exagero. Mas, há também a presença de um passado, representado pela suavidade do canto das fontes das raparigas. Eça buscará uma convivência não problemática entre esses dois mundos que, na cena, se contrastam de modo grotesco.

O conto *Civilização* parece mover-se na busca de um espaço que aglutine elementos positivos do presente e do passado, com vistas à construção de um futuro possível para Portugal, ou seja, uma modernidade que não fira a natureza e nem abandone as tradições. Esse movimento, que melhor se delineia no romance *A Cidade e as Serras*, sofre nos momentos finais do conto uma espécie de recuo.

As partes I e II do conto dedicam-se a descrever a vida de Jacinto no Jasmineiro, em meio aos emaranhados fios do progresso, e seu conseqüente estado de desânimo mergulhado em tédio e inação, traduzidos pela frase que ele sempre repetia: “Que maçada!”. O Jasmineiro é uma metonímia da cidade moderna, em que a casa passa a ser uma síntese da civilização.

A visão do estado de espírito tocado pelo pessimismo é reforçada pela identificação das leituras, pois numa biblioteca de vinte e cinco mil volumes, *Eclesiastes* e *Schopenhauer* eram justamente os livros de cabeceira, denotando um negativismo latente que fazia Jacinto citar seu texto bíblico favorito: “que tudo é vaidade ou dor que, quanto mais se sabe, mais se pena, e que ter sido rei de Jerusalém e obtido os gozos todos na vida só leva a maior amargura...”. Diante desse quadro, o narrador novamente se abisma e refaz a pergunta, móvel constante de sua busca por compreensão: “Mas por que rolara assim a tão escura desilusão o saudável, rico, sereno e intelectual Jacinto?”. Para Grilo, o velho escudeiro de Jacinto, homem simples que não se contaminara pela biblioteca do senhor, a explicação era uma só: “Sua excelência sofria de fartura!”.

Podemos observar, nesse comportamento de Jacinto, um palco no qual se apresentam as correntes filosóficas trazidas à cena pelo decadentismo. Jacinto encontra-se mergulhado no pessimismo e aponta para um comportamento niilista, com base em *Schopenhauer*, apoiando-se no texto de *Salomão*, para expressar dor e amargura. Esse

estado emocional improdutivo gerado pela descrença absoluta nos valores intelectuais e morais da sociedade e na crise da religião do progresso o faz sucumbir ao tédio.

Nessa altura da narrativa, seja pela fala da personagem-narrador ou pela fala de Grilo, chegamos ao que Antonio Sérgio chamou de Tédio do Ócio, para ele teoria motriz da obra de Eça de Queirós. Ao comentar o romance *A Cidade e As Serras*, no que diz respeito ao mesmo ponto em que estamos no conto, afirma³⁵:

A acumular noções, a ajuntar inventos... Nesta idéia agregativista, receptivista, inerte, da cultura do espírito, e na desocupação que ela traz, é que está o mal de Jacinto: não é na civilização; não é em Paris; não é na cidade. Não sofre de fartura, como dizia o outro: sofre do tédio do viver ocioso; sofre do aborrecimento da incriação mental: porque a vaidosa mania de acumular noções é uma forma mascarada da estagnação no ócio.

A afirmação de Antonio Sérgio lança luz ao estado entediado de Jacinto, ao indicar que a personagem sofre justamente do “aborrecimento da incriação mental”, ou seja, da inércia que a sua vida de dândi ocioso lhe impõe. O enigma de Zé Fernandes começa lentamente a ser decifrado, já que, no movimento seguinte do conto, os preparativos para a viagem a Torges, o ânimo de Jacinto vai sendo recobrado pela ação. Assim como Ulisses, protagonista do conto *A Perfeição*, Jacinto sofre pela inatividade, e só a ação é capaz de o reanimar. Segundo Machado Pires, “os mortais como Jacinto e Ulisses não podem sofrer de fartura ou estar eternamente saciados. Sentem a vida como busca, como luta, como disponibilidade.”³⁶

Todavia, como veremos no processo de imersão de Jacinto na vida no campo, não será apenas o resgate da ação, no sentido do trabalho físico, que o reabilitará. Em alguma medida, o autor inicia, no conto, o esboço de uma proposta para o futuro do país. Assim, a narrativa prossegue e, na terceira parte do conto, depois de um inverno no qual se dedicara a ler sobre “a moral dos negróides”, ele resolveu visitar Torges: “... sucedeu que Jacinto teve a necessidade moral iniludível de partir para o norte, para o seu velho solar de Torges. Jacinto não conhecia Torges, e foi com desusado tédio que ele se preparou, durante sete semanas, para essa jornada agreste”.

1.2.2 Viagens à minha terra: a iniciação de Jacinto

³⁵ SÉRGIO, Antonio. *Notas sobre a imaginação – A fantasia e o problema psicológico-moral na novelística de Queirós*. In: QUEIRÓS, Eça. *Obra Completa*. Vol.1. Org. João Gaspar Simões: Rio de Janeiro: Ed. Aguillar, 1970. p.55.

³⁶ PIRES, Antonio Machado. *Op.cit.* p.77.

Os preparativos da viagem de Jacinto são descritos com as tintas do exagero. A sua bagagem é uma espécie de transferência do Jasmineiro para a velha quinta de sua família, uma construção do século XV, ocupada há trinta anos pelos caseiros. Providências e mais providências são tomadas entre março e junho, mês em que ele partiu na companhia de Zé Fernandes, que aproveitaria a viagem para visitar uma tia em Goães:

Jacinto, logo nos começos de Março, escrevera cuidadosamente ao seu procurador Sousa, que habitava a aldeia de Torges, ordenando-lhe que compusesse os telhados, caiasse os muros, envidraçasse as janelas. Depois mandou expedir, por comboios rápidos, em caixotes que transpunham a custo os portões do Jasmineiro, todos os confortos necessários a duas semanas de montanha - camas de penas, poltronas, divãs, lâmpadas de carcel, banheiras de nickel, tubos acústicos para chamar os escudeiros, tapetes persas para amaciar os soalhos. Um dos cocheiros partiu com um coupé, uma vitória, um break, mulas e guizos. Depois foi o cozinheiro, com a bateria, a garrafeira, a geleira, bocais de trufas, caixas profundas de águas minerais. Desde o amanhecer, nos pátios largos do palacete, se pregava, se martelava, como na construção de uma cidade. E as bagagens, desfilando, lembravam uma página de Heródoto ao narrar a invasão persa. Jacinto emagrecera com os cuidados daquele Êxodo. Por fim, largamos, numa manhã de Junho, com o Grilo, e trinta e sete malas .

É interessante notar na descrição da bagagem o excesso de objetos considerados como essenciais para uma estada de duas semanas. Além disso, fica evidenciada na expressão “como na construção de uma cidade”, a intenção de Jacinto de levar às serras a sua cidade, com todo o seu pesado conforto. Ele não concebia afastar-se de sua civilização, dos elementos que pareciam conferir-lhe a sua identidade. Como um representante das elites portuguesas, portanto, um cosmopolita, Jacinto só se reconhecia em presença de seus incontáveis objetos civilizados; sem eles, a sua personalidade encontrava-se ameaçada, comportamento semelhante ao do *Alferes Jacobina*, personagem do conto *O Espelho*³⁷ de Machado de Assis, que, sem a sua farda, não se reconhecia, pois esta lhe conferia identidade, assim como a múltipla bagagem de Jacinto.

Todavia, as múltiplas precauções de Jacinto para que nada lhe faltasse na sua viagem começam a ruir no momento em que ele chega à estação de trem. Sousa, seu procurador, deveria estar ali esperando com os seus cavalos, mas não aparecera: “Mas quando nos apeamos no pequeno cais branco e fresco – só houve em torno de nós solidão e silêncio... Nem procurador, nem cavalos”.

³⁷ ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos* In: Obras Completas. vol. II. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1986.

Por diversos desencontros que não valem ser mencionados, dentre eles erros de comunicação, o plano de Jacinto fracassara, numa nova alusão às falhas do projeto civilizatório. Para chegar à quinta, ele e Zé Fernandes tiveram que partir com um comboio formado por “uma égua lazarenta, um jumento branco, um rapaz e um pondengo”; uma comitiva que indica a construção de um novo projeto. Justamente durante esse percurso, zona de intersecção entre a cidade e as serras, entre cidade e campo, começa a transformação do protagonista, o seu ritual de iniciação ganha forma. A beleza da paisagem comove Jacinto e a sua costumeira fadiga passa a ser minada pela visão da natureza:

...E aí começamos a trepar, enfasiadamente, estes caminhos agrestes - os mesmos decerto por onde vinham e iam de monte a rio os Jacintos do século XV. Mas, passada uma trêmula ponte de pau que galga um ribeiro todo quebrado por fragas (e onde abunda a truta adorável) os nossos males esqueceram, ante a inesperada, incomparável beleza daquela terra bendita. O divino artista que está nos céus compusera certamente esse monte, numa das suas manhãs de mais solene e bucólica inspiração.

Nota-se no trecho a imagem da ponte trêmula, símbolo da travessia de Jacinto entre os dois mundos, entre o seu estado de ânimo provocado pelo niilismo decadentista, e a sua recuperação que estava por vir, pois a natureza e a vida campestre ajudarão Jacinto a atenuar os males de sua alma:

A grandeza era tanta como a graça... Dizer os vales fofos de verdura, os bosques quase sacros, os pomares cheirosos e em flor, a frescura das águas cantantes, as ermidades branqueando nos altos, as rochas musgosas, o ar de uma doçura de paraíso, toda a majestade e toda a lindeza - não é para mim, homem de pequena arte. Nem creio mesmo que fosse para mestre Horácio. Quem pode dizer a beleza das coisas, tão simples e inexprimível? Jacinto adiante, na égua tarda, murmurava: «Ah! que beleza!» Eu atrás no burro, com as pernas bambas, murmurava: «Ah! que beleza!» Os espertos regatos riam, saltando de rocha em rocha. Finos ramos de arbustos floridos roçavam as nossas faces, com familiaridade e carinho. Muito tempo um melro nos seguiu, de choupo para castanheiro, assobiando os nossos louvores. Serra bem acolhedora e amável... Ah! Que beleza!

O panorama é considerado indescritível até mesmo para o poeta latino Horácio³⁸ (65-8 A.C), mestre em cantar as belezas da natureza nas suas *Odes*, que têm como um dos motivos principais justamente o encanto da vida no campo. Percebemos então que a transformação de Jacinto começa a se processar. A mudança em curso é representada pela expressão “Ah! Que beleza”, que no texto se opõe à frase “Ah! Que maçada”.

³⁸ FURLAN, Oswaldo Antônio. *Língua e literatura latina e sua derivação portuguesa*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006.

1.2.3 Jacinto e Portugal: a construção de uma nova nação

Ao chegarem enfim à quinta de Torges, Jacinto e Zé Fernandes, mais uma vez, estão diante de um momento de intersecção. Assim como a ponte trêmula, o portão da quinta é também um sinal de passagem para o mundo das serras, para o contexto campesino onde ainda viceja a vida:

Por entre estes ahs maravilhados chegamos a uma avenida de faias, que nos pareceu clássica e nobre. Atirando uma nova vergastada ao burro e à égua, o nosso rapaz, com o seu podengo ao lado, gritava: - Aqui é que estamos! E ao fundo das faias havia, com efeito, um portão de quinta, que um escudo de armas de velha pedra, roída de musgo, grandemente afidalgava. Dentro já os cães ladravam com furor. E mal Jacinto, e eu atrás dele no burro de Sancho, transpusemos o limiar solarengo, correu para nós do alto de uma escadaria um homem branco, rapado como um clérigo, sem colete, sem jaleca, que erguia para o ar, num assombro, os braços esgazeados. Era o caseiro, o Zé Brás. E logo ali, nas pedras do pátio, entre o latir dos cães, surdiu uma tumultuosa história que o pobre Brás balbuciava, aturdido, e que enchia a face de Jacinto de lividez e de cólera. O caseiro não esperava Sua Excelência. Ninguém esperava Sua Excelência. (Ele dizia *sua inselência*.)

A passagem citada, transição definitiva entre os espaços cotejados no conto, guarda alguns símbolos interessantes que merecem reflexão. Primeiro, a avenida de faias, considerada como clássica e nobre, portanto bem vista pelo narrador. A presença das faias nos remete ao ambiente pastoril da poesia de Virgílio (70-19 A.C.) Nos versos iniciais da primeira *Écloga* de suas *Bucólicas*, o poeta latino faz referência à faia: “Títiro, deitado à sombra de uma vasta faia, / aplicas-te a silvestre musa com uma fruta leve; /”³⁹. Tal menção introduz as personagens no ambiente pastoril e bucólico, que eles passam a experimentar. E, como anteriormente Horácio já fora citado, agora também Virgílio fará parte das referências positivas do texto, pois ambos representam, na poesia latina, a presença encomiástica da natureza, canto de saudação à vida.

Outro ponto a destacar, nesse momento da chegada no campo, diz respeito às falas dos personagens rurais (o rapaz e o caseiro), inclusive marcadas graficamente no texto, através da transgressão da norma culta. A linguagem está demarcando a presença de um outro espaço cultural, diferente dos ambientes urbanos freqüentados pelo protagonista e pelo narrador.

Cruzada a fronteira entre os dois universos, “o limiar solarengo” traz com força a figura do caseiro Zé Brás, e a sua descrição, com ênfase nas vestimentas, caracterizadas pela falta, “sem colete, sem jaleca”, aponta para mais uma diferença cultural entre os espaços. Essa marca sedia-se no figurino. Jacinto era um janota, um

³⁹ CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e idade média latina*. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: EDUSP, 1996, p.249.

dândi lisboeta, talhado à Paris, portanto, a sua marca era o exagero, a perda da autenticidade. Zé Brás era o seu oposto, constituído por um desnudamento revelador de autenticidade e simultaneamente de falta, carência. Para Eça, o excesso e a carência eram elementos negativos; mais uma vez o ideal seria o equilíbrio entre esses dois extremos.

Além disso, é interessante perceber no portão da quinta a presença do escudo de pedra: “E ao fundo das faias havia, com efeito, um portão de que um escudo de armas de velha pedra, roída de musgo, grandemente afidalgava.”.

A imagem do escudo, brasão da família de Jacinto, remete à genealogia rural da personagem. Mesmo roída pelos musgos, exibia ainda marcas do passado histórico da nação. Num plano estritamente literário, essa menção ao escudo parece uma indicação do escritor que, respondendo ao Decadentismo, aponta para a tradição do romance histórico de Alexandre Herculano (1810-1877), como uma fonte sempre vivificante. Em romances como *O Bobo* (1843), *Eurico*, *O Presbítero* (1844), *O Monge de Císter* (1841; edição completa em 1878) e na coletânea de contos *Lendas e Narrativas* (1851), Herculano mostrou alguns momentos históricos significativos para Portugal, dando ênfase à Idade Média, momento simbólico para a construção do país. Abdalla e Paschoalin⁴⁰ afirmam que “as produções de Herculano obedecem ao princípio romântico de busca da realidade ideal para o país, através da reconstituição das formas sociais mais significativas de sua história: nela encontrariam os modelos a serem desenvolvidos.”.

Percebemos que o conto de Eça tenta retomar os rumos traçados na prosa de Herculano. Eça também passa a explorar no seu texto uma busca da solução para Portugal e vê no passado histórico, retratado simbolicamente em forma de escudo, uma das faces portuguesas que precisam ser expostas. A outra - veremos a seguir - será a de uma modernidade pautada pela sobriedade, sem os exageros do *Jasmineiro*. Na trilha aberta pelo escritor romântico, Eça vislumbra um Portugal conciliado com a sua história.

Através dessa imagem heráldica, vemos a figura de Jacinto cruzar-se com a do país. Assim como a personagem eciana, Portugal, no final do século XIX e limiar do século XX, encontrava-se num processo da revisão das suas raízes culturais desencadeado, sobretudo, pela situação da fragilidade de autonomia que o Ultimatum

⁴⁰ ABDALLA, Benjamin Junior e PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História Social da Literatura Portuguesa*. São Paulo: Ed. Ática, 1982, p.86.

lhe impusera. Segundo Elenir de Barros⁴¹, *A Cidade e as Serras* é resultado do ressentimento que o impacto do Ultimatum causou sobre os portugueses:

Atingindo em sua autonomia nacional, o povo português apegou-se fortemente aos seus valores tradicionais, numa tentativa de sobrenadar à onda de pessimismo, de derrotismo, que assolava o país... Ao desenvolver em romance o que nascera conto (“Civilização”), Eça deixava entrever a importância de que se revestiu, para ele, a idéia de que a salvação do homem se encontra no seu trabalho junto a terra. Conto, romance ou ensaio, pouco importa para o autor a forma como expressará a tese que tem em mente.

Como já se evidenciassem, desde aí, algumas dificuldades do projeto colonialista, era preciso que Portugal se voltasse também para si, para o mundo rural, para a terra, para o campo. Portanto, temos aí um ponto de contato entre Jacinto e seu país: a urgência de viajar à sua própria terra.

Todavia, Eça hesita, no conto, entre a regressão e a assimilação da modernidade sem exageros. Carlos Reis⁴², ao analisar *A Cidade e As Serras*, aponta para o “sentido de equilíbrio entre o cenário regenerador das Serras e o moderado contributo que a civilização traz a esse cenário”. Se o romance o intensifica, o conto já indica algum diálogo entre os dois espaços.

Ainda Reis⁴³, ao comentar a ligação do romance com o conto, observa que as narrativas ligam-se em termos de permanência e em termos de ampliação, ou seja, o romance apresenta uma síntese mais elaborada que a do conto, obviamente pela sua posição narrativa que lhe confere um maior desenvolvimento dos argumentos que pela natureza do conto são apenas tangenciados.

A análise do crítico destaca justamente o ponto essencial das narrativas (romance e conto), pois ambas apresentam a possibilidade de equilíbrio entre dois portugueses, vislumbrando uma zona de intercessão entre a tradição e a modernidade. Não se vai negar, todavia, que o romance amplia a proposta anterior e supera algumas hesitações do autor.

Teresa Cristina Cerdeira no ensaio *A Cidade e As Serras: Romantismo extemporâneo?*⁴⁴ aproxima-se da análise de Reis. Para ela o livro não é simplesmente um regresso romântico à natureza idealizada:

⁴¹ MOISÉS, Massaud. (org.). *Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1981, p.81.

⁴² REIS, Carlos. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Ed. Imprensa Nacional, 2000, p.99.

⁴³ Idem, p.97.

⁴⁴ CERDEIRA, Teresa Cristina. *O Averso do Bordado*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000, p.49-50.

Não se trata para o grande autor realista português de obliterar as conquistas da modernidade, mas de polemizar os seus resultados efectivos. Não se trata de negar o processo, mas de discutir, talvez, o lixo tecnológico que ele produzia em detrimento da principal utopia da modernidade que era a da crença no trabalho produtivo como base real de transformação social, ou, sem temer a redundância, a implantação dos ideais de uma bandeira de liberdade, igualdade e fraternidade. Não se trata de negar a tenebrosa cidade em proveito da idílica serra, mas de por lado a lado a cidade e as serras... Mas a modernidade invade as serras de modo seletivo e racional.

Assim, ao iniciar esse processo, no conto, Eça já aponta o equilíbrio como alternativa, fazendo referências constantes aos poetas latinos que, em suas obras, desenvolveram os motivos literários da *aurea mediocritas e da inutilia truncat*. Sem chegar a repudiar a civilização que abraçara em *Os Maias* e nem os ideais de um compasso entre Portugal e Europa, passa a almejar uma expressão portuguesa do progresso, em consonância com suas raízes tradicionais. Deseja um Portugal que abrigue as tradições campesinas, embora modernizado. Já que os dois espaços passam pela mesma necessidade de reinvenção, podemos afirmar que Eça deseja escrever um Portugal contra dois excessos: o do campo atrasado e o do progresso supercivilizado.

No momento histórico que precede o *ultimatum*, a intelectualidade portuguesa (Geração 70) já ansia va por uma idéia que unisse o seu povo em torno do sentimento de nacionalidade. Essa atmosfera política e cultural é chamada de “idéia republicana”, atmosfera que se intensificaria depois dos eventos de 1890. Eça de Queirós, Oliveira Martins (1845-1894) e Antero de Quental (1842-1891) eram entusiastas desse ideal baseado em princípios reformistas para a sociedade portuguesa. Para Antero, a “República de fato” consistia apenas na troca do rei por um presidente, mas a sociedade continuava a mesma, já a sua proposta de “República ideal” seria “a comunidade do povo à volta do culto cívico, o império da virtude e da justiça”.⁴⁵

Os entusiastas da “República ideal” buscavam inspiração na História de Roma. O próprio Oliveira Martins, na sua *História da República de Roma* (1885), afirma que foram os romanos que descobriram a idéia de nação. Segundo Rui Ramos, o historiador Oliveira Martins acreditava que “a República significava esta possibilidade fascinante de elevar uma população fazendo-a ultrapassar os seus enraizamentos e os seus egoísmos, a uma condição ideal”⁴⁶.

Percebemos então que Eça apresenta um projeto da “idéia republicana” para a nação portuguesa. Diante do Ultimatum e da crise finissecular, ele aponta um novo modelo de “civilização” para seu país, que atendesse ao projeto de Oliveira Martins e o

⁴⁵ RAMOS, Rui. Op.cit. p. 64.

⁴⁶ RAMOS, Rui. Op.cit. p. 65.

traduz, em seu conto, como uma zona de intersecção entre o Portugal tradicional, das serras, com o Portugal moderno, das cidades.

Tal momento cultural promoveu um tipo de literatura voltada não mais às descobertas, mas sim às redescobertas do próprio país. Assim, a literatura de viagens além-mar passa a dividir espaço com uma literatura de viagem interna, uma espécie de navegação de cabotagem.

Annie Gisele Fernandes em seu artigo *As respostas da intelligentsia lusitana ao Portugal de fins de oitocentos: o nacionalismo e o messianismo literários*⁴⁷, assim apresenta a literatura desse período:

O nacionalismo literário, lusitanista, tradicionalista, da década de 1890- com inclinações passadistas, folclorista, ruralista, neogarretista naquela época; saudosista e integralista nos primeiros anos da segunda década de Novecentos- caracteriza-se pelo voltar-se às paisagens, gentes, crenças, e costumes tipicamente nacionais, pelo regresso, sobretudo como evasão do presente deceptivo, aos elementos populares, à natureza, à simplicidade pacíficas, à longínqua época gloriosa e imperial. E, não apenas como evasão, como tendência alienante perante a consciência da ruína portuguesa, da distância que o separava da civilização, o regresso ao Romantismo de cunho nacionalista e tradicionalista, postulado por Garret, parecia conter uma resposta para a questão da busca da identidade, também principiada por aquele autor, visto que tinha como temas os símbolos do Portugal passado que o diferenciavam da Europa civilizada e que, de certo modo, remetiam ao passado glorioso.

Eça tem um modo particular de inserir-se nessas coordenadas de sua época. Assim, no conto *Civilização* (1892) e na sua ampliação, o romance *A Cidade e as Serras* (1900), bem como em *A Ilustre Casa de Ramires* (1897)⁴⁸ vemos um movimento nacionalista impresso indelévelmente nos textos.

Jacinto e Gonçalo Ramires desejam modificações para seu país. Se Gonçalo Ramires busca a história de sua ilustre casa e em seguida a atenção às possessões ultramarinas, Jacinto salva-se da apatia na volta para a sua quinta de Torges, propriedade do século XV, visando reativar um Portugal carcomido pelos musgos.

Uma vez que providência alguma foi tomada para recebê-lo, Jacinto encontra a sua casa ao natural, sem nenhuma das reformas encomendadas. O seu desencanto é evidente. Ao se dar conta do estado da casa e de sua bagagem de trinta e sete malas que se reduzira “aos paletós alvadios, uma bengala e um “*Jornal da Tarde*”, ele balbucia o que será sua última frase de crítica à situação em que se acha: “- É horroroso!””, frase logo retrucada pelo seu amigo: “- É campestre!”. Essas duas frases encerram a parte três

⁴⁷ FERNANDES, Annie Gisele. *Revista Via Atlântica*. Nº. 6. São Paulo: USP, 2003, p.30-31.

⁴⁸ Publicada nesse ano na *Revista Moderna*, e depois publicada em volume em 1900, postumamente.

do conto, que, como vimos, representa uma transição, a passagem de Jacinto para as serras e a sua posterior revigoração.

A próxima etapa do conto, quarta parte, ocupa-se por inteiro em mostrar a primeira noite de Jacinto e do seu amigo narrador na casa do campo. As cenas funcionam como rituais de concessão, fases necessárias à sua iniciação como um novo Jacinto, adaptações àquele mundo diferente em que se introduzira de modo abrupto.

Nada havia na casa que sequer lembrasse os luxos do Jasmineiro, as camas eram “duas enxergazinhas no chão”, a cozinha, onde era preparada sua ceia, “uma espessa massa de tons e formas negras”, na qual “um bando alvoroçado e palreiro de mulheres depenava frangos, batia ovos, escarolava arroz, com santo fervor...”, providências tomadas rapidamente por Zé Brás para acomodar os senhores e conferidas apenas por Zé Fernandes com acabrunhamento:

O Zé Brás, no entanto, com as mãos na cabeça, desaparecera a ordenar a ceia para suas inselências. O pobre Jacinto, esbarrondado pelo desastre, sem resistência contra aquele brusco desaparecimento de toda a civilização, caíra pesadamente sobre o poial de uma janela, e dali olhava os montes. E eu, a quem aqueles ares serranos e o cantar do pegureiro sabiam bem, terminei por descer à cozinha, conduzido pelo cocheiro, através de escadas e becos onde a escuridão vinha menos do crepúsculo do que de densas teias de aranha.

Notemos na passagem a descrição da reação de Jacinto, “sem resistência contra aquele brusco desaparecimento de toda a civilização, caíra pesadamente sobre o poial de uma janela, e dali olhava os montes”. O mundo das suas certezas começara a ruir com um modelo de uma vida ultra civilizada, cercada de todos os objetos que a modernidade inventara. Essa crença começara a desmoronar ali naquela velha casa. E, como era de sua natureza a inação, ele se debruça na janela para observar os montes, dessa vez sem nenhum utensílio criado pela ciência. Deste modo, ele é encontrado pelo narrador:

Voltando a cima, com estas consolantes novas de ceia e cama, encontrei ainda o meu Jacinto no poial da janela, embebendo-se todo da doce paz crepuscular, que lenta e caladamente se estabelecia sobre vale e monte. No alto já tremeluzia uma estrela, a Vésper diamantina, que é tudo o que neste céu cristão resta do esplendor corporal de Vênus! Jacinto nunca considerara bem aquela estrela - nem assistira a este majestoso e doce adormecer das coisas. Esse enegrecimento de montes e arvoredos, casais claros fundindo-se na sombra, um toque dormente de sino que vinha pelas quebradas, o cochichar das águas entre as relvas baixas - eram para ele como iniciações. Eu estava defronte, no outro poial. E senti-o suspirar como um homem que enfim descansa.

Os ritos iniciatórios apenas se principiam. Nessa noite, Jacinto que, enfim descansando, começava a se desarmar de seu conceito de civilização, passaria ainda por

outras experiências. A primeira estava por vir, o jantar. A ceiazinha providenciada por Zé Brás era marcada pela simplicidade e improviso. A tosca decoração da mesa a princípio assustou Jacinto, porém a qualidade da comida e da bebida o fez gradativamente render-se:

Assim nos encontrou nesta contemplação o Zé Brás com o doce aviso de que estava na mesa a ceiazinha. Era adiante, noutra sala mais nua, mais negra. E aí, o meu supercivilizado Jacinto recuou com um pavor genuíno. Na mesa de pinho, recoberta com uma toalha de mãos, encostada à parede sórdida, uma vela de sebo, meio derretida num castiçal de latão, alumia dois pratos de louça amarela, ladeados por colheres de pau e por garfos de ferro. Os copos de vidro grosso e baço conservavam o tom roxo do vinho que neles passara em fartos anos de fartas vindimas. O covillete de barro com as azeitonas deleitaria, pela sua singeleza ática, o coração de Diógenes. Na larga broa estava cravado um facalhão... Pobre Jacinto!

Mas lá abançou resignado, e muito tempo, pensativamente, esfregou com o seu lenço o garfo negro e a colher de pau. Depois, mudo, desconfiado, provou um gole curto do caldo, que era de galinha e rescendia. Provou, e levantou para mim, seu companheiro e amigo, uns olhos largos que luziam, surpreendidos. Tornou a sorver uma colherada do caldo, mais cheia, mais lenta... E sorriu, murmurando com espanto: Está bom!

A surpresa diante do caldo se estendeu por toda a refeição. A cada novo prato, a escala dos elogios ia aumentando, para o arroz com favas: “- Está ótimo!”, para o frango louro: “-Está divino!”. Jacinto começa a recobrar o seu vigor, justamente através da recuperação do apetite, sinal de que se reinteressava pela vida.

O narrador tentava mais uma vez compreender o amigo: “Eram os picantes ares da serra? Era a arte daquelas mulheres que embaixo remexiam as panelas, cantando o Vira, meu bem? Não sei: - mas os louvores de Jacinto a cada travessa foram ganhando amplidão e firmeza”. Note-se aí mais uma referência à canção tradicional de Portugal. Tal referência revela mais uma faceta da tradição, já que o trabalho manual acompanhado do canto é característico das sociedades pré-industriais. E tal entusiasmo só aumenta com o vinho, mesmo servido em um “copo rude”:

Nada porém o entusiasmou como o vinho, o vinho caindo de alto, da grossa caneca verde, um vinho gostoso, penetrante, vivo, quente, que tinha em si mais alma que muito poema ou livro santo! Mirando à luz de sebo o copo rude que ele orlava de espuma, eu recordava o dia geórgico em que Virgílio, em casa de Horácio, sob a ramada, cantava o fresco palhete da Rética. E Jacinto, com uma cor que eu nunca vira na sua palidez schopenháurica, sussurrou logo o doce verso: *Rethica quo te carmina dicat*. Quem dignamente te cantarás, vinho daquelas serras?

A ceiazinha servida tão humildemente por Zé Brás passa a representar a fase inicial da mudança no estado de ânimo do protagonista. O apetite recobrado indica a recuperação do desejo, o abandono daquele estado de prostração que ele experimentava

em Lisboa, mesmo cercado de tão ricos banquetes. Observemos que Jacinto começa a mudar de cor, ganhando novos tons, abandonando “a palidez schopenháurica”, fruto da vida ociosa no Jasmineiro.

Schopenhauer cede espaço aos poetas latinos Horácio e Virgílio, cujas obras, em oposição às do filósofo alemão, exaltam a vida e aconselham o *carpe diem*. Tanto Virgílio quanto Horácio exaltaram a natureza. Para destacar essa substituição de padrões ideológicos, o centro da cena é ocupado pelo vinho, símbolo de Baco, e é o vinho da Récia, região da Roma Antiga.

Após o jantar, ambos se dedicam a contemplar a natureza através das janelas sem vidraças. A experiência é das mais intensas, levando-os a uma integração com o cosmo. Os personagens sentem-se integrados à natureza, em harmonia com o universo e com suas forças:

Assim jantamos deliciosamente, sob os auspícios do Zé Brás. E depois voltamos para as alegrias únicas da casa, para as janelas desvidraçadas, a contemplar silenciosamente um suntuoso céu de Verão, tão cheio de estrelas que todo ele parecia uma densa poeirada de ouro vivo, suspensa, imóvel, por cima dos montes negros. Como eu observei ao meu Jacinto, na cidade nunca se olham os astros por causa dos candeeiros - que os ofuscam: e nunca se entra por isso numa completa comunhão com o universo. O homem nas capitais pertence à sua casa, ou se o impelem fortes tendências de sociabilidade, ao seu bairro. Tudo o isola e o separa da restante natureza - os prédios obstrutores de seis andares, a fumaça das chaminés, o rolar moroso e grosso dos ônibus, a trama encarceradora da vida urbana... Mas que diferença, num cimo de monte como Torges! Aí todas essas belas estrelas olham para nós de perto, rebrilhando, à maneira de olhos conscientes, umas fixamente, com sublime indiferença, outras ansiosamente, com uma luz que palpita, uma luz que chama, como se tentassem revelar os seus segredos ou compreender os nossos... E é impossível não sentir uma solidariedade perfeita entre esses imensos mundos e os nossos pobres corpos. Todos são obra da mesma vontade. Todos vivem da ação dessa vontade imanente. Todos, portanto, desde os Uranos até aos Jacintos, constituem modos diversos de um ser único, e através das suas transformações somam a mesma unidade. Não há idéia mais consoladora do que esta - que eu, e tu, e aquele monte, e o sol que agora se esconde, são moléculas do mesmo Todo, governadas pela mesma Lei, rolando para o mesmo Fim.

Essa passagem é bastante significativa da postura que doravante será adotada por Jacinto e pelo narrador. Eles passam a comparar os dois espaços em questão, destacando os aspectos positivos das serras.

O texto alude a um isolamento que a cidade supostamente impõe aos homens, tornando-os seres solitários, encarcerados em seus micro-mundos (Jasmineiro), numa crítica evidente ao individualismo moderno. E só agora, vivenciando essa experiência de observar as estrelas de forma tão natural, eles desfrutam de uma sensação de pertença cósmica, ao se darem conta de que são parte integrante do universo: “Não há idéia mais consoladora do que esta - que eu, e tu, e aquele monte, e o sol que agora se esconde, são moléculas do mesmo Todo, governadas pela mesma Lei, rolando para o mesmo Fim.”.

Ali, os indivíduos voltam a desfrutar de uma pertença cósmica, na qual se integram, dos Uranos (planetas) aos Jacintos (plantas), elementos do mesmo cosmos, o que nos remete a uma peculiar visão da divindade.

É evidente na cena uma alusão ao Panteísmo (do grego *pan* - tudo e *theos* - deus), já que essa doutrina afirma que o divino não é exterior nem superior ao mundo, mas a ele imanente, estando situado na natureza. Comentando a obra de Shakespeare, Rosenfeld⁴⁹ identifica no autor inglês que “o universo é um Todo, onde tudo é relacionado e movido por forças internas. A divindade, alma de nossa alma, é também alma de toda natureza”. A idéia da presença divina em toda a natureza funciona como uma exaltação à vida, contrapondo-se ao pessimismo de Shopenhauer.

Jacinto e Zé Fernandes rendem-se à beleza daquela visão do céu observado a olhos nus e sentem-se embevecidos diante da força do quadro:

Nem ele nem eu sabíamos os nomes desses astros admiráveis. Eu, por causa da maciça e indesbastável ignorância de bacharel, com que saí do ventre de Coimbra, minha mãe espiritual. Jacinto, porque na sua poderosa biblioteca tinha trezentos e dezoito tratados sobre astronomia! Mas, que nos importava de resto, que aquele astro além se chamasse Sirius e aquele outro Aldebarã? Que lhes importava a eles que um de nós fosse José e o outro Jacinto? Éramos formas transitórias do mesmo ser eterno - e em nós havia o mesmo Deus. E se eles também assim o compreendiam, estávamos ali, nós à janela num casarão serrano, eles no seu maravilhoso infinito, perfazendo um ato sacrossanto, um perfeito ato de Graça - que era sentir conscientemente a nossa unidade, e realizar, durante um instante na consciência, a nossa divinização.

Mais uma vez ocorre a experiência do olhar, aprendizado que agora será constante para Jacinto, já que antes, seus olhos estavam enfastiados e embotados pela fumaça das chaminés da cidade, e agora se curvam à magnitude da natureza. Nesta perspectiva, é interessante a relação construída sobre os saberes. Nem Coimbra munira o narrador e nem a biblioteca, com seu saber enciclopédico, preparara Jacinto para aquela visão dos astros.

Na parte inicial do conto e do romance, apresenta-se um projeto civilizatório ligado ao acúmulo de conhecimento. Particularmente, em *A Cidade e as Serras* a felicidade resume-se numa máxima: “o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado”. Com base nesse princípio, o amigo cidadão, Jorge Carlande, colabora com a construção da fórmula: $\text{Suma Ciência} + \text{Suma Potência} = \text{Suma Felicidade}$. De acordo com essa ótica, o domínio de todo o conhecimento humano e posse de todos os recursos tecnológicos iriam conduzir, inequivocamente, à felicidade.

⁴⁹ROSENFELD, Anatol. *Texto e Contexto I*. Série Debate. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994. p.128.

Na cena de contemplação da natureza fica evidente a dissolução dessa fórmula, já que ali, desprovido de todos os elementos que a constituíam, Jacinto sentia-se feliz. A essa crítica ao positivismo, alia-se um jogo textual com os nomes das personagens, numa alusão a uma cena de Romeu e Julieta, de William Shakespeare. Aliás, essa é a única passagem do conto em que o nome do narrador é citado.

Jacinto concorda com a verdade pronunciada por Julieta: “A rosa, se rosa não se chamasse, acaso não teria o mesmo perfume?” É valorizado o indivíduo, o concreto, em detrimento do conceito. Rosenfeld associa esse nominalismo shakespeariano às idéias de Giordano Bruno. Shakespeare incorpora a noção de que o nome é apenas vazio, adotando uma visão nominalista que, opondo-se ao Realismo Conceitual da Idade Média, retira substância do conceito, do nome. Valorizando a vida em sua dimensão material, Eça aproxima-se de Shakespeare e por isso o retoma. Ele está saturado, não do Realismo Conceitual da Idade Média, mas da categorização científica, valorizada, à exaustão, no seu tempo. Assim, ele defende a ligação direta com a natureza, livre do acúmulo de conceitos proposto pelo cientificismo finissecular.

É, portanto, bem distantes da biblioteca de Jacinto, que, de fato, eles discutem religião e filosofia: “assim é que enevoadamente filosofávamos - quando Zé Brás, com uma candeia na mão, veio avisar que estavam preparadas as camas de suas inselências...”.

A descrição dos aposentos no qual Jacinto e Zé Fernandes dormiriam naquela primeira noite nas serras é detalhada pelo narrador, a fim de melhor demarcar as diferenças entre o ambiente anterior, pois, no início do conto, o quarto de Jacinto fora exaustivamente apresentado:

Em duas salas tenebrosas e côncavas duas enxergas, postas no chão a um canto, com duas cobertas de chita; à cabeceira um castiçal de latão, pousado sobre um alqueire: e aos pés, como lavatório, um alguidar virado em cima de uma cadeira de pau!

Em silêncio, o meu supercivilizado amigo palpou a sua enxerga e sentiu nela a rigidez de um granito. Depois, correndo pela face descaída os dedos murchos, considerou que, perdidas as suas malas, não tinha nem chinelos nem roupão! E foi ainda Zé Brás que providenciou, trazendo ao pobre Jacinto para ele desafogar os pés uns tremendos tamancos de pau, e para ele embrulhar o corpo, docemente educado em Síbaris, uma camisa da caseira, enorme, de estopa mais áspera que estamemha de penitente, e com folhos crespos e duros como labores em madeira... Para o consolar, lembrei que Platão, quando compunha o Banquete, Xenofonte, quando comandava os Dez Mil, dormiam em piores catres. As enxergas austeras fazem as fortes almas - e é só vestido de estamemha que se penetra no Paraíso.

A descrição da alcova e das vestes usadas para dormir funciona como mais um momento de passagem para o mundo serrano. Trata-se de um ritual necessário que

incorpora despojamento. O ato de despir-se do figurino citadino e vestir-se de forma simples representa mais uma etapa. Primeiro o ambiente, depois a alimentação, a bebida e agora as roupas, vão compondo uma nova personagem. Em seu ensaio *Entre Campo e Cidade*⁵⁰, Antonio Candido comenta a personagem Jacinto e assim o define: “O ideal do príncipe da Grã-Ventura consistirá, pois, em desfradiquizar-se por meio da volta à tradição rural da sua pátria e da sua gente.”. Assim como Jacinto, Carlos Fradique Mendes, em *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900), representa o homem civilizado do século XIX, uma espécie de dândi parisiense.

Desfradiquizar-se significa, para Jacinto, despojar-se dos elementos que, segundo a fórmula, conduziriam à felicidade, num momento em que tais elementos davam sinais de fracasso. Vencendo o tédio, ele começava a apresentar sucessivas notas de felicidade, distante da ciência e da potência.

Nessa noite, temos a última resistência de Jacinto à vida das serras. O último parágrafo dessa parte do conto, parte IV, portanto penúltima etapa do conto, descreve um curioso sonho do narrador que, de certa forma, sintetiza todos os acontecimentos daquele tumultuado dia passado entre as cidades e as serras:

Assim o deixei, - e daí a pouco, estendido na minha enxerga também espartana, subia, através de um sonho jovial e erudito, ao planeta Vênus, onde encontrava, entre os olmos e os ciprestes, num vergel, Platão e o Zé Brás, em alta camaradagem intelectual, bebendo o vinho da Rética pelos copos de Torges! Travamos todos três bruscamente uma controvérsia sobre o século XIX. Ao longe, por entre uma floresta de roseiras mais altas que carvalhos, alvejavam os mármore de uma cidade e ressoavam cantos sacros. Não recordo o que Xenofonte sustentou acerca da civilização e do fonógrafo. De repente tudo foi turbado por fuscas nuvens, através das quais eu distinguia Jacinto, fugindo num burro que ele impelia furiosamente com os calcanhares, com uma vergasta, com berros, para os lados do Jasmineiro! !

O sonho de Zé Fernandes, “jovial e erudito”, traz à cena algumas imagens que revelam de forma simbólica a discussão promovida pelo conto entre modos de vida distintos. Num encontro em um vergel, ele, Zé Brás e Platão discutem acaloradamente sobre o século XIX, que não é senão o próprio centro temático do conto. Nessa discussão, apresenta-se, como visão, o projeto da “República ideal” para Portugal.

A presença de Platão indica simbolicamente a urgência de um novo Portugal que incluísse todos os seus habitantes, daí a presença de Zé Brás, camponês das serras que também deveria ter seu espaço garantido nessa nova nação, ao lado de Platão e de Xenofonte, referências de uma cultura erudita com raízes greco-romanas. Trata-se da

⁵⁰ CANDIDO, Antonio. *Entre campo e cidade*. In: *Tese e Antítese*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro Sobre Azul, 2006, p.51.

proposta de um país que desse espaço a todos os seus setores produtivos. Ali no campo, num pomar promissor, seria semeado esse novo Portugal.

Ao introduzir seu estudo sobre Cesário Verde, Helder Macedo atesta que os ideais do Socialismo Utópico de Joseph Proudhon (1809-1865) alicerçavam muitas discussões travadas pela intelectualidade portuguesa finissecular⁵¹:

Num país industrialmente subdesenvolvido e com uma distribuição tão desigual da terra cultivável em Portugal, as idéias de Proudhon sobre a essencial distinção entre “propriedade” e “posse”, eram evidentemente mais atraentes, porque mais imediatamente relevantes, do que a análise marxista da luta de classes nas sociedades industriais.

O pensamento de Proudhon condena a propriedade (baseada na herança e na obtenção gratuita) e defende a posse (baseada no trabalho produtivo das terras). Para ele, a “propriedade é um direito, um poder legal”, já a “posse, é um fato”. Proudhon defende ainda a sociedade de pequenos produtores livres e iguais. Assim, o agricultor deve ter a posse da terra, sendo seu usufrutuário. O pensador compara o amante com o possessor e o marido com o proprietário. Dessa forma, em *Civilização*, temos, na transformação da relação de Jacinto com a sua propriedade rural, a sua transmutação de proprietário para possessor.

Seguindo os ditames proudhonianos, Jacinto, que antes vivia das rendas que lhes eram enviadas (tinha somente propriedade herdada), passará a desempenhar um papel ativo na exploração da terra, colaborando inclusive afetivamente para o processo de produção. O Socialismo Utópico foi uma das bandeiras do Partido Republicano português que, em seu programa de 1891, propunha a abolição dos poderes hereditários e privilegiados e a extinção das formas senhoriais de propriedade. A “República” fundada por Jacinto na sua Torges assimilava esses ideais e incluía também o direito de Zé Brás à terra, como sugere o sonho. No plano desse onirismo ficcional, a tentativa de retorno à civilização constitui um último ato de resistência, indicativo do cumprimento de uma etapa iniciatória.

1.2.4 Jacinto em Torges, a cidade nas serras: *inutilia truncat*

A quinta e última parte do conto se detém na adaptação de Jacinto à vida de Torges, ou mais precisamente, diz respeito às adaptações que Jacinto traz a Torges para que ele ali viva. Além disso, surgem as adaptações sofridas por ele mesmo diante daquele espaço que modifica efetivamente suas convicções anteriores.

⁵¹ MACEDO, Helder. *Nós - Uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Editorial Presença, 1999, p.37.

Depois da primeira noite, na qual Jacinto dormira placidamente sobre seu leito de granito, seu amigo partiu para Goães, uma vila que ainda se apresenta como no tempo de D. Dinis, portanto, mais antiga que a quinta de Jacinto. De fato, o conto documenta um Portugal campesino e tradicional, conservado em um tempo remoto, no qual hábitos medievais ficaram cristalizados e não sucumbiram à modernização do século XIX. Segundo o ideal de uma República palimpséstica, na qual as temporalidades do passado e da modernidade se mostrem mutuamente, não há supremacia do presente sobre a tradição.

Eça ajusta o seu projeto de Modernidade, de forma diferente do projeto fáustico, pois o Fausto fomentador de Goethe, como bem interpreta Marshal Bermann⁵², quer construir sua modernidade destruindo o passado com seus mundos idílicos, conforme evidencia o episódio dos anciãos, Filemo e Báucia. Após três semanas, ao retornar a Torges, Zé Fernandes é surpreendido com a presença de Jacinto e com a reforma da casa:

Sua «inselência» ainda estava em Torges - e sua «inselência» ficava para a vindima!... Justamente eu reparava que as janelas do solar tinham vidraças novas; e a um canto do pátio pousavam baldes de cal; uma escada de pedreiro ficara arrimada contra a varanda; e num caixote aberto, ainda cheio de palha de empacotar, dormiam dois gatos... Louvado Deus! O meu Jacinto estava enfim provido de civilização! Subi contente. Oleado, prateleiras de pinho com louça branca de Barcelos e cadeiras de palhinha,... as penas de pato espetadas num tinteiro de frade, pareciam preparadas para um estudo calmo e ditoso das humanidades: e na parede, suspensa de dois pregos, uma estantezinha continha quatro ou cinco livros, folheados e usados, o *D. Quixote*, um Virgílio, uma *História de Roma*, as *Crônicas* de Froissart. Adiante era certamente o quarto de D. Jacinto, um quarto claro e casto de estudante, com um catre de ferro, um lavatório de ferro, a roupa pendurada de cabides toscos. Tudo resplandecia de asseio e ordem. As janelas cerradas defendiam do sol de Agosto, que escaldava fora os peitoris de pedra. Do soalho, borrifado de água, subia uma fresquidão consoladora. Num velho vaso azul um molho de cravos alegrava e perfumava. Não havia um rumor. Torges dormia no esplendor da sesta. E envolvido naquele repouso de convento remoto, terminei por me estender numa cadeira de verga junto à mesa, abri languidamente o Virgílio, murmurando: *Fortunate Jacinthe! Tu inter arva nota et fontes sacros, frigus captabis opacum.*

Os ajustes representam as reformas pelas quais o país deveria passar no rumo de uma feição idealmente republicana. Percebe-se a simplicidade como mote para a nova vida. O ambiente é composto sob a lei da parcimônia, da sobriedade, da *inutilia truncat*, pregada pelos poetas latinos. A civilização agora consistia no atendimento de reais necessidades.

⁵² BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*. São Paulo : Ed. Companhia das Letras, 1998.

Solução similar é constatada por Helder Macedo⁵³ na poesia de Cesário Verde (1855-1866), poeta português contemporâneo de Eça que também cantou em sua obra o contraste entre o Portugal agrário e o urbano. Ele também contaminou a sua poesia da noção de propriedade descrita por Proudhon. Em *A Cidade e as Serras*, pela própria estrutura narrativa do romance, a transformação do proprietário em possessor é bem mais nítida.

É interessante comparar a descrição final com a parte inicial do conto, na qual o narrador gasta algumas páginas para descrever os cômodos no Jasmineiro, a sala, o quarto, a biblioteca, o gabinete, todos empanturrados pelos objetos da civilização. Tal cotejo evidencia a distância entre os dois espaços. O primeiro marcado pelo exagero do supérfluo, o segundo, pela exatidão do essencial, aproximando-se da *aurea mediocritas* pregada também pelos mestres latinos. Outro aspecto notável nesse ambiente aclimatado por Jacinto em Torges é a sua nova biblioteca, composta por critérios qualitativos.

A sua colossal biblioteca de mais de trinta mil volumes resumira-se, naquele novo espaço, a quatro obras. Dois clássicos da literatura ocidental, *D. Quixote* e *Virgílio*, e dois livros históricos, *História de Roma* e *Crônicas de Froissart*. Referência literária para o início da modernidade, e, portanto, para as angústias do homem moderno, *D. Quixote* era, assim como Jacinto, um homem dividido entre dois mundos. Jacinto seria então um *Dom Quixote* às avessas, já que a personagem de Cervantes partia da fantasia medieval para a queda na realidade moderna e Dom Jacinto fazia o percurso inverso: das fantasias modernas para a recuperação de estabilidade e solidez inerentes a uma tradição campesina evocativa de padrões medievais. Além disso, outros pontos ainda possibilitam a comparação entre a personagem de Cervantes e Jacinto.

Há o fato de ambos se constituírem ideologicamente através de suas leituras e terem seus perfis psicológicos traçados sobre tais influências. O comportamento de Dom Quixote e de Jacinto são fruto de suas bibliotecas. O primeiro foi formado pelas novelas de cavalaria e o segundo, a princípio deformado pelos filósofos do pessimismo, termina por substituí-los por uma literatura que exalta a natureza, a exemplo de Virgílio, e por historiadores; natureza e história serão, portanto, os alicerces de sua transformação. Outro ponto de contato diz respeito ao fato dos protagonistas serem duas duplas. Quixote e Sancho e Jacinto e Zé Fernandes são pares que interagem durante todas as partes da narrativa de forma semelhante, já que os segundos são sempre fiéis escudeiros dos primeiros, e os acompanham em suas jornadas.

⁵³ MACEDO, Helder. Op.cit.

Virgílio, obviamente escolhido por suas *Bucólicas*, obra na qual pastores dialogam sobre vários aspectos da vida e vão evoluindo espiritualmente num cenário rústico marcado pelas belezas naturais, orienta o esquema narrativo desenvolvido por Eça em *Civilização*. As *Bucólicas* são compostas de dez partes, as Éclogas, e será, sobretudo, a quarta, a que melhor se adequa ao projeto eciano, desenvolvido através de Jacinto. Nessa parte da obra, a mais comentada pela crítica, Virgílio prevê a Idade de Ouro Latina, um período idílico para o Império Romano.

A *História de Roma* possuía uma dimensão dramática, pois colocava a cidade sob a ameaça de um fim catastrófico previsto desde a sua fundação mítica por Rômulo, que profetizara um final datado (aproximadamente dez séculos) para essa civilização⁵⁴. Assim Virgílio, na sua misteriosa 4ª Écloga, vislumbra uma reconstrução de Roma conduzida pela figura simbólica de um menino, do *puer*. A partir dele, uma fase áurea substituiria a fase de ferro. Por essa razão, a obra de Virgílio foi vista como messiânica, pois a Igreja Católica nos seus primeiros séculos associou essa criança a Jesus Cristo: “Casta Lucina, ampara, que já reina o teu Apolo, / o menino que está nascendo: a geração de ferro / com ele findará, ao mundo vindo a raça de ouro”⁵⁵. Se o propósito de Eça no conto se pauta na reconstrução de um novo Portugal, ele é grifado pela lembrança de Virgílio.

Tal obra ainda é introduzida textualmente no conto, através dos versos que encerram a passagem supracitada: *‘Fortunate Jacinthe! tu inter arva nota/ Et fontes sacros frigus captabis opacum’*, fazem parte dos versos 53 e 54 da Écloga I das *Bucólicas* e foram adaptados por Eça, que substituiu o vocativo *“Fortunate Senex”*, pelo nome do seu protagonista. O velho feliz de Virgílio, que no meio de rios e fontes sagradas gozara sombra e frescor, no conto passa a ser Jacinto.

Nogueira Moutinho, na introdução das *Bucólicas*⁵⁶ afirma que, “ao ensinar que a Idade de Ouro está diante de nós, e que a instauração de uma nova ordem não se dará sem a restauração espiritual, Virgílio caminha contra a corrente de uma literatura inclinada ao pessimismo”. A constatação de Moutinho fortalece a idéia de que a preferência de Jacinto por Virgílio dá-se em contraponto às suas leituras anteriores. Substituindo a filosofia pessimista pela literatura de Virgílio, Jacinto passa a buscar na visão poética da ressurreição de Roma, inspiração para a de seu país.

⁵⁴ ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Edições Setenta, 2000.

⁵⁵ VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução e notas de Péricles Eugenio da Silva Ramos. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1984.

⁵⁶ Op. cit., p. 16

No que tange às obras históricas preservadas na nova biblioteca de Torges, é clara a presença da *História de Roma*, já que a intelectualidade portuguesa da época a tomava como modelo de civilização a ser seguida.

Quanto às *Crônicas* de Froissart, é mais uma vez a destreza sutil de Eça que o leva a escolher essa obra para compor a nova estante de Jacinto. As *Crônicas* compõem um clássico da história medieval francesa escrita por Jean Froissart (1337-1400) e têm como principal temática as guerras contemporâneas ao autor; são escritas segundo o modelo das novelas de cavalaria nas quais são destacados os feitos heróicos dos cavaleiros envolvidos nas batalhas camponesas. Há um destaque especial nessa obra para a *Jacquerie*⁵⁷, uma revolta camponesa ocorrida na França entre maio e junho de 1358, provocada pela impopularidade da nobreza e pela miséria gerada durante a Guerra dos Cem Anos. Essa sublevação foi de uma incrível brutalidade, gerando grande repressão e um grande massacre. Após esse acontecimento, todas as revoltas camponesas receberam genericamente o nome de *Jacquerie*.

Compreende-se que a sagaz escolha de Eça pelo cronista francês relaciona-se, portanto, também ao projeto de uma nova República para seu país. O histórico negativo da *Jacquerie* trazia exemplo do que podia ser evitado na nova constituição da nação portuguesa, a partir da inclusão da classe camponesa no projeto republicano. Um novo Portugal, que reunisse os nobres, como os Jacintos, aos “*jacques*”, como Zé Brás, termina por constituir mais uma referência ao Socialismo Utópico de Proudhon. Assim, a seleção bibliográfica de Jacinto liga-se ao projeto republicano de Eça, pautado na preservação dos elementos essenciais da tradição e da modernidade.

No primeiro reencontro do narrador com Jacinto, quando o príncipe da Grã-Ventura declara que agora viverá ali para sempre, este é “redescrito” pelo narrador:

E imediatamente o comparei a uma planta, meio murcha e estiolada no escuro, que fora profusamente regada e revivera em pleno sol. Não corcoveava. Sobre a sua palidez de supercivilizado, o ar da serra ou a reconciliação com a vida tinham espalhado um tom trigueiro e forte que o virilizava soberbamente. Dos olhos, que na cidade eu lhe conhecera sempre crepusculares, saltava agora um brilho de meio-dia, decidido e largo, que mergulhava francamente na beleza das coisas. Já não passava as mãos murchas sobre a face - batia com elas rijamente na coxa... Que sei eu? Era uma reencarnação.

As imagens escolhidas são todas selecionadas da própria natureza. Jacinto, a flor que sufocava na estufa da cidade, a flor dos lamentos de acordo com sua origem

⁵⁷ MOURRE, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique d'Histoire*. Paris: Larouse/Bordas, 1996, vol. IV, p. 2.482.

mitológica, “reencarnava” como um outro homem. A sua postura niilista cedia espaço a uma satisfação indicativa de sua ‘reconciliação com a vida’. A palidez que o tornara frágil era agora substituída pela virilidade ocultada pela atmosfera tediosa em que vivia. Até mesmo o seu gesto de enfado, “já não passava as mãos murchas sobre a face”, transformara-se em potência e firmeza, “batia com elas rijamente na coxa”.

Essa nova configuração de Jacinto não cessava de apresentar novidades que surpreendiam cada vez mais o narrador. Durante o jantar, que comemorava aquele reencontro entre os amigos, estes travam um instigante diálogo no qual Jacinto faz um discurso acalorado contra os seus antes diletos autores: Salomão, autor de *Eclesiastes* e Schopenhauer. Para ele, os dois ilustres pessimistas não conheciam nada da vida, “um dogmatiza funebremente sobre o que não sabe e o outro sobre o que não pode”. Uma evidente demonstração da postura eciana de combater o pessimismo decadentista e o próprio catolicismo⁵⁸. Ainda nesse mesmo discurso, Jacinto exibe uma dicção loquaz. Ao contrário de Ulisses, destinado a perdê-la, Jacinto desenvolve o dom da facúndia, demonstrando através do discurso uma vivacidade antes sufocada, ou seja, Jacinto encontra a sua voz, a sua expressão, o seu espaço. Então, expõe a sua nova fórmula para a felicidade do homem:

É no máximo da civilização que ele experimenta o máximo de tédio. A sapiência, portanto, está em recuar até esse honesto mínimo de civilização que consiste em ter um teto de colmo, uma leira de terra e o grão para nela semear. Em resumo, para reaver a felicidade, é necessário regressar ao Paraíso - e ficar lá, quieto, na sua folha de vinha, inteiramente desguarnecido de civilização, contemplando o anho aos saltos entre o tomilho, e sem procurar, nem com o desejo, a árvore funesta da Ciência! Dixi!

A nova máxima de Jacinto é baseada mais uma vez nos elementos mínimos essenciais, traduzida por ele como “honesto mínimo de civilização”. Através de elementos retóricos, a civilização é reduzida a um novo tripé: casa, terra e grão, simbologia de uma nova nação portuguesa que poderia ser cultivada. Zé Fernandes se espantava diante de tão grande transformação, para ele não se tratava mais de um Jacinto reencarnado, para ele, Jacinto agora ressuscitara:

Eu escutava, assombrado, este Jacinto novíssimo. Era verdadeiramente uma Ressurreição no magnífico estilo de Lázaro. Ao *surge et ambula* que lhe tinham sussurrado as águas e os bosques de Torges, ele erguia-se do fundo da cova do Pessimismo, desembaraçava-se das suas casacas de *Bole, et ambulabat*, e começava a ser ditoso. Quando recolhi ao meu quarto, àquelas horas honestas que convêm ao campo e ao Otimismo, tomei entre as minhas a mão já firme do meu amigo, e pensando que ele enfim alcançara a verdadeira realeza, porque

⁵⁸ O Socialismo Utópico também defendia a diminuição da ação religiosa na vida social.

possuía a verdadeira liberdade, gritei-lhe os meus parabéns à maneira do moralista de Tíbus - *Vive et regna, fortunate Jacinthe!*

Sobre a nova face de Jacinto é aludida uma passagem bíblica presente em Atos capítulo 3, versículo 6, na qual Pedro e João operam um milagre de fazer um coxo, que havia lhes pedido uma esmola na porta de um templo, andar: “E disse Pedro: Não tenho prata nem ouro; mas o que tenho isso te dou. Em nome de Jesus Cristo, o Nazareno, levanta-te e anda”⁵⁹, no texto dito em latim, *surge et ambula*.⁶⁰ Acuradamente selecionado por Eça, o trecho coaduna-se com o percurso experimentado pelo protagonista, já que o Jacinto cidadão centrava seus valores no materialismo da civilização, no texto bíblico representado pelo ouro e prata, enquanto o homem ressuscitado “do fundo da cova do Pessimismo”, era agraciado com um milagre sussurrado pelas “águas e os bosques de Torges”.

A deficiência experimentada por Jacinto não era física, mas moral. Ela consistia no seu pessimismo, fruto da atmosfera finissecular decadentista, substituído em Torges pelo otimismo; assim como Lázaro, Jacinto renascia para uma nova existência, pois as suas chagas não eram físicas, mas cravadas na alma pelo seu pessimismo que enfim se dissipara. O seu Cristo fora a natureza de Torges. É interessante notar que essa mesma passagem bíblica foi usada por Antero de Quental (1842-1891) como epígrafe do seu poema *A um poeta*:

A um poeta

(surge et ambula)

Tu que dormes, espírito sereno,
Posto à sombra dos cedros seculares,
Como um levita à sombra dos altares,
Longe da luta e do fragor terreno.

Acorda! É tempo! O sol, já alto e pleno
Afugentou as larvas tumulares...
Para surgir do seio desses mares
Um mundo novo espera só um aceno...

Escuta! É a grande voz das multidões!
São teus irmãos, que se erguem! São canções...
Mas de guerra... e são vozes de rebate!

⁵⁹ A Bíblia Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Ed. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 1995.

⁶⁰ Petrus autem dixit argentum et aurum non est mihi quod autem habeo hoc tibi do in nomine Iesu Christi Nazareni surge et ambula (vers.6) Actus Apostolorum 3(Biblia Sacra Vulgata) disponível em <http://www.biblegateway.com> em 05/11/2006

Ergue-te, pois, soldado do Futuro,
E dos raios de luz do sonho puro,
Sonhador, faze espada de combate!

Eça, em consonância com as idéias suscitadas por Antero, seu contemporâneo da Geração 70, propõe a ação, propõe o rompimento com a apatia decadentista. É visível no poema o tom combativo com o qual o poeta convoca seus pares para a reação, convidando-os para o exercício de uma arte combativa, simbolizada pela imagem das canções de guerra.

Encontramos aqui, mais uma vez, a relação entre a personagem e a situação política de Portugal. Motivado pelo Ultimatum, Portugal manifestava um sentimento de insatisfação com aquela ferida na autonomia do país. Essa reação fora comparada por Eça a um corpo morto que ressuscitava diante da atitude do imperialismo inglês⁶¹: “É o respirar, o mover, o palpitar, o falar dum corpo que muitos julgavam morto, gelado, fácil de pisar, e talvez de retalhar”. Jacinto, assim como seu país, na perspectiva esperançosa de Eça, voltava à vida, recobrava a vitalidade. Ambos buscavam essa revigoração a partir da cultura campesina. Jacinto e Portugal experimentavam a máxima bíblica da recuperação da mobilidade: *surge et ambula*, levanta-te e anda.

A recuperação do estado de ânimo de Jacinto era tão evidente que o narrador o flagra rindo largamente ao ler D. Quixote; o fidalgo de Torges divertia-se com o fidalgo de La Mancha. Assim como Jacinto, Quixote também foi marcado por convicções pessoais que o fizeram recusar o seu próprio tempo: “Daí a pouco, através da porta aberta que nos separava, senti uma risada fresca, moça, genuína e consolada. Era Jacinto que lia o D. Quixote. Oh bem-aventurado Jacinto! Conservava o agudo poder de criticar, e recuperara o dom divino de rir.”.

O riso simboliza mais um aspecto do restabelecimento do interesse de Jacinto pela vida. O conto gradativamente enumera essa recuperação da personagem, evidente no gosto pelo sono, no apetite, na sede, no prazer do trabalho e finalmente no humor: Jacinto abandona a doença finissecular ao superar o seu enfado.

Ao se encaminhar para o final, a narrativa processa-se em ritmo acelerado, como se o próprio correr do tempo trouxesse nova vitalidade. O narrador dá um salto cronológico de quatro anos para nos mostrar que Jacinto ali se fixara por definitivo e se adaptara efetivamente à vida serrana:

Quatro anos vão passados - Jacinto ainda habita Torges. As paredes do seu solar continuam bem caídas, mas nuas. De inverno enverga um gabão de briche e

⁶¹ MÓNICA, Maria Filomena. Op.cit.

acende um braseiro. Para chamar o Grilo ou a moça, bate as mãos, como fazia Catão. Com os seus deliciosos vagares, já leu a *Iliada*. Não faz a barba. Nos caminhos silvestres, pára e fala com as crianças. Todos os casais da serra o bendizem. Ouço que vai casar com uma forte, sã e bela rapariga de Goães. Decerto crescerá ali uma tribo, que será grata ao Senhor!

O campestre Jacinto, como descreve a passagem, se apresentava agora como um homem das serras, com hábitos e figurino completamente adaptados ao seu novo cenário. Dos seus costumes anteriores, restara-lhe a leitura, porém com as preferências modificadas e voltadas para os clássicos.

Completando a metamorfose, o narrador fala do casamento com uma rapariga da vizinhança. Em tom de gratuidade, ele aponta para o último elemento que faltava para a recuperação plena do protagonista. O casamento representa o seu desejo recobrado por inteiro e a constituição de uma família, uma tribo, à maneira dos patriarcas do velho testamento, confirma a sua fixação por completo naquela região, o germe de um novo Portugal. O casamento surge como símbolo de integração. Em *A Cidade e as Serras*, o casamento se concretiza com Joanhinha⁶², prima de Zé Fernandes, e gera dois filhos, Jacintinho e Teresa. É interessante lembrar que o nome da filha de Jacinto é justamente o nome da princesa fundadora de Portugal, o que reforça a idéia da reconstrução de um novo país.

O casamento, segundo Frye (1957)⁶³ é um dos elementos da comédia, simbolizados pelo mito da primavera. É comum as comédias terminarem com uma cena de casamento entre personagens de classes sociais diferentes, simbolizando a fertilidade e a perpetuação da sociedade. Tal cena geralmente ocorre num cenário verde, primaveril, denotando a crença na prosperidade. O conto aponta, justamente, para esse caminho, o surgimento de uma nova sociedade portuguesa, ali refundada e reorganizada por Jacinto que, ao casar-se com uma rapariga das serras, constituirá uma família que simbolizará a comunhão das faces do país.

Perto do final, o enredo contempla uma visita do narrador ao Jasmineiro para buscar livros encomendados por Jacinto: Vida de Buda, História da Grécia, e obras de S. Francisco de Sales. Observamos ainda sua reflexão sobre o estado de abandono do palacete, no qual a poeira se estendia pela biblioteca e as teias de aranha se espalhavam sobre os fios das máquinas ali em repouso. Mais uma vez, os livros demandados por Jacinto, para ampliar a sua biblioteca de Torges, são escolhidos criteriosamente e por razões qualitativas.

⁶² Nome da personagem feminina de *Viagens na Minha Terra* (1846) de Almeida Garret (1799-1854), símbolo do Portugal campesino.

⁶³ FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1957.

A primeira escolha, *Vida de Buda*, nos apresenta uma biografia semelhante a do protagonista. Sidarta Gautama, o Buda, nasceu príncipe em Lumbini em 624 A.C (na época norte da Índia, hoje parte do Nepal) e viveu no seu palácio até os 29 anos. Depois deixou uma vida de luxo que o entediava e decidiu percorrer a Índia durante seis anos atrás da sabedoria. Ao fim desse período, sentado em posição de lótus, atingiu a iluminação, tornando-se assim o Buda, que saiu pelo mundo ensinando o que havia descoberto, difundindo pelo Oriente a sua religião⁶⁴. O Budismo não cultua um deus, acredita que o apego aos valores mundanos é o grande mal da humanidade e vencê-lo seria o primeiro passo para a iluminação. Excetuando, obviamente, a face iluminada e mística de Buda, a sua biografia assemelha-se à de Jacinto, que também vivera como Príncipe da Grã-Ventura, como o conto o chama largamente, e que abandonou seu palácio e as riquezas que o deprimiam para cultivar uma vida mais simples.

Quanto à *História da Grécia*, certamente vem somar-se à *História de Roma*, já presente na nova biblioteca, já que essas duas civilizações constroem o lastro cultural do Ocidente. A sua presença é fundamental para as novas leituras do protagonista. Se antes Virgílio e a história romana foram citados, seria necessária a complementação com a História da Grécia.

Restam apenas as obras de São Francisco de Sales (1567- 1622)⁶⁵. Como São Francisco de Assis, São Francisco de Sales abandonou sua vida de fartura para dedicar-se à vida religiosa. Sua existência fora marcada pelo anti-calvinismo e pelo trabalho religioso de caráter social. Fundou escolas, ensinou catecismo às crianças e adultos, evangelizou inúmeras almas. Em vida ficou conhecido como Bispo-Príncipe de Genebra, cargo que desempenhava com dedicação. Tornou-se famoso pelas suas belas pregações e já era considerado como um santo pelos seus contemporâneos. São Francisco de Sales faleceu em 28 de dezembro de 1622, tendo sido canonizado em 19 de abril de 1665. Foi declarado Doutor da Igreja em 1877, pelo Papa Pio XI, que também o proclamou padroeiro dos jornalistas e escritores católicos. *Tratado do Amor de Deus* e *Introdução à Vida Devota* são suas principais obras.

A escolha de Jacinto pelas obras salesianas, único título ligado à religião da sua nova seleção bibliográfica, deve estar fundamentada na trajetória de trabalho social desempenhada pelo santo durante sua vida. Eça propunha, portanto, para a sua nova República portuguesa, uma religiosidade verdadeiramente cristã, centrada numa caridade e amor ao próximo que efetivamente se traduzisse em trabalho social. São

⁶⁴ SMITH, Huston. *Budismo: uma Introdução Concisa*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2004.

⁶⁵ Informação encontrada em www.lepanto.com.br e www.rededecaridade.com.br, em 07/04/2007.

Francisco de Sales levava sua fé para além dos muros da igreja, libertando-se de amarras dogmáticas, contra as quais o escritor sempre lançara farpas ao longo de toda a sua obra.

Ao entrar no Jasmineiro para apanhar os livros encomendados, o narrador depara-se com o estado deplorável do palácio. Todo o seu luxo se decompunha, se destruía, sob o bolor do tempo, denotando mais uma crítica ácida ao projeto civilizatório. A imagem da falência sugere a seguinte constatação:

A chuva de abril secara: os telhados remotos da cidade negrejavam sobre um poente de carmesim e ouro. E, através das ruas mais frescas, eu ia pensando que este nosso magnífico século XIX se assemelharia um dia àquele Jasmineiro abandonado, e que os outros homens, com uma certeza mais pura do que é a Vida e a Felicidade, dariam como eu com o pé no lixo da supercivilização, e, como eu, ririam alegremente da grande ilusão que findara, inútil e coberta de ferrugem. Àquela hora, decerto, Jacinto, na varanda em Torges, sem fonógrafo e sem telefone, reentrado na simplicidade, via, sob a paz lenta da tarde, ao tremeluzir da primeira estrela, a boiada recolher entre o canto dos boiadeiros.

Nessa passagem final do conto, há similitudes com o início da narrativa. A ausência do fonógrafo e do telefone e a presença do canto dos boiadeiros nos remete à cena da voz “fantasmagórica do progresso” e “do canto das fontes” anteriormente mostrados. Não se pode deixar de assinalar que, nessa etapa final do conto, Eça hesita no seu projeto de equilibrar tradição e modernidade, beirando uma postura regressiva, com privilégio dado a uma cultura alheia aos avanços tecnológicos alcançados em sua época.

É possível que, ao decidir transformar o conto no romance, Eça tenha querido estabelecer um maior equilíbrio e assim eliminar essa hesitação que o levou a situar Jacinto num cenário “sem fonógrafo e sem telefone”.

No entanto, certo é que Civilização constitui, de fato, o germe do romance A Cidade e as Serras e, em decorrência, o primeiro esboço de um projeto que o último Eça desenhou para o seu país. Afinal no seu Jasmineiro da Serra, o afortunado Jacinto de Civilização já reinava como se estivesse em uma utópica República.

CAPÍTULO 2 - DAS TRADIÇÕES - NARRATIVAS EM SUBSTRATO: VINHOS NOVOS EM ODRÉS VELHOS

*Sobre o chão/ pisamos as mesmas
tábuas/ os mesmos passos inscritos.
Fiama Hasse Pais Brandão.*

2.1 A tradição deslocada: A aia no reino do absurdo

Era uma vez um rei, moço e valente, senhor de um reino abundante em cidades e searas, que partira a batalhar por terras distantes, deixando solitária e triste a sua rainha e um filhinho, que ainda vivia no seu berço, dentro das suas faixas.

A lua cheia que o vira marchar, levado no seu sonho de conquista e de fama, começava a minguar, quando um dos seus cavaleiros apareceu, com as armas rotas, negro do sangue seco e do pó dos caminhos, trazendo a amarga nova de uma batalha perdida e da morte do rei, trespassado por sete lanças entre a flor da sua nobreza, à beira de um grande rio...

Os parágrafos acima iniciam o conto *A Aia*, publicado pelo jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em 03 de abril de 1893. O texto trazia como título original *Tema para versos*, recebendo esse segundo nome de Luís de Magalhães, na ocasião da publicação do volume *Contos de Eça de Queirós*, por ele organizado em 1902⁶⁶. O título pensado por Eça dá um norte à leitura do conto. Além disso, no sentido de situar o deslocamento entre a forma literária e a matéria nela tratada, o autor introduz a narrativa com um pequeno prólogo de aproximadamente três parágrafos (omitido em muitas das edições) que, de igual maneira, nos direciona. O tema é para versos, todavia, o leitor está diante de um texto narrativo:

A História que eu, há dias, desejava contar para que algum poeta, amigo dos temas fecundos e estimuladores do pensamento, a compusesse em versos ricos (e que não contei por me ter demorado a construir diante dela um pórtico de considerações gerais) sucedeu na Índia. A Índia, terra das pedrarias, das galas e dos céus suntuosos, sugere logo a um artista largos desenvolvimentos decorativos.

Mas a minha história necessita ser apresentada com toda a simplicidade na sua nudez moral, sem paisagens, arquiteturas ou trajes que a materializem.

O poeta, que, por ela se passar na Índia, a orne de palmeiras, defantes, e baiadeiras, corre a um desastre certo. Sem épocas, sem nomes, sem localizações que possam verificar num mapa, abstrata e como acontecida no país das almas, esta história de uma alma, que se dirige só a alma, deve vir envolta em tão pouca literatura, como aquelas que o Povo em sua singeleza genial, torna profundas – vivas e imoventes, afirmando apenas, com magnífica indiferença pelas épocas, pelas nações e pelos costumes.

⁶⁶ Verbete *A Aia*, do *Dicionário de Eça de Queiroz* organizado por A. Campos de Matos. Lisboa: H. Caminho, 1988.

Essa introdução, de caráter metalingüístico, evidencia preocupação em filiar o seu conto ao universo das narrativas tradicionais, ao mundo literário das fábulas e lendas, arcabouço com o qual *A Aia* dialoga.

Recusando os vínculos com a história, todos eles marcantes nas estruturas realistas, Eça alude a um país das almas, não deixando, assim, de indicar que o seu espaço ficcional configura-se como um país. Sua enfática negação da aliança entre o quadro ficcional e uma época, com nomes e costumes, soa como denegação, de modo que o deslocamento entre forma e matéria, que o título já introduzira, parece confirmado nesse prólogo. Embora a fortuna crítica enfatize a presença da tradição, em *A Aia*, a recorrência a ela parece fazer parte de uma estratégia irônica, segundo a qual a necessidade de uma alienação total em relação à história torna-se requisito imprescindível, para que o leitor aceite o fato que ali se narra. De outro modo, caminhará ele para o “desastre certo”.

Vale dizer que, qualquer questionamento dos valores que orientam as ações representadas, quaisquer dúvidas lançadas sobre as suas validades destruirá a exemplaridade do caso narrado em estrutura fabular. Evidentemente, esse questionamento dos valores fatalmente iria surgir, se o leitor os confrontar ao contexto histórico que o abriga. Afinal, *A Aia* narra um fato que, deslocado desse país das almas, assume caráter de absurdo, principalmente se esse deslocamento resultar em cotejo com a cultura moderna acessível aos leitores de Eça.

Resumidamente, trata-se da história de um rei que, morrendo em batalha, deixa desprotegidos o seu reino, a sua rainha e o filho recém-nascido. O elemento antagonista concentra-se na imagem do tio bastardo que, ambicionando poder, planeja a morte do legítimo herdeiro. No momento em que se torna iminente o seqüestro desse último, a aia, crendo firmemente na vida eterna e na perfeição dos céus, tira o príncipe do seu berço, nele deitando o seu próprio filho, acostumado a dormir perto do infante real. As forças do reino conseguem matar o invasor, mas trazem a notícia de que o príncipe fora estrangulado. Desfazendo o equívoco, a aia mostra à inconsolável rainha o príncipe vivo, anunciando que, por lealdade, entregara seu próprio filho à morte. Levada ao tesouro real, onde deveria escolher uma recompensa, ela escolhe um punhal de esmeraldas e suicida-se, pensando em cuidar do filho morto, numa dimensão tão serena quanto eterna.

A *Aia* é, das 12 narrativas do volume de contos, a de menor extensão; toda a sua ação é condensada, utilizando um ritmo rápido para o desenrolar da trama. Ângela Varela⁶⁷ afirma que o “conto eciano tem uma vantagem sobre os romances, que consiste justamente na ênfase dos processos estilísticos, ou seja, nos contos é possível ressaltar a plasticidade e poeticidade da prosa”, estratégia que se evidencia nesse texto. Nos quatro primeiros parágrafos já temos todos os elementos necessários para a apresentação da trama e o conflito já está estabelecido: a morte do rei, o sofrimento da rainha, a vulnerabilidade do pequeno príncipe, a presença dos inimigos, sendo o mais ameaçador deles, o tio, irmão bastardo do rei que desejava tomar à força o trono do príncipe infante.

É no quinto parágrafo que surge a protagonista do conto, a aia, que de maneira sutil o autor começa a nos apresentar:

Ao lado dele, outro menino dormia noutra berço. Mas era um escravozinho, filho da bela e robusta escrava que amamentava o príncipe. Ambos tinham nascido na mesma noite de Verão. O mesmo seio os criara. Quando a rainha, antes de adormecer, vinha beijar o príncipezinho, que tinha o cabelo louro e fino, beijava também, por amor dele, o escravozinho, que tinha o cabelo negro e crespo. Os olhos de ambos reluziam como pedras preciosas. Somente, o berço de um era magnífico de marfim entre brocados, e o berço de outro, pobre e de verga. A leal escrava, porém, a ambos cercava de carinho igual, porque, se um era o seu filho, o outro seria o seu rei.

A introdução da aia é construída lentamente, a princípio através de seu filho, e só depois, ela começa a surgir e ganhar contornos próprios. É interessante perceber que o autor utiliza antíteses na descrição das crianças, um, o príncipe, o outro, o escravozinho. Com destinos cruzados pela data do nascimento e por isso alimentados pelo mesmo seio servil, têm papéis sociais distintos e até mesmos opostos. Pesa sobre o príncipe um fatal destino, o escravo, paradoxalmente, é livre em sua humildade.

É interessante perceber que o próprio vocábulo “aia” nos remete à idéia do destino cruzado, já que seu nome constitui-se como um palíndromo, ou seja, uma palavra que pode ser lida tanto da esquerda para a direita, quanto da direita para a esquerda, sem alteração de significado. Portanto, o próprio nome, nesse caso um tipo social, já é portador de uma fatalidade que cerca o nomeado, dando-lhe destino ligado à própria subserviência. A servilidade no conto soa como absurda porque atinge um grau máximo: o sacrifício do filho.

⁶⁷ VARELA, Ângela. *O conto queirosiano – variações temáticas-formais dos gêneros primitivos* – In: MINÉ, Elza e CANIATO, Benilde Justo (org). *150 Anos com Eça de Queiroz*. Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos. USP: São Paulo, 1997. p.72.

O tema do sacrifício do filho se apresenta em outros textos seminais do Ocidente: a Bíblia, através de Abraão, e a mitologia grega, através de Ifigênia, personagem da *Ilíada*. A Bíblia e a mitologia, ao lado da história e da própria literatura, se constituem como substratos sempre presentes na obra eciana. Para Eduardo Lourenço⁶⁸:

Eça de Queiroz foi um grande consumidor de alimentos terrestres, e fantasias da imaginação alheia, de mitos culturais, de ícones históricos, de lendas, de tudo que em qualquer ordem, a Beleza-desejo redimido pela forma - forneceu a sua fome de ficção e mitificação inatas. Tudo lhe foi tema e motivo para glosa e re-criação. A literatura como imaginário constituído foi sem dúvida, é assim para todos os escritores, a fonte das fontes.

Na Bíblia, em Gênesis (22,1-19), temos a notória passagem do filho de Abraão, Isaac. Nesse episódio do Velho Testamento, o filho primogênito é oferecido em sacrifício para provar a sua fidelidade absoluta, ritual interrompido por Deus, pois tal gesto de Abraão já foi suficiente prova de amor e adoração. De acordo com Robert Couffignal, essa passagem bíblica já traz em si a natureza de um conto popular, pois a “designação de uma prova” vem colocada logo no primeiro versículo (“E depois desses acontecimentos, sucedeu que Deus pôs Abraão à prova”). Segundo ele⁶⁹:

Resumindo: sobriamente realista, destituída ao máximo de qualquer mitologia, essa narrativa de “provação de Abraão” pode ser considerada mítica no sentido mais profundo do termo, “drama humano condensado, símbolo para uma situação atual”, modelo exemplar das relações entre Deus e o homem-modelo que suscitará inúmeras imitações.

A afirmativa do crítico coaduna-se com o próprio prólogo de Eça, que versa sobre a natureza simples da história que contará, na qual os símbolos vêm fortemente condensados. Devemos observar que o traço que une o gesto da aia ao do patriarca bíblico é a lealdade, primeira “virtude” que caracteriza a protagonista de Eça. Como em Abraão, também na Aia se confrontam a fidelidade a um Senhor e o amor ao filho. Mas, nela, o exagero da fidelidade chega ao extremo, é tão intenso que o amor de mãe torna-se secundário para que a submissão à Rainha e ao reino prevaleça. Diferentemente do que ocorre na narrativa bíblica, o sacrifício do filho da aia não é interrompido por nenhum Deus piedoso; seu filho não é substituído pelo cordeiro, antes, torna-se o cordeiro que substitui o príncipe.

⁶⁸ LOURENÇO, Eduardo. *O tempo de Eça e Eça e o tempo in 150 Anos com Eça de Queirós*, ver nota 67, p.711.

⁶⁹ Verbete Abraão do Dicionário de Símbolos Literários, Op.cit.

Na *Ilíada*, temos um episódio de matizes semelhantes: o sacrifício de Ifigênia. Agamenon⁷⁰ provocou a ira de Ártemis que se voltou contra o exército grego e por isso sua frota ficara retida em Áulis, presa pela calmaria. O adivinho Calcas revelou que a cólera divina só seria acalmada com o sacrifício de Ifigênia, filha de Agamenon. Pressionado pela opinião geral e, sobretudo, por Menelau e Ulisses, o pai cede e manda vir a filha a pretexto de casá-la com Aquiles. Calcas realiza o ritual de sacrifício no altar de Artêmis. No momento final, a deusa se apieda e interrompe o ritual de oferenda, sendo a jovem substituída por uma corsa.

Para J.M. Gliksohn⁷¹, o sacrifício de Ifigênia garante a unidade política e é, portanto, também um mito nacional, já que sua morte garantiria a supremacia grega. Esse aspecto é igualmente verificado em *A Aia*. O sacrifício do filho garantiria a manutenção do reino, mas nesse caso, o filho da escrava de fato foi sacrificado; nem o Deus hebreu de Abraão, nem os Deuses de Homero interromperam o assassinato. Em que pesem a roupagem da tradição e a fé, inerente à protagonista do seu enredo, *A Aia* é concebida em solo moderno, sem misericórdia ou piedade divina. Para Frye⁷²:

O motivo geral do sacrifício humano era uma barganha do tipo *do ut dês*: dou para que dês.... Se o Deus é alimentado por sacrifícios, ele responderá através de bom tempo para a plantação ou de incremento da fertilidade entre os animais. Ele deve ser alimentado primeiro, com as “primícias” dos produtos animais ou vegetais. Mas dar o que tem melhor valor para o operador do sacrifício se torna ao longo do tempo, enfadonho; cria-se a tendência de substituir tais objetos por outros de menor valor.

O que era para Abraão uma prova de fé e, para Agamenon, uma punição, para a aia foi um sacrifício exigido pelas ameaças externas ao seu reino. De acordo com a observação de Frye, seu filho, a oferenda de menor valor diante do príncipe herdeiro, deve ser sacrificada para aplacar as exigências do inimigo.

O tema do sacrifício assoma na História da cultura portuguesa, ligado às questões políticas ou de ordem nacional, fazendo-se presente em obras significativas. O exemplo mais notório é o de Inês de Castro, imortalizada por Camões no Canto III de sua epopéia e também fonte para vários outros autores de épocas diversas tais como: Fernão Lopes, Garcia de Resende, Antonio Ferreira e mais recentemente, Fiamma Hasse Paes Brandão e Helder Macedo.

Inês de Castro era dama de companhia do séquito de D. Constança, esposa do príncipe D. Pedro I. Inês tornou-se amante de D. Pedro I e dessa união foram gerados

⁷⁰ Dicionário de Mitologia Grega, Op.cit.

⁷¹ *Dicionário de Mitos Literários*, Op.cit. p.478.

⁷² FRYE, Northrop. *Código dos Códigos - A Bíblia e a Literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p.221.

três filhos. Com a morte de D. Constança, o rei D. Afonso IV, pai do príncipe em questão, manda assassinar Inês, mesmo estando grávida, pois como ela era de origem castelhana, o rei temia que um desses filhos bastardos viessem a assumir o trono português.

A cena cruel de seu infortúnio, a fim de preservar o poder português é narrada por Camões⁷³:

De outras belas senhoras e Princesas
Os desejados tálamos enjeita,
Que tudo enfim, tu, puro amor, despreza,
Quando um gesto suave te sujeita.
Vendo estas namoradas estranhezas
O velho pai sesudo, que respeita
O murmurar do povo, e a fantasia
Do filho, que casar-se não queria,

Tirar Inês ao mundo determina,
Por lhe tirar o filho que tem preso,
Crendo co'o sangue só da morte indina
Matar do firme amor o fogo aceso.
Que furor consentiu que a espada fina,
Que pôde sustentar o grande peso
Do furor Mauro, fosse alevantada
Contra uma fraca dama delicada?

É importante observar na narração de Camões o destaque que é dado aos elementos, aparentemente antitéticos, sangue, fogo e amor. Foi necessário derramar o sangue para que este matasse o fogo de um amor que punha o reino em perigo.

Sobre o mesmo tema, porém com nuances diferentes, Fíama Hasse Paes Brandão rememora o episódio com o belo poema *Inês de Manto* (1967)⁷⁴:

Teceram-lhe o manto
para ser de morta
assim como o pranto
se tece na roca

Assim como o trono
e como o espaldar
foi igual o modo
de a chorar

⁷³ CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Op.cit. Estrofes de 122 e 123, Canto III.

⁷⁴ BRANDÃO, Fíama Hasse Paes. *Barcas Novas*. Ed. Ulisséia: Lisboa, 1967.

Só a morte trouxe
todo o veludo
no corte da roupa
no cinto justo

Também com o choro
lhe deram um estrado
um firmal de ouro
o corpo exumado

O vestido dado
como a choravam
era de brocado
não era escarlata

Também de pranto
a vestiram toda
era como um manto
mais fino que roupa

No poema, a escritora utiliza um sutil recurso lingüístico: a indeterminação do sujeito. Os sujeitos indeterminados dos verbos: teceram, deram, choravam e vestiram indicam uma coletividade que, na verdade, debruça-se continuamente sobre um passado feito de vítimas e nesse rito lutuoso se afirma e se alimenta.

Como Camões registra, a morte de Inês representava banhar as aras em sangue humano para que o poder lusitano estivesse a salvo da Espanha. Já Fiama Brandão, num tom mais introspectivo, destaca o fato de que o manto de rainha para Inês, só foi possível após a morte, pois em vida, seu trono era impossível para os interesses políticos de Portugal. O seu manto foi também a sua mortalha.

Outro episódio histórico, de semelhante significado e que igualmente ganha representação na literatura é o martírio sofrido por D. Tareja (1091-1130), filha de D. Afonso VI, rei de Leão e Castela, rainha fundadora do Condado Portucalense.

D. Tareja se casou com o Conde D. Henrique (1057-1114), nobre militar francês que se alistou no exército do futuro sogro, para lutar contra os mouros. Ao contrair matrimônio com a herdeira, o conde foi nomeado governador do Condado Portucalense, embrião de Portugal. Com a morte do marido, D. Tareja, regente do Condado, ambicionou governar sozinha, aliando-se ao conde galego Fernão Peres de Trava, mas teve contra si o resto da corte e o seu próprio filho, Afonso Henriques⁷⁵.

Assim, D. Afonso Henriques foi obrigado a intervir, exigindo que a mãe lhe entregasse o governo do Condado, mas esta se recusou. Então, o ainda Infante revoltou-se e marchou contra ela à frente de seus homens, derrotando-a na batalha de São

⁷⁵Informações disponíveis no site <http://www.castelodafeira.com/Castelo.asp>, acesso em 14/02/2008.

Mamede em 1128. D. Afonso Henriques, a partir dessa data, assumiu o Condado. D. Tareja, segundo a tradição, recolheu-se ao castelo de Lanhoso e os seus principais partidários foram expulsos de Portugal. Reza a lenda que a rainha foi mantida cativa e acorrentada com ferros nos pés. Revoltada com a brutalidade do filho, esta lhe lança uma praga⁷⁶:

“- D. Afonso Henriques, meu filho, prendeste-me e puseste-me a ferros. Tiraste-me a terra que me deixou o meu pai e separaste-me do meu marido. Rogo a Deus que venhas a ser preso assim como eu fui. E porque puseste ferros nos meus pés, quebradas sejam as tuas pernas com ferros. Manda Deus que isto seja !”.

A literatura portuguesa reserva um registro especial para esse episódio histórico que parece já ser escrito com as tintas da ficção. Camões dedica a esse episódio algumas estâncias do Canto III⁷⁷, como podemos observar na estrofe de número 31:

De Guimarães o campo se tingia
Co'o sangue próprio da intestina guerra,
Onde a mãe, que tão pouco o parecia,
A seu filho negava o amor e a terra.
Com ele posta em campo já se via;
E não vê a soberba o muito que erra
Contra Deus, contra o maternal amor;
Mas nela o sensual era maior.

Destaca-se na estrofe a imagem do sangue tingindo o campo, como se fosse uma espécie de adubo que o regasse, indicando, mais uma vez, a morte de alguns para a fertilidade da Pátria. Igualmente Alexandre Herculano em *Lendas e Narrativas*⁷⁸ situa o famoso conto *O Bispo Negro* no período desse episódio histórico, dedicando-lhe uma especial referência no segundo capítulo:

Aproximava-se o meado do duodécimo século. O príncipe de Portugal Afonso Henriques, depois de uma revolução feliz, tinha arrancado o poder das mãos de sua mãe. Se a história se contenta com o triste espetáculo de um filho condenando ao exílio aquela que o gerou, a tradição carrega as tintas do quadro, pintando-nos a desditosa viúva do conde Henrique a arrastar grilhões no fundo de um calabouço. A história conta-nos o facto; a tradição, os costumes; A história é verdadeira, a tradição verossímil; e verossímil é o que importa ao que busca as lendas da pátria. (p.253-254)

Segundo Herculano, Eça reporta-se ao costume de sacrifícios do povo português, à sua subserviência aos soberanos. O costume torna o absurdo verossímil. O

⁷⁶A lenda ainda diz que assim se justificaria o acidente que o primeiro rei sofreu em Badajoz, no qual partiu uma perna, já na parte final do seu reinado.

⁷⁷ CAMÕES, Luis de. Op.cit.

⁷⁸ HERCULANO, Alexandre. *O Bispo Negro* in *Lendas e Narrativas*. Clássicos Jackson. Vol. XVIII. W.M. Jackson Editores: Porto Alegre, 1964.

sacrifício do seu igual, para a preservação do *status quo*. Já Fernando Pessoa, em *Mensagem*, dedica à D. Tareja o “Quarto Castelo”:

As nações todas são mistérios.
Cada uma é todo o mundo a sós.
Ó mãe de reis e avó de impérios,
Vela por nós!

Teu seio augusto amamentou
Com bruta e natural certeza
O que, imprevisto, Deus fadou.
Por ele reza!

De tua prece outro destino
A quem fadou o instinto teu!
O homem que foi o teu menino
Envelheceu.

Mas todo vivo é eterno infante.
Onde estás e não há o dia.
No antigo seio, vigilante,
De novo o cria!

Camões enfatiza a desumanidade da mãe ao preterir o filho, apoiando o nobre espanhol, seu amante (“Contra Deus, contra o maternal amor; Mas nela o sensual era maior”), comparando-a com Cila, personagem mitológica que, para agradar o amante colaborou com a morte do pai e, além disso, deixa claro que a razão do conflito era territorial: “O filho órfão deixava deserdado,/Dizendo que nas terras a grandeza.”

Herculano destaca a força do aspecto verossímil da ficção na construção da tradição portuguesa. Tomando o partido da veracidade histórica, fica com os fatos, porém, não deixa de registrar a voz da tradição que se encarregou de difundir o aspecto lendário da mãe martirizada: “A história conta-nos o facto; a tradição, os costumes; A história é verdadeira, a tradição verossímil; e verossímil é o que importa ao que busca as lendas da pátria.”

Já Pessoa destaca um aspecto interessante no poema que homenageia o sacrifício da rainha que, assim como Inês, sofreu as conseqüências da ambição política de seu país. Ele enfoca justamente o amor maternal, ao contrário de Camões, que deveria permanecer além da vida terrena (“Onde estás e não há o dia”), sugerindo que a rainha preserva-se no mito como a mãe do infante, não importa se ele adulto fez-se o seu algoz: “O que, imprevisto, Deus fadou”.

Os dois exemplos históricos do sacrifício na História de Portugal representados na tradição literária coadunam-se com o eixo contemplado por Eça em *A Aia*. O

sacrifício é necessário para a manutenção do poder ou para a conservação do território, que ao se ver ameaçado por pressões externas, não poupa nem as mães nem seus filhos. Historicamente, os sacrifícios são necessários para a construção das nações e se fazem presentes nas narrativas que compõem a história de um povo. A este respeito afirma Benedict Anderson em *Memória e Esquecimento*⁷⁹:

...a biografia da nação obtém para si suicídios exemplares, martírios pungentes, assassinatos, execuções, guerras e holocaustos, para além de uma taxa de mortalidade crescente. Mas, para servir ao propósito narrativo, essas mortes violentas devem ser lembradas/esquecidas como sendo “nossas”.

Anderson destaca exatamente a questão do sacrifício que subjaz nas biografias das nações, elemento também eleito como matéria para o conto eciano. No conto, as ameaças surgem através da figura do tio, descrito como a própria personificação do mal, pois é notório que, seguindo o molde das narrativas tradicionais, Eça lança mão de um quadro maniqueísta, no qual os protagonistas e antagonistas são delineados a partir da sua conduta moral pautada pela opção entre o bem ou o mal. Vejamos a descrição do antagonista, traçada por elementos que delineiam um campo semântico negativo:

No entanto, um grande temor enchia o palácio, onde agora reinava uma mulher entre mulheres. O bastardo, o homem de rapina, que errava no cimo das serras, descera à planície com a sua horda, e já através de casais e aldeias felizes ia deixando um sulco de matança e ruínas. As portas da cidade tinham sido seguras com cadeias mais fortes. Nas atalaias ardiam lumes mais altos. Mas à defesa faltava disciplina viril. Uma roca não governa como uma espada. Toda a nobreza fiel perecera na grande batalha. E a rainha desventurosa apenas sabia correr a cada instante ao berço do seu filhinho e chorar sobre ele a sua fraqueza de viúva. Só a ama leal parecia segura, como se os braços em que estreitava o seu príncipe fossem muralhas de uma cidadela que nenhuma audácia pode transpor.

O bastardo é o homem de rapina, animalizado; seguido por uma horda que espalha dor e destruição por onde passa. Ele é o vilão por excelência, a figuração do mal. Nos moldes tradicionais, o antagonista traz consigo o obstáculo, encarna a perda, as destruições e a morte. Nesse sentido, o conto de Eça se aproxima de uma das narrativas mais primitivas da tradição oral, o conto de fadas e por isso recorre à fórmula: “Era uma vez um rei”. Sobre essa modalidade narrativa, afirma Nelly Novaes Coelho⁸⁰:

⁷⁹ ANDERSON, Benedict. *Memória e Esquecimento* In: *Nacionalidade em questão*. Maria Helena Rouanet (org.). Trad. Maria Helena Rouanet, Glória Maria de Mello Carvalho e Beatriz de Moraes Vieira. UERJ: Rio de Janeiro, 1997, p.96-97.

⁸⁰ COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas*. Série Princípios, vol.103. São Paulo: Ed. Ática, 1987, p.13.

...seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica (reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida etc.) e tem como eixo gerador uma problemática existencial... A efabulação básica do conto de fadas expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial...

O tio perverso é o mal a ser vencido, o conflito a ser resolvido para que a paz volte a reinar, para que o príncipezinho volte a dormir em paz em seu berço majestoso. Certamente, a ironia praticada em *A Aia* atinge uma moral que preconiza submissão, subserviência.

Eça tem em mira o pensamento dogmático e conservador que estipula a soberania do rei sobre o súdito, do nobre sobre o plebeu, do rico sobre o pobre; em síntese, do senhor sobre o servo que, ao reconhecer essa suposta soberania, é impelido aos extremos do sacrifício. No entanto, se pensarmos novamente no contexto histórico que abriga os contos de Eça, e muito especialmente *A Aia*, perceberemos que este autoriza uma leitura alegórica do conto.

Nesse esquema alegórico, o tio perverso representa as crises e fissuras da ordem colonialista que, àquela altura, já se expunham à Europa e trariam os graves desdobramentos que manchariam com sangue grande parte do século XX. Assim, Portugal, visto em sua dimensão intercontinental, apresenta-se como serva possuidora de um filho de pele escura e capaz de sacrificá-lo em defesa do *status quo*; particularmente das suas relações com a Inglaterra.

Trazendo a aparência de uma fábula, o conto permite múltiplas leituras. Fixas na superfície discursiva, em que há louvação à fidelidade, Henriqueta Maria. A. Gonçalves e Maria Assunção M. Monteiro⁸¹ concluíram que “*Tema para versos* faz a condenação da ambição desmesurada e exalta a fidelidade, através da utilização de um tempo passado, longínquo, mas conferidor de certa autenticidade”. Tal autenticidade seria inerente à forma da fábula. Todavia, considerada a eleição da forma tradicional como parte da estratégia irônica, a reverência à lealdade revela-se numa crítica feroz à servidão.

As narrativas tradicionais, como as fábulas e as lendas, são originárias de um mundo pré-moderno, marcado pelo valor da experiência. Segundo Ian Watt⁸², elas são portadoras de uma verdade que ratificam valores coletivos. Ao retomar essa tradição narrativa de base oral, Eça, através da figura da aia, põe diante do leitor valores como a

⁸¹ GONÇALVES, Henriqueta Maria. A e MONTEIRO, Maria Assunção M. *Introdução à Leitura de Contos de Eça de Queirós*. Coimbra:Ed. Almedina, 2001, p.20.

⁸² WATT, Ian. *A ascensão do Romance*. Trad. Hildegard Feist. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1996.

lealdade, a fidelidade e a fé, tripé moral que, em seu tempo, converte-se em ideologia, entendida como falsa verdade. Disseminados pelo poder e, uma vez assimilados pelos dominados, esses valores perpetuam a dominação.

Eça parece conferir a essa narrativa um caráter de absurdo. A recorrência à tradição soa aqui como irônica, sutilizando a denúncia feroz. Como Eça já afirmara no prefácio para a versão francesa de *O Mandarim* (1880), é “a nudez da realidade, sob o manto diáfano da fantasia”. Sobre a ironia, afirma Lélia Parreira Duarte⁸³:

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 diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida.

Dessa forma, o recurso irônico da literatura, quando não se apresenta de forma explícita, como é o caso do conto em análise, exige do leitor atenção quanto às artimanhas expressivas. Esse tipo de literatura busca a atenção do leitor para as armadilhas e os jogos de inversão. Criticando a servidão exemplar da serva, e denunciando o seu absurdo, Eça ainda faz com que a sua fábula entre em conexão com o momento político vivido por Portugal em meio à crise que já agitava o colonialismo do século XIX.

Publicado em 1893, o conto é produzido sob o calor do *Ultimatum* inglês que consistiu na submissão de Portugal à Inglaterra, sobretudo, no que tange à posse das colônias africanas de Chire e das regiões habitadas pelos Macalocos e os Machonas, sob a ameaça de rompimento diplomático (que implicaria perdas econômicas incalculáveis) e invasão da esquadra britânica em Gibraltar.

Dessa forma, Portugal passa da condição de poderoso colonizador com posição de destaque no cenário europeu desde o século XVI, à posição de nação serva e subjugada ao poderio inglês. Tal episódio leva o país à decadência gradativa do regime liberal-conservador.

O fato da história narrada se passar na longínqua Índia, território que Portugal sempre quis atingir, nos remete de imediato ao poderio do império náutico português, que teve como uma das suas principais conquistas justamente a rota para as Índias em 1492, viagem imortalizada em versos por Luis de Camões, e tal poderio sucumbia aceleradamente com as imposições britânicas. Logo, podemos perceber que, entre as

⁸³ DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e Humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. PUCMINAS, 2006, p.19.

intenções de Eça, nesse conto se faz presente, de forma simbólica, o tratamento da situação histórica vivida por Portugal naquele momento.

Numa leitura alegórica, a morte do rei – além de ecoar, por similitude, o desaparecimento de Dom Sebastião – parece aludir à perda dos ideais colonialistas nostalgicamente evocados através da referência à longínqua Índia, com todos os seus tesouros: “pedrarias, galas e céus suntuosos”.

O autor inscreve sutilmente a História de Portugal na sua narrativa, aparentemente fabular. A presença da História nas narrativas ecianas é uma constante ao longo de sua obra. Segundo Carlos Reis⁸⁴:

A obra ficcional de Eça de Queirós constitui um prolongamento qualitativo da tendência historicizante de toda a narrativa. Em diálogo com vozes qualificadas de sua geração e refletindo reiteradamente, em textos de propensão doutrinária, sobre o passado, sobre a historiografia que o representa e sobre os valores que ele envolve, Eça de Queirós projetou, nalgum dos seus romances mais importantes, a consciência nítida de que todo o discurso ficcional é também uma forma superior de enunciação do discurso da História.

A precisa afirmação expõe um dos pilares da escrita eciana, sobre o qual também se constrói *A Aia*. Dessa maneira, o texto em questão comprova linhas de continuidade existentes entre as narrativas curtas e os romances, já que nesses temos ainda mais nitidamente a presença da História portuguesa que surge em meio à fabulação dos personagens. Para tomarmos aqui apenas dois exemplos, temos *A Ilustre Casa de Ramires*, que reconstrói o seu país desde a Idade Média até o presente marcado pelas crises colonialistas, ou ainda, *Os Maias*, que através das três gerações de uma família rememora também as sucessões de eventos históricos que servem como pano de fundo para a ruína familiar.

Em que pesem às alusões à política externa, e ao episódio do Ultimatum, *A Aia* é, sobretudo, uma crítica geral à servidão e, nesse sentido, traz uma denúncia aos desequilíbrios sociais.

2.1.2 Juliana Couceiro Tavira: a serva verossímil

Na extensa obra de Eça de Queirós, tomando aqui apenas as narrativas de ficção, temos uma vasta galeria de tipos que vem a representar a variedade humana na sua mais

⁸⁴ REIS, Carlos. *Estudos queirosianos- Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*. Editorial Presença: Lisboa, 1999, p.104.

rica diversidade de caracteres. Nessa diversidade, é possível encontrar personagens que, ocupando lugares similares do ponto de vista da relação Senhor/Servo, foram construídas de forma diferenciada. É o caso de Juliana, a criada do romance *O Primo Basílio* (1878), e a aia, protagonista do conto em estudo. As diferenças estruturais entre essas duas personagens advêm, sobretudo, da natureza das narrativas a que elas pertencem. A primeira, um romance nos moldes realistas, a segunda, um conto construído nos moldes da tradição oral. Juliana, personagem realista, desnuda claramente o antagonismo que Eça considera presente na vida social. Já a aia, é construída de um modo inverossímil, é modelo de lealdade imposto como falsa verdade, ideologia que sustenta os equívocos da política externa e os desequilíbrios internos da sociedade portuguesa.

Em suas constituições, as duas personagens de Eça denunciam relações sociais destrutivas. Uma de modo mais explícito, Juliana, e a outra, mais implicitamente, a aia. Segundo Carlos Reis⁸⁵, Juliana é “a personagem mais complexa e socialmente marcante do romance”. Mas, em *A Aia* há uma espécie de exploração estética que sutaliza e simultaneamente enriquece a denúncia social. O texto se faz passar por uma fábula moralizante, mesmo apresentando uma crítica ácida sobre as relações sociais de seu país, ao passo que, em *O Primo Basílio*, o antagonismo entre servos e senhores é revelado para o leitor, sem subterfúgios.

Lélia Parreira Duarte distingue na obra eciana duas fases referentes ao uso da ironia. Nas primeiras obras, nas quais se encaixa *O Primo Basílio*, a ironia se apresenta de forma clara. Já em obras posteriores como *A Ilustre Casa de Ramires*, e aqui incluímos seus contos, esse recurso se sutaliza⁸⁶:

Em obras posteriores, Eça passa a usar uma ironia mais sutil e complexa, abandonando uma postura em que a representação pretende identificar-se à realidade. Começa a brincar realmente com os sentidos e a considerar a verdade e os significados como relativos. Deixando de lado as lições e abandonando o pragmatismo, sai da posição de sábio e de mestre e, valorizando a ambigüidade, acentua o aspecto lúdico de sua literatura, revelando a perspectiva de que é impossível afirmar um sentido definitivo, dado ao caráter fluido da linguagem.

Logo, em *A Aia*, temos a presença dessa valorização da ambigüidade e do aspecto lúdico da linguagem, já que o próprio texto é construído a partir de um jogo de máscaras que escapa ao leitor incauto. Ao se distanciar do espelhamento da realidade, Eça constrói *A Aia* com tintas mais difusas, ao contrário das usadas no retrato de

⁸⁵ REIS, Carlos. Op.cit.

⁸⁶ DUARTE, Lélia Parreira. Op.cit., p.169.

Juliana. Carlos Reis⁸⁷ afirma que, nessa fase, Eça ultrapassa a rigidez da pragmática naturalista e investe na natureza histórica, simbólica e mítica, elementos perceptíveis no conto em questão.

Ian Watt⁸⁸ destaca um outro traço distintivo entre as histórias tradicionais, tomadas ironicamente por Eça, e as narrativas modernas, como o romance *O Primo Basílio*, que é a questão do nome das personagens. Nas formas tradicionais, que *A Aia* toma por modelo estrutural, o nome não é relevante para o desenvolvimento do enredo, já que há representação de tipos, ou seja, padrões de comportamento coletivos. Eça segue tais ditames no seu texto, no qual não temos nomes próprios e sim, modelos ou categorias sociais: aia, rei, rainha, etc. De forma diferente, quando constrói a personagem do seu romance, o autor busca todos os contornos, a fim de conferir-lhes um perfil de verossimilhança; e um desses traços constitutivos será justamente o nome.

O confronto entre a aia e Juliana extrapola os elementos descritivos. Elas contrapõem-se também nas personalidades. Enquanto a aia é escravizada e destruída, sobretudo ideologicamente, através da assimilação de valores propagados como verdades absolutas e confirmados pelas crenças, Juliana, personificação do antagonismo social violento, tem a própria personalidade moldada pela revolta, de modo que a sua vida interior é ditada pelas tensões que atravessam as relações sociais. Buscando ascensão social a qualquer custo, Juliana desconhece todos os valores; a aia converte sua inclinação íntima para o bem em instrumento de auto-aniquilação. Tais diferenças entre as personagens se evidenciam nas passagens abaixo, respectivamente do romance (cap. III) e do conto:

A necessidade de se constringer trouxe-lhe o hábito de odiar; odiou, sobretudo as patroas, com um ódio irracional e pueril. Tivera-as ricas, com palacetes, e pobres, mulheres de empregados, velhas e raparigas, coléricas e pacientes; - odiava-a todas, sem diferença. É patroa e basta! Pela mais simples palavra, pelo ato mais trivial! Se as via sentadas: "Anda, refestela-te, que a moura trabalha!" Se as via sair: "Vai-te, a negra cá fica no buraco!" Cada riso delas era uma ofensa à sua tristeza doentia; cada vestido novo uma afronta ao seu velho vestido de merino tingido. Detestava-as na alegria dos filhos e nas prosperidades da casa. Rogava-lhes pragas. Se os amos tinham um dia de contrariedade, ou via as caras tristes, cantarolava todo o dia em voz de falsete a "Carta Adorada"! Com que gosto trazia a conta retardada de um credor impaciente, quando pressentia embaraços na casa! "Este papel!" - gritava com uma voz estridente - "diz que não se vai embora sem uma resposta!" Todos os lutos a deleitavam - e sob o xale preto, que lhe tinham comprado, tinha palpitações de regozijo. Tinha visto morrer criancinhas, e nem a aflição das mães a comovera; encolhia os ombros: "Vai dali, vai fazer outro. Cabras!"

.....
Nascida naquela casa real, ela tinha a paixão, a religião dos seus senhores. Nenhum pranto corria mais sentidamente do que o seu pelo rei morto à beira do grande rio. Pertencia, porém, a uma raça que acredita que a vida da terra se continua no céu. O rei seu amo, decerto, já estaria agora reinando em outro reino, para além das nuvens,

⁸⁷ REIS, Carlos. Op.cit. p.31.

⁸⁸ WATT, Ian. Op.cit.

abundante também em searas e cidades. O seu cavalo de batalha, as suas armas, os seus pajens tinham subido com ele às alturas. Os seus vassallos, que fossem morrendo, prontamente iriam, nesse reino celeste, retomar em torno dele a sua vassalagem. E ela, um dia, por seu turno, remontaria num raio de lua a habitar o palácio do seu senhor, e a fiar de novo o linho das suas túnicas, e a acender de novo a caçoleta dos seus perfumes; seria no céu como fora na terra, e feliz na sua servidão. Todavia, também ela tremia pelo seu príncipezinho! Quantas vezes, com ele pendurado do peito, pensava na sua fragilidade, na sua longa infância, nos anos lentos que correr antes que ele fosse ao menos do tamanho de uma espada, e naquele tio cruel, de face mais escura que a noite e coração mais escuro que a face, faminto do trono, e espreitando de cima do seu rochedo entre os alfanjes da sua borda! Pobre príncipezinho da sua alma.

É interessante notar a construção das duas personagens e como o autor descreve os sentimentos de ambas com relação às suas senhoras. Juliana, perambulando por várias casas, ora como a moura, ora como a negra, substantivos que ressaltam várias faces da servidão, sente uma total aversão aos seus patrões, a ponto de regozijar-se pelos fracassos e dores dos senhores, tentando tirar proveito deles; observe-se que até mesmo na ocasião de morte de crianças, imagem central no conto, Juliana não se compadece.

Já a aia, beira uma caricatura da servidão absoluta, servidão essa que se estenderia até mesmo após a morte. Ela, como vivera toda a sua vida a servir, sofria junto com a sua ama todas as suas dores. Sofreu pela morte do seu rei e temia pela vida do seu príncipe. A Aia se constitui como um símbolo da servidão perfeita, desejada por toda classe que domina uma outra, subserviência sem limites. Juliana expõe sem disfarce o anseio de posse material, o desejo de ser ama e não escrava. A aia é premiada, homenageada por seu gesto de absoluta servidão, a morte de seu filho pela vida do seu príncipe, o seu sacrifício pela manutenção de seu reino, o sacrifício do escravo pela vida do senhor.

Observa-se que Juliana alcança uma momentânea e ilusória ascensão social porque consegue um objeto de valor que lhe confere o poder de negociar; ou seja, de posse da carta, ela entra no mundo do capital, pois aquele segredo era uma mercadoria de troca, uma espécie de capital inicial. Juliana sabia que precisava de um trunfo valoroso para conseguir sua liberdade, por isso descarta um primeiro bilhete entre os amantes, pois esse não revelava suficientemente a traição e comemora a posse da carta denunciadora, prova cabal do adultério de Luísa.

De posse do seu bilhete “premiado” e através de chantagem, ela começa a usufruir da posição de patroa, seja através das roupas, das folgas do trabalho ou das refeições mais sofisticadas. Tais elementos representam espécies de parcelas da negociação que lhe traria, ao final, sua tão esperada alforria, simbolizada por uma casa, onde finalmente poderia ser senhora.

Sobre essa nuance da personagem Juliana, analisa Mônica Figueiredo⁸⁹:

A criada sabia que precisava de um discurso pronto, irrefutável e, principalmente assinado para que pudesse selar a desgraça da patroa. E foi pela posse do discurso que aprisionou Luísa. Fazendo de sua própria vida um exercício de transgressão e rebelando-se contra a condição servil que marcava o seu destino, Juliana também ousou dizer além. Daí a malquerença despertada em todas as casas que trabalhou. Sempre desejara uma fala capaz de enfrentar o silêncio a que tinha sido condenada por sua posição... A criada, virilmente, desejou para si outro futuro que a livrasse do peso das casas em que por toda a vida servira, sem nunca garantir para si um abrigo real. Partindo de uma concepção essencialmente masculina e burguesa, Juliana desejou estabelecer-se, reclamando o governo de sua própria vida.

Diferentemente da irônica lealdade da aia construída por Eça, que não tem margens para negociação, Juliana representa o desejo de ascensão a qualquer preço, inclusive pagando com a própria vida, como ocorre no desenrolar da trama. Inserida num contexto moderno, Juliana é capaz de reconhecer a inadequação e sua posição social. Exerce a crítica, mas uma crítica que não ultrapassa o ódio e a revolta.

Juliana adquire voz. É capaz de ler, não só a carta, mas o texto em que se constitui a vida de Luísa e de perceber suas fragilidades. Por isso, a criada interfere no jogo social. Nesse sentido, a sua ação desenvolve-se com modulações, como é próprio das ações de quem aprende. Primeiro, há uma carta insuficiente que lhe confere um discurso imperfeito, uma rama insatisfatória. Depois, há a carta que lhe possibilita negociar.

A Aia não entra no jogo moderno da leitura e da escrita. Não lê a sua própria história com os senhores e fica, portanto, cercada pelo destino, condenada ao silêncio. Juliana só ganha voz no romance, quando toma posse de um bem que lhe confere o poder de barganhar, diferentemente da aia que, intencionalmente, exercita a servidão sem reservas.

Vale ainda enfatizar a crítica ao ideal religioso contida em *A Aia* que denuncia um tipo de fé cega como alicerce da dominação. A crença no reencontro com seu filho e com seu rei em outra dimensão teria impulsionado o sacrifício que garante a estabilidade do reino e a preservação de suas riquezas seculares.

Assim como, no início do conto, Eça nos apresenta um prólogo, de igual maneira, ao final do texto, ele oferece ao leitor um posfácio, também omitido em muitas edições:

⁸⁹ FIGUEIREDO, Mônica. *No corpo, na casa e na cidade, a ficção ergue a morada possível*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2002, p.89.

Eis a minha história. Ou antes, eis o rude esboço de uma maravilhosa lenda de alma. Tão bela que me parece que só poderia ser dignamente cantada ao som de uma lira. Aos poetas ofereço. E aquele que com ela se tentar, se não fizer uma obra de arte, fará pelo menos uma obra de justiça popularizando esta pobre serva índia, tão ignorada e tão sublime.

Esse pequeno final, ao qual chamamos posfácio, mais uma vez se refere ao caráter fabular. Nessas poucas linhas, o autor apresenta uma espécie de moralização subjacente, recurso comum nas fábulas. A moral da história, elemento presente nos textos que tomou por modelo, é aqui redesenhada pelo autor para os seus leitores e apresentada a partir de uma ironia voltada primordialmente contra uma idéia de justiça pautada na servidão.

2.2 Na arca das moralidades: um conto exemplar

No conto *O Tesouro*, publicado em 23 de janeiro de 1894 no mesmo *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, portanto veiculado menos de um ano depois do conto *A Aia, Eça de Queirós* volta-se novamente para as narrativas de caráter tradicional como arcabouço para o seu texto. O conto, dividido em três partes, narra a história de três irmãos de Medranhos, fidalgos decaídos, às voltas com a descoberta de um tesouro.

O conto tem sua origem constantemente filiada ao *The Pardoner's Tale*, o *Conto do Perdoador*, uma das narrativas presentes na obra *Canterbury Tales*, *Contos da Cantuária*, do poeta inglês do século XIV, Geoffrey Chaucer, como podemos verificar no verbete referente ao conto presente no *Dicionário de Eça de Queirós*.

Contudo, no artigo *Um Tesouro de segunda mão*⁹⁰ apresentado no III Encontro Internacional de Queirozianos, em 1995, a professora Cleonice Berardinelli vai além da fonte inglesa e refaz a genealogia desse conto, mostrando sua presença em uma obra canônica da literatura portuguesa, o *Horto do Esposo*, que entremeara entre as reflexões do narrador uma das histórias de proveito e exemplo.

Tal obra, um livro medieval alcobacense, sem autoria definida (por vezes atribuído ao Frei Hermenegildo de Trancoso) apresenta os "exempla" para a edificação moral. Esses "exempla" consistem em uma série de histórias que buscam a moralização dos seus ouvintes através das mensagens presentes nos textos. Ou seja, fazendo uso de narrativas que condenam as más ações humanas, constituem-se como *histórias de proveito e exemplo*. Carlos Alberto Iannone assim conceitua o *Horto do Esposo*⁹¹:

⁹⁰ MINÉ, Elza e CANIATO, Benilde Justo (org.). *150 Anos com Eça de Queiroz*. Op.cit. p.166-174.

⁹¹ Verbetes do *Pequeno Dicionário da Literatura Portuguesa*, organizado por Massaud Moisés, Op.cit. p.178.

Obra mística com intuítos ascéticos e morais, parece ter sido escrita, na primeira metade do século XV, por um monge, em atendimento a uma irmã freira que lhe pedira “um livro dos feitos antigos e das façanhas dos nobres barões e das cousas maravilhosas do mundo e das propriedades das alimárias.”. De conteúdo bem complexo, nela se mesclam numerosas histórias para distrair. O A. inspirou-se nos temas da Antiguidade greco-latina e da Idade Média, servindo-se ainda da Sagrada Escritura, Sêneca, Plínio, *Flos Sanctorum*, São Bernardo, Petrarca, Bestiários e Anedotários históricos. Repleta de reflexões e divagações morais, a obra revela um autor contemplativo e voltado pra Deus em detrimento dos valores terrestres. Através de “exemplos”, o A. expõe toda uma doutrina baseada na invocação de Jesus, na meditação sobre as Escrituras e a efemeridade das coisas humanas.

Ao localizar o texto de Eça como filiado à essa genealogia, Berardinelli aproxima o conto de uma outra obra não menos canônica da Literatura Portuguesa: *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (1575), de Gonçalo Fernandes Trancoso. Tal obra consiste numa espécie de compilação de diversas histórias que, invariavelmente, conduzem à moralização. Massaud Moisés⁹² assim a comenta:

Explorou sobretudo “casos” que circulavam no folclore ou na tradição popular, mas não perdeu de vista as fontes literárias, ou antes, aproveitou sugestões e temas provindos de contistas espanhóis e italianos. Essa duplicidade reflete-se não raro em suas narrativas, cujo estilo e andamento se alternam, conforme o foco inspirador, em coloquialismos ou em repentes de artesanato. Indefectivelmente, porém, os contos encerram intuítos morais, que os aproximam do apólogo ou da fábula.

O título do artigo de Berardinelli torna a expressão de “segunda mão” como indício do caráter tradicional desse conto eciano, já que essa expressão nos conduz à natureza da literatura de tradição oral, que se constrói e se propaga a partir da sua constante reelaboração e reescritura.

Cleonice Berardinelli ainda comenta uma leitura anterior de Antonio Sérgio que, em 1937, analisa a reescrita eciana de um texto já existente em séculos anteriores ao seu, buscando os aspectos que foram mantidos e as renovações num exercício de bricolagem. Seguindo essa sugestão, Berardinelli busca as diferenças estruturais entre *O Tesouro* e as suas versões anteriores conhecidas⁹³. No conto de Chaucer, os protagonistas são três rufiões, já na versão do *Horto do Esposo* são quatro ladrões⁹⁴:

⁹² MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa Através dos Textos*. 25ª ed. São Paulo Ed. Cultrix, 1999, p.156.

⁹³ O próprio Antonio Sérgio em seu estudo faz uma afirmação importante a respeito das fontes e da originalidade: “o esqueleto, o que artisticamente nada vale. E sabe-se lá de onde Chaucer o teria ido tomar”.

⁹⁴ Nos *Contos Tradicionais do Povo Português*, compilados por Teófilo Braga em 1883, esse conto se faz presente com o título de *Os quatro ladrões*.

“Que aproveitou Eça desses textos anteriores? Apenas o esqueleto da estória de Proveito e Exemplo...”.

É sobre essa anterior colaboração que nos remete Berardinelli que construiremos a nossa análise, partindo, sobretudo, da estrutura subjacente às *Histórias de Proveito e Exemplo*. Como anuncia a nomenclatura, essas narrativas buscam transmitir ensinamentos. Com caráter fabular e teor alegórico elas trazem um exemplo, mas, evocada no tempo de Eça, tal estrutura ganha novos contornos.

2.2.1 A História das Histórias de Proveito e Exemplo

Um olhar atento para a obra ficcional de Eça de Queirós nos conduz a uma certa intencionalidade de moralização, por vezes sutilmente disfarçada pelas marcas da crítica ácida de seus primeiros romances presos aos códigos realistas. Porém, essa criticidade que é transversal a toda a sua narrativa aponta para uma tentativa de correção moral da sociedade portuguesa, baseada na denúncia das falências de suas instituições basilares: a igreja, o casamento e a família, como é perceptível nos romances *O Crime do Padre Amaro* (1875), *O Primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888), respectivamente.

À denúncia, acrescenta-se geralmente a crítica no plano moral. Lançando suas farpas sobre a realidade, Eça faz pensar no que deveria ser e não é. Ao mostrar a ausência de valores morais, ele reclama a presença desses. Para Mônica Figueiredo⁹⁵, “Eça levou o questionamento da pátria às últimas conseqüências, transformando sua obra num projeto de ajuste de contas com a sociedade de seu tempo.” Seus romances realistas situam suas tramas no contexto histórico próximo ou contemporâneo ao do escritor, buscando a correspondência imediata com a sociedade portuguesa com a qual ele convivia e dialogava. Já *O Tesouro* se distancia no tempo e no espaço, ficando marcado por uma atmosfera onírica.

A fábula tem lugar nas Astúrias, norte da Espanha, hoje província de Oviedo. A região desempenhou um importante papel durante a dominação da península ibérica pelos árabes, pois representou um dos últimos territórios a ser atingido pelos mouros. Alexandre Herculano em *Eurico, o Presbítero* (1844), registra precisamente essa posição estratégica da região, pois é lá que se localiza o mosteiro de sua trama, refúgio de religiosos católicos⁹⁶:

⁹⁵ FIGUEIREDO, Mônica. Op.cit. p.21.

⁹⁶ HERCULANO, Alexandre. *Eurico, o presbítero*. Ed. Martin Claret: São Paulo, 2003.p.88.

Protegido pela vizinhança das serras das Astúrias, ainda livres, Atanagildo cria que o mosteiro seria sempre inexpugnável barreira contra a violência e cobiça dos árabes. Entretidos em submeter e pôr a saco as opulentas cidades do meio-dia, contentes com as veigas feracíssimas da Bética, da Lusitânia, e da Cartaginense e com o sol quase africano que as aquecia, que viriam eles buscar nas brenhas intratáveis e frias da Galécia, e da Cantábria? Seriam, apenas, alguns troços dos inquietos e selvagens berberes os que se derramavam por estas partes; mas, contra esses, eram de sobra os tiros de catapulta arrojados das torres do mosteiro e as cateias e frechas despedidas de entre as ameias que lhe cingiam a frente, como a coroa de um rei gigante, e que não podiam ser derribadas pelos manguais brutescos, únicas armas dos broncos e seminus montanheses do Atlas.

Pois é ironicamente nessa região que três irmãos fidalgos reduzidos à penúria encontram um tesouro árabe e são eles que o cobiçam sem reservas. Através de artimanhas, cada um deles tentará assassinar os outros dois no intuito de que a riqueza fique apenas para si. Convencido pelos irmãos, o mais novo vai buscar comida e bebida. Na volta, é morto à traição. Um segundo mata o assassino do primeiro e, ao fim, termina envenenado pela bebida que o irmão mais novo trouxera, movido pelo mesmo impulso fratricida que a visão do tesouro provocara nos demais. Vejamos os três parágrafos que introduzem o conto:

Os três irmãos de Medranhos, Rui, Guanes e Rostabal, eram então, em todo o Reino das Astúrias, os fidalgos mais famintos e os mais remendados.

Nos Paços de Medranhos, a que o vento da serra levara vidraça e telha, passavam eles as tardes desse Inverno, engelhados nos seus pelotes de camelão, batendo as solas rotas sobre as lajes da cozinha, diante da vasta lareira negra, onde desde muito não estalava lume, nem fervia a panela de ferro. Ao escurecer devoravam uma côdea de pão negro, esfregada com alho.

Depois, sem candeia, através do pátio, fendendo a neve, iam dormir à estrebaria, para aproveitar o calor das três éguas lazarentas que, esfaimadas como eles, roíam as traves da manjedoura. E a miséria tornara estes senhores mais bravios que lobos.

Embora fidalgos, os protagonistas são os “mais famintos e esfarrapados” de todo o reino, suas condições são tão deploráveis que se assemelham às éguas lazarentas e tal estado os torna “mais bravios que lobos”, ou seja, são pessoas animalizadas pela fome e pelo frio invernal. Essa descrição inicial se apresenta como uma antecipação das ações que se seguirão, já que soa como uma espécie de explicação para a crueldade com que agirá cada um dos irmãos, a fim de tornar-se o único dono do tesouro.

Na medida em que a história se desenvolve, as intenções sórdidas vão-se revelando, até o desfecho em que a morte atinge igualmente os três. Maria João Simões⁹⁷ assim divide a cronologia desse conto:

⁹⁷ SIMÕES, Maria João. *Conto e composição narrativa: aspectos compositivos do conto queirosiano*. In: *Rumos da Narrativa Breve*. Aveiro /Portugal, 2004. Disponível no site <http://figaro.fis.uc.pt/MJAFS/>, acesso em 05/03/2007.

Primeiro encontram o tesouro e decidem que Guannes vá a Retortilho, a vila mais próxima, comprar comida e bebida e uns alforjes de couro para poderem levar os dobrões de ouro do cofre. Ficando Rui a sós com Rostabal, convence-o a fazer uma emboscada ao irmão para o matar quando chegasse.

Depois, Rui aproveita o fato de Rostabal estar dobrado a lavar-se do sangue do irmão para o matar traiçoeiramente.

Mas quando Rui, já senhor único de todo o tesouro, começa sossegadamente a comer e a beber, depressa descobre que o vinho estava envenenado, e morre de seguida.

Construído de forma ágil e linear, o enredo situa o desfecho em sincronia com o clímax. É justamente pelo desfecho da narrativa que esse conto se filia à já mencionada matriz portuguesa de *Histórias de Proveito e Exemplo*, obra escrita por Gonçalo Fernandes Trancoso⁹⁸. É interessante notar que o título de sua obra passou a ser uma categoria narrativa de classificação⁹⁹ para alguns dos contos tradicionais que buscam transmitir um exemplo, ou seja, textos que se voltam para a moralização. Trancoso é considerado o primeiro contista de Portugal. Jacinto Prado Coelho¹⁰⁰ dedica um verbete a esse autor:

Foi o primeiro contista português, aliás, em anos maduros e por acidente: quando a peste grande assolou Lisboa em 1569, Trancoso, que não saiu da cidade, perdeu a mulher, um filho estudante, uma filha de 24 anos e um neto, moço de coro da sé; imerso em profunda melancolia, procurou-se distrair-se escrevendo *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (1575), muitas vezes reeditados até ao séc. XVIII, e largamente popularizados. De ingênua mentalidade e propósito edificante, devoto, o autor facilmente admite a intervenção do sobrenatural, sem preocupações de verossimilhança.... As fontes do rudimentar contista são, em especial novelistas italianos (Boccaccio, G. Cintio, Bandello, Sacchetti, Straparola) e a tradição oral.

Como menciona Cleonice Berardinelli, *O Tesouro* nos remete a essa categoria narrativa introduzida por Trancoso durante o Quinhentismo. De modo implícito, o autor realiza crítica contumaz à ambição humana. O aspecto negativo é reforçado ainda pelo fato das personagens serem fraticidas, o que lembra a narrativa bíblica de Abel e Caim.

É interessante notar a escolha de Eça pelo vínculo fraterno, já que, nas narrativas que toma por base, os protagonistas são rufiões ou ladrões, tipos sociais marginalizados. Em Eça, a traição é praticada de forma igualmente cruel pelos três irmãos, numa indicação de dissolução dos vínculos familiares. A narrativa bíblica do fraticídio de Abel pelo seu irmão Caim, feita no capítulo IV de Gênesis, mostra o que representaria o

⁹⁸ FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *A Novelística Portuguesa do século XVI*. Lisboa: Ed. Instituto de Cultura portuguesa, 1978. Para o autor, o Trancoso foi adicionado a seu nome por ter nascido nessa região.

⁹⁹ Câmara Cascudo usa essa classificação nos seus *Contos Tradicionais do Brasil*.

¹⁰⁰ COELHO, Jacinto Prado (Dir.). *Dicionário de Literatura – Brasileira, Portuguesa, Galega e Estilística Literária*. Vol. IV. 3ª edição. Porto: Ed. Figueirinhas, 1983. p.1108.

primeiro crime praticado pela humanidade, gerado a partir da inveja que um irmão sentia pelo outro.

Para Felipe Sellier¹⁰¹, a história de Caim e Abel ecoa fortemente no imaginário dos escritores como fonte de inspiração: “o ódio de um irmão, o derramamento de sangue, a agonia e as andanças do culpado, a proliferação da violência constituíram uma surpreendente parábola, sempre presente nas literaturas ocidentais”. Eça não se furtou à tradição bíblica, porém em seu texto não há redenção para nenhum dos irmãos; os três são simultaneamente vítimas e algozes, todos eles são igualmente culpados. Dois aspectos da reescrita de Eça merecem comentário. O primeiro diz respeito ao lugar social atingido pelo vício. O segundo concerne à qualificação do tesouro.

Reescrevendo um enredo de teor moralizante, Eça opera um radical deslocamento. Localizado entre ladrões, ou entre rufiões, a cupidez causadora de crimes atinge, no âmbito das estruturas que antecederam Eça, não o centro, mas a periferia social, uma “marginália” já contaminada pelo vício. Eça, ao contrário, desloca o vício para a célula básica da sociedade, a família, fazendo com que ela se exponha a partir de uma camada prestigiada, “os fidalgos”. A voz moralizante da fábula soa como um sinal de alerta dado ao corpo social, para que ele mantenha excluídos os grupos atingidos pelo erro. Estigmatizados, esses grupos são potencialmente destrutivos e mesmo autodestrutivos e autofágicos.

No conto de Eça, essa potencial autodestruição surge como um dado universal, tendo apenas um fator desencadeante: a miséria. Conforme o narrador, “a miséria tornava esses senhores mais bravios que lobos”. A constatação conduz à idéia de que, se não justifica os fatos narrados, a miséria ao menos os explica.

Inserir-se nessa perspectiva, um Eça que, sem cancelar a denúncia da crise moral fartamente representada em suas cenas realistas, comenta agora o radical agravamento dessa crise e a apresenta com outros recursos expressivos. Se, em *Os Maias* (1888), o incesto torna-se em nível simbólico, indício de que um grupo social fechado em torno de si próprio esteriliza-se e caminha para a dissolução, em *O Tesouro*, o fratricídio faz-se emblema de uma sociedade que, assaltada por carências, econômicas e morais, passa a desconhecer quaisquer laços, inclusive os laços fraternos; de igual maneira, essa sociedade se degenera e se destrói.

Ao analisar esse conto, Maria João Simões¹⁰², destaca a presença da estratégia do horror na narrativa, justamente pelo fato dos protagonistas serem irmãos:

¹⁰¹ Verbete Caim do *Dicionário de Mitos Literários*, Op.cit. p.138.

¹⁰² SIMÕES, Maria João. Op.cit.

O horror advém principalmente de se assistir ao modo pronto como as personagens praticam o fratricídio. A desmesura da cobiça e a ambição destes irmãos que os leva a premeditadamente matar fornece a tensão necessária ao conto. Cobiça e ambição funcionam como temas essenciais, engendrando o tema principal da traição. Para além disso, há ainda a considerar os pormenores horríficos da referência ao sangue: o sangue que espirrara para a boca de Rostabal quando matara o irmão, o sangue que jorra quando Rui tira a chave do cofre ao irmão debruçado sobre a água e, ainda, a sucinta descrição dos efeitos provocados pelo veneno. Mantém-se, do princípio ao fim do conto, essa tonalidade terrífica que começa pela apresentação destes rudes e temíveis fidalgos, e termina com o horror do sofrimento causado pelo veneno que deixa a sua marca visível no enegrecimento do rosto do envenenado.

É importante observar na análise o destaque dado ao sangue na construção das cenas de morte do conto. Um elemento importante na simbologia familiar – o laço de sangue – é aqui utilizado para dar ênfase ao horror do fratricídio praticado em nome da posse do tesouro.

De acordo com *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant¹⁰³, o sangue representa todos os valores solidários e a esses valores associam-se tudo que é belo, nobre, generoso e elevado, além de ser universalmente considerado o veículo da vida. Logo, fica claro que a lembrança dessa simbologia tradicional do sangue imprime maior efeito às imagens de Eça que envolvem os assassinatos cometidos entre irmãos.

No que tange ao tesouro árabe, o narrador o qualifica como “velho”. O adjetivo alude ao passado. Particularmente nos contos em que dialoga com narrativas tradicionais, Eça busca uma história portuguesa intrínseca ao manancial de símbolos contido na sua tradição. Nesse caminho, a questão não é propriamente o valor do tesouro, mas os desdobramentos que terá a sua descoberta. Trata-se de um problema estético, pelo menos em princípio. O escritor busca solução expressiva, num campo além do Realismo. No entanto, a questão tem aspectos que transcendem o estético. A indagação sobre o que fazer com os sentidos extraídos da História portuguesa exige respostas sociais e políticas. Portugal revisita sua História - essa arca fabulosa - em busca de um sentido que oriente o seu presente. Nessa ótica, a advertência moralizante atinge uma sociedade convulsionada por tensões internas. Mas há ainda o panorama político.

Comentando uma conversa travada entre Gonçalo Ramires e João Gouveia, em *A Ilustre Casa de Ramires*, Jorge Fernandes da Silveira¹⁰⁴ chama a atenção para a noção de “raças fraternas” – “portugueses, franceses, italianos, povos latinos” – que ali estão a

¹⁰³ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Allain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa Silva. 10ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982, p.800.

¹⁰⁴ SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *A Casa Portuguesa – uma forma de escrever Portugal*. In Jorge Fernandes da Silveira (org.) *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: UFMG, 1999, pp.41-42.

formar os blocos dos “bons colonizadores” contra os ingleses, supostamente “maus”. Nesses termos, a desagregação do sistema colonialista europeu pode bem integrar o quadro do fratricídio representado em *O Tesouro*.

Na literatura portuguesa, esse interesse pela literatura de tradição popular, crenças e costumes se notabiliza através do Romantismo que, ao propagar a valorização dos elementos nacionais, interessa-se em introduzir em suas obras tais marcas culturais, consideradas como expressões genuínas de seu povo. Em Almeida Garret (1799-1854) e Alexandre Herculano (1810-1877), podemos verificar nitidamente essas influências. No primeiro, em obras como *O Romanceiro* (1843), na qual recolhe romances e cantigas populares, e no segundo, em produções como *Lendas e Narrativas* (1851), reunião de lendas de caráter histórico entre os séculos X e XV que retrata tradições antigas de seu país.

Porém, bem antes do século XIX, esse interesse pela cultura de tradição oral e por sua compilação e divulgação se faz presente na literatura portuguesa. Semelhante à França e à Inglaterra, desde o século XV já surgem obras com esse perfil. Ernesto Veiga de Oliveira, no prefácio de *Contos Populares Portugueses*¹⁰⁵, reunidos por Adolfo Coelho, registra o percurso dessa tendência:

No nosso país, além dos contos edificantes do Horto do Esposo, códice alcobacense medieval (que Teófilo Braga transcreve em parte dos seus contos), aparecem em 1575 os Contos de Proveito e Exemplo, de Gonçalo Fernandes Trancoso, e, no decurso dos séculos XVII e XVIII, várias coletâneas de adágios e provérbios,... Sem falar de numerosos exemplos de rimas infantis, costumes e festas, alusões dispersas do mundo rural geral, na Corte na Aldeia, de Francisco Rodrigues Lobo, de 1619.

Dessa forma, o conto de Eça está inserido numa longa tradição da Literatura Portuguesa voltada à recuperação da narrativa oral que circula na sociedade desde tempos remotos e de recriá-la a propósito das intencionalidades de cada época. Um exemplo desse procedimento é claro no autor barroco Pe. Manuel Bernardes (1644-1710), que também ao modelo dos *Proveitos e Exemplos*, escreveu as suas obras mais significativas, *Luz e Calor* (1696) e *Nova Floresta* (cinco volumes escritos entre 1706 e 1728), também conjuntos de narrativas de exemplo moral, só que a serviço da ideologia católica da Contra-Reforma, o que ratifica o pensamento de Ettore Finazzi-Agró¹⁰⁶, ao afirmar que a obra de Trancoso permanece por muito tempo como um patrimônio

¹⁰⁵ COELHO, Adolfo. *Contos Populares Portugueses*. 1ª reedição. Lisboa : Ed. Dom Quixote, 1985. p.15-16.

¹⁰⁶FINAZZI- AGRÓ, Ettore. Op.cit.

exclusivo da cultura clerical, afirmação que Eça contraria no seu *Tesouro*, uma vez que seu texto é de caráter laico.

2.2.2 O cabedal do Mandarin: O tesouro da tradição

O Tesouro nos sugere uma aproximação direta com outra obra eciana, *O Mandarin*, publicado em 1880, portanto, mais de uma década antes do conto. Seja pela temática ou pelas tintas fantasiosas, ambos apontam para um tipo de crítica à ambição desmesurada.

O texto que funciona como prefácio da novela *O Mandarin*, originalmente escrita como uma carta destinada ao redator da *Revue Universelle* de Paris, na qual a obra estava sendo publicada em 1884, apresenta uma espécie de explicação sobre a natureza dessa sua nova narrativa¹⁰⁷:

O Senhor está aceitando uma obra bem modesta, e que se afasta consideravelmente da corrente moderna de nossa literatura, que se tornou, nos últimos anos, analista e experimental; é, no entanto, justamente porque essa obra pertence ao domínio do sonho e não da realidade, porque é inventada e não observada, parece-me que caracteriza com fidelidade a tendência mais natural e espontânea do espírito português.

Observamos na carta do autor uma preocupação em distanciar esse seu texto dos romances anteriores, bastante representativos da corrente que ele chama de “analista e experimental”, na qual enquadraríamos seus primeiros livros. Ele ainda indica que sua novela se constrói dentro do domínio do sonho, logo, não se encaixaria nos moldes realistas. Mas, é importante observar sua afirmação final, de que, mesmo partindo do universo do sonho e da invenção, ainda é capaz de caracterizar o espírito português, objetivo comum a toda produção do autor. Para Carlos Reis¹⁰⁸, essa obra de Eça se justifica através do percurso pelo imaginário, feito por um autor que antes realizara a apologia da observação.

O Mandarin também pode ser considerado um diálogo intertextual, já que é inspirado na parábola do mandarim de Chateaubriand¹⁰⁹, lenda que circulou com força em obras do século XIX. Trata-se da história de Teodoro, um simples amanuense português com salário mensal de vinte mil réis, que um dia tem a oportunidade de

¹⁰⁷ As passagens de *O Mandarin* aqui utilizadas são da seguinte edição: Queirós, Eça de. *O Mandarin*. São Paulo: Ed. Scipione, 1994.

¹⁰⁸ REIS, Carlos. Op.cit. p.29.

¹⁰⁹ LOPES, Oscar. *Álbum de Família. Ensaios sobre autores portugueses do século XIX*. Lisboa: Caminho, 1984.

realizar todos os seus sonhos materiais através da leitura de um antigo livro intitulado “Brecha das almas” que trazia o seguinte trecho:

No fundo da China existe um mandarim mais rico que todos os reis que a fábula ou a história contam. Dele nada conheces, nem o nome, nem o semblante, nem a seda de que se veste. Para que tu herdes os seus cabedais infundáveis, basta que toques a campanha, posta ao teu lado, sobre um livro. Ele soltará apenas um suspiro, nesses confins da Mongólia. Será então um cadáver: e tu verás a teus pés mais ouro do que pode sonhar a ambição de um avaro. Tu, que me lês e és um homem mortal, tocarás tu a campanha?

A princípio, Teodoro duvida da veracidade daquele escrito e hesita se deveria puxar a corda que mataria o velho mandarim e o faria herdeiro de seu cabedal, mas sucumbe à tentação, e faz o que mandava o escrito, impulsionado pela figura do diabo em forma humana, que o incita a praticar o gesto capaz de mudar para sempre sua vida pacata de funcionário público:

- Aqui está o seu caso, estimável Teodoro. Vinte mil reis mensais são uma miséria social! Por outro lado há nesse globo coisas prodigiosas: há vinhos de Borgonha, como por exemplo, o Romanée-Conti de 58 e o Chambertin de 61, que custam, cada garrafa, de dez a onze mil réis; e quem bebe o primeiro cálice, não hesitará, para beber o segundo, em assassinar seu pai... Fabricam-se em Paris e em Londres carruagens de tão suaves molas, de tão mimosos estofos, que é preferível percorrer nelas o Campo Grande, a viajar, como os antigos deuses, pelos céus, sobre os fofos coxins das nuvens... Não farei à sua instrução a ofensa de o informar que se mobiliam hoje casas, de um estilo e de um conforto, que são elas que realizam superiormente esse regalo fictício, chamado outrora a «bem-aventurança». Não lhe falarei, Teodoro, de outros gozos terrestres: como, por exemplo, o Teatro do Palais Royal, o baile Laborde, o Café Anglais... Só chamarei a sua atenção para este fato: existem seres que se chamam Mulheres – diferentes daqueles que conhece, e que se denominam Fêmeas. Estes seres, Teodoro, no meu tempo, a páginas 3 da Bíblia, apenas usavam exteriormente uma folha de vinha. Hoje, Teodoro, é toda uma sinfonia, todo um engenhoso e delicado poema de rendas, baptistes, cetins, flores, jóias, caxemiras, gazes e veludos... Compreende a satisfação inenarrável que haverá, para os cinco dedos de um cristão, em percorrer, palpar estas maravilhas macias; – mas também percebe que não é com o troco de uma placa honesta de cinco tostões que se pagam as contas destes querubins... Mas elas possuem melhor, Teodoro: são os cabelos cor do ouro ou cor da treva, tendo assim nas suas tranças a aparência emblemática das duas grandes tentações humanas – a fome do metal precioso e o conhecimento do absoluto transcendente.

Os elementos expostos pelo diabo constituem-se como uma atualização burguesa do suplício de Tântalo, um cardápio de tentações terrenas que seduzem completamente Teodoro, que vivia uma existência de completo marasmo e privações. É interessante notar que figuram entre as ofertas do diabo, bebida, moradia e mulheres, objetos que também povoam os desejos dos três irmãos de Medranhos, ancorados nas suas necessidades primárias apresentadas no início do conto.

As semelhanças entre os textos são várias. A desculpa, por exemplo, para que os dois irmãos matem o primeiro, é a sua morte iminente por tuberculose, o que de alguma forma aliviaria o peso do crime, é o mesmo álibi de Teodoro, pois a distância, a idade e o desconhecimento do mandarim também amenizavam sua culpa.

Tanto *O Tesouro* como *O Mandarim*, ao buscar como moldes, narrativas que se constituem através da fantasia de um universo longínquo, constroem uma crítica à sociedade do seu tempo. Teodoro sofrerá do mesmo mal dos irmãos fratricidas, todos serão punidos pela ambição. Na novela, Teodoro será corroído pelo remorso e pela falsidade das relações que o cercam, trocando o tesouro do mandarim pela volta à sua vida mediana.

O tesouro, segundo Chevalier e Gheerbrant¹¹⁰, “geralmente se encontra no fundo de cavernas ou enterrado em subterrâneos... simboliza as dificuldades inerentes à sua procura, mas, sobretudo, a necessidade de um esforço humano. O tesouro não é um dom gratuito dos céus”. No conto, o tesouro não oferece nenhuma dificuldade para ser encontrado. Ao contrário, está no meio da floresta e traz as chaves. Simbolicamente, os irmãos não possuíam condições necessárias para usufruir daquelas riquezas, já que não houve o esforço da busca:

...os irmãos de Medranhos encontraram, por trás de uma moita de espinheiros, numa cova de rocha, um velho cofre de ferro. Como se o resguardasse uma torre segura, conservava as suas três chaves nas suas três fechaduras. Sobre a tampa, mal decifrável através da ferrugem, corria um dístico em letras árabes. E dentro, até as bordas, estava cheio de dobrões de ouro!

Nessa passagem, quase que de maneira imperceptível, o autor nos apresenta o único segredo do conto, a única informação que não é revelada ao leitor: o que significava aquele dístico em letras árabes, que mensagem cifrada aqueles dois versos revelavam sobre a tampa enferrujada do cofre. Para Cleonice Berardinelli¹¹¹ “a inscrição representa um índice da ação inevitável dos senhores e da justiça que lhes havia de ser feita.”.

Ainda podemos tomar o enigma da inscrição, como o enigma da própria tradição. Desvendar a escrita antiga, os textos produzidos nos tempos pretéritos, seria um papel primordial ao escritor moderno, incumbido de ler os índices do passado, decifrar as ruínas que ainda ecoam sobre o tempo presente e descobrir o que fazer com a arca da tradição. Assim como nos versos de Fiama Hasse que iluminam a epígrafe desse

¹¹⁰ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT., Allain. Op.cit. p.881.

¹¹¹ BERARDINELLI. Cleonice. O Tesouro de segunda mão. In: MINÉ, Elza e CANIATO, Benilde Justo (org). Op.cit.

capítulo: *Sobre o chão/ pisamos as mesmas tábuas/ os mesmos passos inscritos*, *O Tesouro*, de Eça, nos encaminha para um texto de matizes palimpsésticas.

O simbolismo do cofre remete a dois significados: valor material e o equivalente a uma revelação. Ambas as simbologias se apresentam no conto. No primeiro plano, temos o velho cofre de ferro como receptáculo para o tesouro que provocaria a morte dos irmãos; tratar-se-ia, portanto, de um tesouro material. Já no segundo plano, e trazendo uma simbologia mais profunda, temos o caráter do cofre como arauto de uma revelação que, constando nos dísticos árabes, possivelmente não foi decifrada pelos irmãos e por nenhum dos outros viajantes que por ali passaram.

Segundo Chevalier e Gheerbrant¹¹², a simbologia do cofre remete à narrativa bíblica da arca da aliança: “Aquilo que se depõe no cofre é o Tesouro da Tradição, o instrumento de sua revelação e da sua comunicação com o céu”. A impossibilidade de compreensão dos versos escritos sobre a ferrugem do cofre, pode ainda indicar a incapacidade ou dificuldade de decifrar o tesouro.

Eça lida com um passado que solicita decifração; ou mesmo exige decifração. O que passou deixou um rastro, uma marca, o tesouro a ser decifrado por uma sociedade que, fracassando no intento, se destrói. Além disso, o fato do tesouro ser árabe aponta um outro caminho. Em Portugal, os árabes passaram, deixando uma marca. E no caso das Astúrias – terra dos fidalgos e da última resistência dos povos ibéricos – uma armadilha foi posta e a cupidez levou à destruição. Novamente Eça encontra-se diante de um Portugal acuado, como o dos monges e fidalgos em Oviedo. Há que decifrar as armadilhas impostas por outros, sob a tensão da própria cupidez.

Voltando às relações entre *O Tesouro* e *Mandarim*, talvez o que estivesse escrito naquele velho cofre, fosse semelhante às palavras finais de Teodoro no seu testamento: “Só sabe bem o pão que dia a dia ganha as nossas mãos: nunca mates o Mandarim”, ou ainda a frase final do romance, com seus ecos baudelaireanos: “Nenhum mandarim ficaria vivo se tu, tão facilmente como eu, o pudesse suprimir e herdar-lhe os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila, meu semelhante e meu irmão!” Ambas as frases caberiam na inscrição oculta da tampa do tesouro, pois as duas refletem a condição humana, centro vivo dos textos de Eça.

¹¹² CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Allain. Op.cit. p.262.

CAPÍTULO 3 - DOS AFETOS – AMORES DE PERDIÇÃO: A DESORDEM DO DESEJO

“Esta coisa a que o mundo chama amor, não é só uma coisa, porém muitas com um próprio nome.”

Francisco Manuel de Melo

3.1. José Matias: Um amor fora de lugar

Linda tarde, meu amigo!... Estou esperando o enterro do José Matias, do José Matias de Albuquerque, sobrinho do Visconde de Garmilde... O meu amigo certamente o conheceu um rapaz airoso, louro como uma espiga, com um bigode crespo de paladino sobre uma boca indecisa de contemplativo, destro cavaleiro, duma elegância sóbria e fina. E espírito curioso, muito afeiçoado às idéias gerais, tão penetrante que compreendeu a minha Defesa da Filosofia Hegeliana! Esta imagem do José Matias data de 1865: porque a derradeira vez que o encontrei, numa tarde agreste de Janeiro, metido num portal da Rua de S. Bento, tiritava dentro duma quinzena cor de mel, roída nos cotovelos, e cheirava abominavelmente a aguardente (p.1600-1601).

O trecho acima é o parágrafo inicial do conto *José Matias*, publicado na *Revista Moderna*, em 1897. Nesse conto, Eça cria uma das personagens mais complexas de sua vasta galeria de tipos, cuja história amorosa é exposta numa intrincada teia narrativa. O protagonista que dá título ao conto é apresentado por um narrador, filósofo hegeliano, que relata para um amigo em comum dos tempos de Coimbra, durante o enterro de José Matias, a história do seu estranho amor por Elisa e os desdobramentos que esse sentimento trouxe para a sua vida.

Dessa forma, a narrativa se estabelece a partir de dois momentos temporais distintos: o tempo da narração, que se dá durante o enterro de José Matias, e o tempo da matéria narrada, os longos anos do amor sem reservas de José Matias por Elisa, uma história que dura mais de vinte anos. Tal estratégia confere ao texto um ritmo dinâmico, em trânsito constante, uma espécie de troca de cenários que se interpõem durante o conto.

Para Maria Lúcia Lepeck¹¹³, esse conto é “superior aos outros pela estrutura complexa e pela dimensão poética da palavra”, o que confirma ser esse um texto que vem sendo tratado com atenção pela crítica eciana e, sobretudo, mantendo o interesse de seus leitores. É interessante perceber, nessa apresentação inicial do protagonista, que o narrador expõe e condensa claramente os dois José Matias que se conhecerá ao longo do conto: o do início, “um rapaz airoso, louro como uma espiga, com um bigode crespo de paladino sobre uma boca indecisa de contemplativo, destro cavaleiro, duma elegância

¹¹³ Verbete José Matias, Dicionário de Eça de Queiroz, Op.cit. p.539.

sóbria e fina” e o do final da narrativa, o que “tiritava dentro numa quinzena cor de mel, roída nos cotovelos, e cheirava abominavelmente a aguardente.” E é justamente em torno desse intervalo entre o primeiro e o último José Matias que se constrói a matéria narrada do conto, que será desfiada pelo narrador-filósofo durante o enterro da personagem título. Há um processo de degradação, de decadência, que suscita uma explicação.

Dessa forma, temos na introdução do conto, o mote de todo o seu desenvolvimento, ou seja, em sua abertura, já temos indícios do seu final. Vale lembrar que acerca da teoria do conto, Julio Cortázar¹¹⁴ aponta justamente para esse aspecto:

Tomem os senhores qualquer grande conto que seja de sua preferência, e analisem a primeira página. Surpreender-me-ia se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos. O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário.

Assim, antes de continuar a descrição do protagonista, o narrador coloca antecipadamente no conto, num tom que beira sutilmente a gratuidade, a problemática central, sintetizada na frase interposta na passagem:

Vem o caixão saindo da igreja... Apenas três carruagens para o acompanhar. **Mas realmente, meu caro amigo, o José Matias morreu há seis anos, no seu puro brilho.** Esse, que aí levamos, meio decomposto, dentro de tábuas agaloadas de amarelo, é um resto de bêbedo, sem história e sem nome, que o frio de Fevereiro matou no vão dum portal.

A frase destacada tem o poder de pronunciar e promover o encontro das duas matérias narrativas em jogo. Esse José Matias que está sendo enterrado naquela tarde, já morrera bem antes, e é justamente o motivo dessa morte em vida que moverá o conto. A sua morte em vida se dera bem antes, algo o leva à morte, tornando sua existência um processo de degenerescência. Tocado por um amor incompreensível para o narrador, o protagonista morrera gradativamente.

Temos em seguida alguns detalhes sobre o José Matias dos tempos de Coimbra, descrito pelo narrador “como uma alma escandalosamente banal” ou “um suave camarada, sempre cordial, e mansamente risonho” e que “toda a sua inabalável quietação parecia provir duma imensa superficialidade sentimental”, perfil esse que será antecipadamente posto em xeque, quando o narrador, novamente em tom desprezioso, nos apresenta antes dessa amena fase coimbrã de José Matias, a sua angústia em torno do enigma: “Pois este José Matias foi um homem desconsolador para

¹¹⁴ CORTAZAR, Julio. Alguns Aspectos do conto. In *Valise de Cronópio*. Op.cit. p.152.

quem, como eu, na vida ama a evolução lógica e pretende que a espiga nasça coerentemente do grão.”

É necessário não perder de vista o fato de o narrador ser um filósofo hegeliano, ou seja, seu pensamento é guiado pela busca da verdade lógica. De acordo com Peter Singer¹¹⁵:

O objetivo da lógica é a verdade. Mas que tipo de verdade? Hegel começa a referir-se à visão tradicional do sujeito, que parte de uma separação entre a forma e o conteúdo e considera a lógica o estudo da forma do pensamento verdadeiro ou válido, independentemente de seu conteúdo. E a lógica como geralmente é concebida estuda formas de argumento.

Logo, é em torno desse ponto do conto que o narrador-filósofo se vê diante de sua busca. Compreender, através da evolução lógica que compõe o seu repertório intelectual, um amante, um homem desconsolador para o espírito lógico.

Assim, como em *Civilização*, José Fernandes tenta compreender os motivos que conduziram Jacinto àquele estado de tédio, o narrador de José Matias tentará compreender o seu exótico caso de amor por Elisa, razão da transformação do seu espírito inicialmente pacífico, na ruína humana do final do conto. Todavia, o decorrer da narrativa evidencia que tal desejo do narrador não se concretiza. Ele não conseguirá explicar o inexplicável José Matias.

Preso ao seu cabedal científico, o narrador não conseguirá traduzir através dos seus códigos o amor singular desse rapaz louro. Com ironia, Eça lança mão de um narrador ingênuo, estabelecendo uma crítica à lógica hegeliana e a visão evolucionista, instrumentos limitados ante o enigma das emoções humanas.

3.1.2 Divina Elisa: Helena, Inês, Eva e Sulamita

Ao regressar de Coimbra para Lisboa, já órfão de pai e mãe, José Matias vai morar com seu tio, o General Visconde de Garmilde, em Arroios, e é na casa vizinha, na casa da Parreira, que mora Elisa, objeto do seu amor que será a razão de sua vida, de sua morte em vida e de sua morte física. A apresentação de Elisa no conto já prenuncia a sua feição de superioridade e idealização:

Esse jardim subia muito suavemente até ao muro coberto de hera que o separava de outro jardim, o largo e belo jardim de rosas do Conselheiro Matos Miranda, cuja casa, com um arejado terraço entre dois torrãozinhos amarelos, se erguia no cimo do outeiro e se chamava a casa da “Parreira”. O meu amigo conhece (pelo menos de tradição, como se conhece Helena de Tróia ou Inês de Castro) a formosa Elisa Miranda, a Elisa da Parreira... Foi a

¹¹⁵ SINGER, Peter. *Hegel*. Trad. Luciana Pudenzi. Col. Mestres do pensar. Edições Loyola: São Paulo, 2003, p.103.

sublime beleza romântica de Lisboa, nos fins da Regeneração. Mas realmente Lisboa apenas a entrevia pelos vidros da sua grande caleche, ou nalguma noite de iluminação do Passeio Público entre a poeira e a turba, ou nos dois bailes da Assembléia do Carmo, de que o Matos Miranda era um diretor venerado. Por gosto borralheiro de provinciana, ou por pertencer àquela burguesia séria que nesses tempos, em Lisboa, ainda conservava os antigos hábitos severamente encerrados, ou por imposição paternal do marido, já diabético e com sessenta anos, a Deusa raramente emergia de Arroios e se mostrava aos mortais. Mas quem a viu, e com facilidade constante, quase irremediavelmente, logo que se instalou em Lisboa, foi o José Matias — porque, jazendo o palacete do general na falda da colina, aos pés do jardim e da casa da Parreira, não podia a divina Elisa assomar a uma janela, atravessar o terraço, colher uma rosa entre as ruas de buxo, sem ser deliciosamente visível, tanto mais que nos dois jardins assoalhados nenhuma árvore espalhava a cortina da sua rama densa.

Elisa, hipocorístico de Elisabete, do latim Elisabeth, significa “Deus é juramento”, e em hebreu corresponde a Deusa¹¹⁶, significados que se aproximam do caráter superior que é dado inicialmente à personagem. É interessante notar que a apresentação de Elisa já delineia o quadro de sua posição com relação a José Matias. Ela é comparada às mulheres legendárias como Helena de Tróia e Inês de Castro, personagens de belas e trágicas histórias de amor. Se a beleza da primeira deflagrou a Guerra da Tróia eternizada na *Ilíada*, os encantos da segunda conquistaram o príncipe D. Pedro e ameaçaram a corte portuguesa.

Ao aproximar Elisa das duas rainhas, Helena e Inês, ícones da tradição da literatura ocidental e ibérica, o narrador já começa a delinear o perfil inicialmente altivo da personagem e nos remete às tensões amorosas que envolvem ambas, que têm suas histórias marcadas pela dor. Há em Helena e Inês um poder de desagregação que, no plano épico de Virgílio e de Camões, alcançaram nações. No caso de José Matias, o poder desagregador do sentimento que Elisa desperta restringe-se a um indivíduo, José Matias, a não ser que possamos atribuir a esse indivíduo ligações com a nação portuguesa no plano da representação simbólica.

É interessante observarmos que Matias, segundo o Dicionário Caldas Aulete¹¹⁷, tem como significado popular em Portugal, *pateta, liru, lucas*. Esse significado popular reforça a ligação que Eça parece atribuir ao seu José Matias como símbolo de um Portugal preso ao sentimentalismo e a formas medievais de comportamento. Partindo dessa ligação, podemos ver em José Matias uma crítica de Eça ao espírito pré-moderno, medieval e romântico que ainda predominava em Portugal no século XIX, sustentado, sobretudo, pela influência da Igreja Católica. No amor mórbido de José Matias parece ecoar o anacronismo da sociedade portuguesa.

¹¹⁶ OLIVER, Nelson. *Todos os nomes do mundo*. Ediouro: Rio de Janeiro, 2005.

¹¹⁷ Disponível em: www.aulete.uol.com.br, consultado em 03/03/2009.

Cleonice Berardinelli, em seu artigo *José Matias*¹¹⁸, chama a atenção para essa comparação, lembrando que Eça, ao trazer para a cena Helena de Tróia e Inês de Castro, se aproxima do mesmo procedimento usado por Fernão Lopes. O cronista medieval, no encerramento da Crônica de D. Pedro, ao narrar a transladação dos restos mortais de Inês para o Mosteiro de Alcobaça, destaca justamente a peculiaridade desse amor:

Porque semelhante amor qual El-Rei Dom Pedro houve a Dona Inês raramente é achado nalguma pessoa. E se algum disser que muitos foram já que tanto e mais que eles amaram, assim como Ariana e Dido e outros que não nomeamos, segundo se lê em suas epístolas, responde-se que não falamos em amores compostos (...) mas falamos daqueles amores, que se contam e lêem nas histórias que seu fundamento tem sobre a verdade.

Segundo Berardinelli, assim como Fernão Lopes, Eça introduz a sua personagem no espaço do mito, elevando seus contornos a uma maior complexidade. É pertinente destacar que a aproximação suscitada pela autora possibilita outras questões. Ariana, outro nome de Ariadne¹¹⁹, é a personagem mitológica que indicou para Teseu o caminho de volta para sair do labirinto através dos fios de um novelo que o herói foi desenrolando. Após a saída, Ariadne foge com Teseu, mas esse a abandona, por amar outra mulher. Ariana posteriormente encontra a felicidade conjugal nos braços de Dionísio, que a desposa, e tem com ela quatro filhos.

Dido suscita uma relação ainda mais estreita com Elisa. Elisa é o outro nome de Dido, personagem da Eneida de Virgílio. A rainha de Cartago se apaixona por Enéias quando este passa por seu reino e narra para ela as aventuras da guerra de Tróia. Ela quer mantê-lo em seu território e casar-se com ele. Mas Enéias tem outro destino, fundar o seu próprio reino. Elisa, sofrendo pelo abandono após uma noite de amor, se suicida quando vê o barco de Enéias partir, episódio posteriormente imortalizado pelo poeta árcade português Correia Garção (1724-1772) no poema *Cantata de Dido*. Para Segismundo Spina¹²⁰, Dido, em sua condição de viúva, quer reconciliar sua natureza com a lei do matrimônio, pois o casamento para o mundo clássico vale como glória em si. Enéias tinha objetivos outros, fundar uma cidade.

A Elisa de Eça, assim como a de Virgílio, também desejará novo matrimônio ao ficar viúva. Ao contrário da personagem épica, ela não se suicida com a recusa de José Matias. Contrairá novas núpcias com alguém que tem por ela um sentimento mais concreto e que lhe dá a posição de esposa, status desejado por ela, assim como por Dido

¹¹⁸ BERARDINELLI, Cleonice. *José Matias*. In: *Convergência Lusíada*. (Org.) Gilda da Conceição Santos – Revista do Real Gabinete Português de Leitura, nº 13. Rio de Janeiro, 1996, p.46.

¹¹⁹ Dicionário da Mitologia Grega, Op.cit.

¹²⁰ SPINA, Segismundo. *Língua, Filologia e Literatura*. Ed. Iluminuras: São Paulo, 1995, p.251.

ou Ariana. Como essa última, a Elisa eciana se casa, não com um Deus, pois já não estamos no mundo clássico, mas com um proprietário que lhe dará o status de que precisava após a viuvez, como veremos mais adiante.

Temos que considerar ainda o fato da casa de Elisa ser a Casa da Parreira, uma forma de identificação medieval que associa a propriedade ao nome do proprietário. Ela é Elisa da Parreira, e esse epíteto simboliza no texto a sua aproximação com a figura bíblica de Eva, imagem arquetípica da mulher que promove a queda, ambivalência entre inocência e pecado, binômio que posteriormente marcará o destino da divina Elisa.

Robert Couffignal, no *Dicionário de Mitos Literários*¹²¹ afirma que “Eva frequentemente aparece como sendo a responsável pela transgressão, como aquela que arrasta o homem ao pecado”. Notaremos que, em José Matias, não se trata propriamente de transgressão a uma lei, a causa da ruína. José Matias transgride uma lei de comportamento, com seu amor incompreensível pela lógica, é a ilogicidade desse amor que vive da própria irrealização o condutor de José Matias à degradação e à ruína.

Elisa também surge no texto como uma Deusa. Ela é a divina Elisa, logo, uma mulher especial, que será objeto de um amor igualmente especial. Ser divina a distingue das outras mulheres e reforça a sua intangibilidade, já que Elisa se expõe sempre envolta numa atmosfera misteriosa. Raramente é vista fora dos domínios da Parreira, como convinha a uma mulher casada na sua posição social e, quando isso ocorria, “Lisboa apenas a entrevia pelos vidros da sua grande caleche ou nalguma noite de iluminação do Passeio Público entre a poeira e a turba, ou nos dois bailes da Assembléia do Carmo”. Digno de nota também é o sobrenome de Elisa, Miranda, aquela que é digna de ser admirada. Também podemos fazer uma remissão à personagem shakespeariana de *A Tempestade*, a princesa Miranda, que encontra sua realização através do casamento com o príncipe Ferdinando, reforçando a idéia de que Elisa tem no casamento o seu horizonte de realização.

Além dessas aproximações às mulheres de dimensões épicas e de seu caráter divino e diáfano, outro aspecto é imprescindível na construção de Elisa: o fato dela ser casada com o Conselheiro Matos Miranda, “já diabético e com sessenta anos¹²²”. Portanto, temos em Elisa um painel de referências iniciais que nos conduz à sua idealização e à sua inacessibilidade. Ela era, por força da sua beleza, divina; socialmente era superior, posto que casada com uma figura notável. A despeito disso - ou talvez por

¹²¹ BRUNEL, Pierre. Op.cit. pp.301-302.

¹²² No Tratado do Amor Cortês o autor afirma que o homem aos sessenta anos já está proibido de amar “pois a partir dessa idade o calor do corpo já começa a baixar”. CAPELÃO, André. Tratado do Amor Cortês. Trad. Claude Buridant. Ed. Martins Fontes: São Paulo, 2000. p. 14.

isso mesmo, considerando os princípios do amor cortês medieval - José Matias amou Elisa e dedicou-se devotamente a esse sentimento pelo resto dos seus dias. E assim se dera o vital e fatal amor :

...ao regressar da praia da Ericeira em Outubro, no Outono, avistou Elisa Miranda, uma noite no terraço, à luz da Lua! O meu amigo nunca contemplou aquele precioso tipo de encanto Lamartiniano. Alta, esbelta, ondulosa, digna da comparação bíblica da palmeira ao vento. Cabelos negros, lustrosos e ricos, em bandos ondedos. Uma carnção de camélia muito fresca. Olhos negros, líquidos, quebrados, tristes, de longas pestanas... Ah! Meu amigo, até eu, que já então laboriosamente anotava Hegel, depois de a encontrar numa tarde de chuva esperando a carruagem à porta do Seixas, a adorei durante três exaltados dias e lhe rimeei um soneto! Não sei se o José Matias lhe dedicou sonetos. Mas todos nós, seus amigos, percebemos logo o forte, profundo, absoluto amor que concebera, desde a noite de Outono, à luz da Lua, aquele coração, que em Coimbra considerávamos de esquilo! Bem compreende que homem tão comedido e quieto não se exalou em suspiros públicos.

O *coração de esquilo*, que nunca antes amara, experimentava com a bela visão de Elisa os enlevos desse sentimento, tão bela visão que fizera até mesmo o narrador lhe render alguns versos. O protagonista cede ao amor modelado por Lamartine¹²³ (1790-1869), poeta romântico francês, aqui citado por Eça. Cremos que também em alusão ao outono, pois um dos seus poemas mais famosos chama-se *L'Automne*, no qual expõe liricamente os sentimentos que a tristeza do outono lhe traz, quando na natureza tudo parece caminhar para a morte. Igualando-se à natureza, o poeta também se despede da vida: "Cai a flor entregando ao zéfiro seu perfume;/À vida, ao sol, apenas sobram adeuses,/Eu, morro, sim, e minha alma, no instante em que expira,/ qual plangente e melodioso som se exala.". Sob essa mesma estação, o amor de José Matias surge e também será marcado pelo caráter outonal, indicativo de um declínio dos poderes vitais.

Outra referência a Lamartine deve ser considerada. Na primeira versão do texto, segundo Beatriz Berrini, em nota de rodapé nas obras completas do autor, o nome da personagem oscila entre Elvira e Elisa, o que remete à musa do poeta francês Lamartine. É novamente Berardinelli a comentar esse elemento:

Ora, Elvira era a musa inspiradora de Lamartine, a mulher amada de quem ele guardava piedosamente o crucifixo tirado de suas mãos já sem vida, e a quem dedicava algumas das suas mais belas Meditações, aquela mesma que para Eça sintetizava o espírito do Romantismo, dizendo que "todos se moviam ao rumor das saias de Elvira".¹²⁴

¹²³ Disponível em: www.portalentretextos.com.br. Consultado em 01/05/2009.

¹²⁴ BERARDINELLI, Cleonice. *José Matias*. In: *Convergência Lusíada*. Op.cit., p.46-47

Para Berardinelli, Eça optou por Elisa talvez para não marcar tão nitidamente sua personagem, mantendo-a numa forma não tão facilmente identificável. De fato, em suas referências intertextuais, Eça guarda sutileza, fazendo-as mais implícitas que explícitas.

Na descrição da beleza de Elisa na cena que desperta o amor de José Matias surge uma referência direta ao capítulo 7 dos *Cantares de Salomão*¹²⁵, quando o sábio rei dialoga com sua amada numa espécie de votos de sponsais que enaltecem as qualidades e as promessas de cada um dos amantes: “A tua estatura é semelhante à palmeira; e os teus seios são semelhantes aos cachos de uvas”. Assim, a imagem da palmeira ao vento presente no texto nos remete a um compromisso que será ali selado pelo noivo, José Matias. Todavia, ao contrário do texto bíblico, que se monta sobre declarações recíprocas e na sua seqüência aponta notas de erotismo sobre o corpo da amada e da materialidade carnal do futuro enlace, o amor de José Matias por Elisa não se completará de forma carnal.

O inferno de amar de José Matias, ao contrário do que ocorre no antológico poema romântico de Almeida Garret, *Este inferno de amar*, do livro *Folhas Caídas* (1853), não se dera num dia em que “dava o Sol tanta luz”, ele surge numa noite de Outono, já prenunciando o seu caráter crepuscular. Todavia, assim como no poema romântico, aquela hora é um marco, dando início à “verdadeira existência” de José Matias.

Na seqüência da descrição do amor ao primeiro olhar de José Matias por Elisa, o narrador prossegue relatando uma visita que fizera ao enamorado, na qual esse se preparava para uma visita à casa de sua tia avó, uma D. Mafalda Noronha, lugar onde também estaria sua amada :

Ele ia jantar com uma tia-avó, uma D. Mafalda Noronha, que vivia em Benfica, na quinta dos Cedros, onde habitualmente jantavam também aos domingos o Matos Miranda e a divina Elisa. Creio mesmo que só nessa casa ela e o José Matias se encontravam, sobretudo com as facilidades que oferecem pensativas alamedas e retiros de sombra. As janelas do quarto do José Matias abriam sobre o seu jardim e sobre o jardim dos Miranda: e, quando entrei, ele ainda se vestia, lentamente. Nunca admirei, meu amigo, face humana aureolada por felicidade mais segura e serena! Sorria iluminadamente quando me abraçou, com um sorriso que vinha das profundidades da alma iluminada; sorria ainda deliciosamente enquanto eu lhe contei todos os meus desgostos no Alentejo: sorriu depois extaticamente, aludindo ao calor e enrolando um cigarro distraído; e sorriu sempre, enlevado, a escolher na gaveta da cômoda, com escrúpulo religioso, uma gravata de seda branca. E a cada momento, irresistivelmente, por um hábito já tão inconsciente como o pestanejar, os seus olhos risonhos, calmamente enternecidos, se voltavam para as vidraças fechadas... De sorte que, acompanhando aquele raio ditoso, logo descobri, no

¹²⁵A Bíblia Sagrada. Op.cit.

terraço da casa da Parreira, a divina Elisa, vestida de claro, com um chapéu branco, passeando preguiçosamente, calçando pensativamente as luvas, e espreitando também as janelas do meu amigo, que um lampejo oblíquo do Sol ofuscava de manchas de ouro. O José Matias, no entanto, conversava, antes murmurava, através do sorriso perene, coisas afáveis e dispersas. Toda a sua atenção se concentrara diante do espelho, no alfinete de coral e pérola para prender a gravata, no colete branco que abotoava e ajustava com a devoção com que um padre novo, na exaltação cândida da primeira missa, se reveste da estola e do amicto, para se acercar do altar. Nunca eu vira um homem deitar, com tão profundo êxtase, água-de-colônia no lenço! E depois de enfiar a sobrecasaca, de lhe espetar uma soberba rosa, foi com inefável emoção, sem reter um delicioso suspiro, que abriu largamente, solenemente, as vidraças! *Introibo ad altarem Deae!* Eu permaneci discretamente enterrado no sofá. E, meu caro amigo, acredite! Invejei aquele homem à janela, imóvel, hirto na sua adoração sublime, com os olhos, e a alma, e todo o ser cravados no terraço, na branca mulher calçando as luvas claras, e tão indiferente ao Mundo como se o Mundo fosse apenas o ladrilho que ela pisava e cobria com os pés!

E continua com a cena apresentando agora o móvel principal de sua trama, a não concretização do amor no terreno do corpo e da matéria:

E este enlevo, meu amigo, durou dez anos, assim esplêndido, puro, distante e imaterial! Não ria... Decerto se encontravam na quinta de D. Mafalda: decerto se escreviam, e transbordantemente, atirando as cartas por cima do muro que separava os dois quintais: mas nunca, por cima das heras desse muro, procuraram a rara delícia duma conversa roubada ou a delícia ainda mais perfeita dum silêncio escondido na sombra. E nunca trocaram um beijo... Não duvide! Algum aperto de mão fugidio e sôfrego, sob os arvoredos de D. Mafalda, foi o limite exaltadamente extremo, que a vontade lhes marcou ao desejo. O meu amigo não compreende como se mantiveram assim dois frágeis corpos, durante dez anos, em tão terrível e mórbido renúnciamento... Sim, decerto lhes faltou, para se perderem, uma hora de segurança ou uma portinha no muro. Depois a divina Elisa vivia realmente num mosteiro, em que ferrolhos e grades eram formados pelos hábitos rigidamente reclusos de Matos Miranda, diabético e tristonho. Mas, na castidade deste amor, entrou muita nobreza moral e finura superior de sentimento.

As observações do narrador denunciam ao mesmo tempo o seu espanto e o seu fascínio ante o sentimento de José Matias. A possível incredulidade do amante - que o narrador esforça-se por afastar - indica que a ausência de contato carnal entre os amantes está fora do seu horizonte de expectativa. Trata-se portanto de um traço escandaloso, porque inabitual. Isso implica que, estando fora do contexto que um dia lhe foi próprio - a cultura medieval - o amor cortês de José Matias passa ao estatuto das patologias, adquirindo caráter mórbido. Vê-se que, ao tempo em que ironiza a lógica do narrador como instrumento inadequado à compreensão das emoções humanas, Eça também ironiza o sentimentalismo e o impulso sublimatório inerentes ao comportamento afetivo de José Matias, sinais de um descompasso da vida social portuguesa em relação ao seu próprio tempo. No entanto, como veremos em seguida, esse sentimentalismo e esse descompasso não deixam de exercer, sobre Eça de Queirós,

um considerável fascínio. Fundado nessa ambigüidade, o narrador reconhece neste amor casto “muita nobreza moral e finura superior de sentimento”. É da especificidade desse sentimento que trataremos a seguir.

3.1.3 O *fin’ amors* de José Matias

A condição superior e idealizada de Elisa, o fato de ser casada, além da descrição de sua residência no “cimo do outeiro” nos remete diretamente ao cenário medieval. Eça reconstrói um ambiente de referências culturais muito próximas do cenário das cantigas de amor trovadorescas, construídas através das insígnias do amor cortês. José Matias sofrerá da coita d’amor dos trovadores provençais, enquanto Elisa encarna a personificação da Mia Senhor ou da Mia Dona, razão da dor do seu amado. Elisa é a Senhora, ao passo que José Matias, na condição de servo, lhe prestará uma vassalagem amorosa.

No *Tratado do Amor Cortês*¹²⁶, André Capelão destaca, em um dos diálogos, esse aspecto da servidão do amor cortês, através da fala de um senhor para uma dama, alvo de seu amor: “.. é a vosso serviço que quero dedicar-me para sempre, é a vossa glória que quero oferecer todas as minhas ações virtuosas. Do fundo do coração, peço-vos clemência: considerai-me vosso vassalo.” Segismundo Spina¹²⁷ aponta entre os caracteres fundamentais da mensagem poética dos trovadores nas cantigas de amor “a submissão absoluta à sua dama, uma vassalagem humilde e paciente e a promessa de honrá-la e servi-la com fidelidade”. Ao classificar as cantigas de amor trovadorescas, Massaud Moisés define¹²⁸:

Nesse tipo de cantiga o trovador empreende a confissão, dolorosa e quase sempre elegíaca, de sua angustiante experiência passional frente a uma dama inacessível aos seus apelos, entre outras razões porque de superior estirpe social, enquanto ele era quando muito, fidalgo decaído. Uma atmosfera plangente, suplicante, de litania, varre toda a cantiga. Os apelos do trovador colocam-se alto, num plano de espiritualidade, de idealidade ou contemplação platônica.

Os traços apresentados por Capelão, Spina e Moisés ratificam o diálogo que Eça, em José Matias, trava com as cantigas de amor medievais, textos emblemáticos na formação da cultura literária portuguesa e matriz importante para o tratamento do tema amoroso na literatura ocidental, principalmente da literatura romântica. Assim como nas

¹²⁶ CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Op.cit. p. 116.

¹²⁷ SPINA, Segismundo. *A Lírica Trovadoresca*. 4ª ed. EDUSP: São Paulo, 1996,p.25.

¹²⁸ MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 30ª ed. Cultrix: São Paulo, 1994,p.20.

cantigas, no conto também era o *ver* que determinava e fatalizava o trovador àquele amor que lhe imputava os sentimentos ambivalentes de sofrimento e prazer. Nesse sentido, vejamos um fragmento de uma Cantiga de Amor de Pero Garcia Burgalês¹²⁹:

*Ai eu coitad! E por que vi¹³⁰
a dona que por meu mal vi!
Ca Deus lo sabe, poila vi,
nunca já mais prazer ar vi;
ca de quantas donas eu vi,
tam bõa dona nunca vi.*

*Tam comprida de todo bem,
per boa fé, esto sei bem,
se Nostro Senhor me dê bem
dela! Que eu quero gram bem,
per boa fé, nom por meu bem!
Ca pero que lh'eu quero bem,
non sabe ca lhe quero bem.*

Como o trovador, José Matias se perdera pela visão obtida através do muro de heras ou pelas frestas das janelas. Ver Elisa foi o suficiente para amá-la. No entanto, Eça não escolhe o gênero lírico, que é marcado pela confissão pessoal dos estados da alma. Seu leitor distancia-se de José Matias, enfrentando a figura mediadora de um narrador que observa, hesita e mesmo duvida.

Representado na prosa, o amor de José Matias fica mais sujeito à passagem do tempo e dos limites existenciais. A extensão da prosa narrativa profana justamente aquilo que a condensação do instante lírico consagra. Retirando o amor trovadoresco do verso e o fazendo encarnar na prosa, Eça o transporta à experiência quotidiana. Nesse chão real – em que o mito amoroso perde o abrigo da interioridade e se vê sujeito à análise alheia – o sentimento de José Matias surge como morbidez e o seu êxtase torna-se perversão. Assim, vê-se que essa transposição para a prosa é a primeira estratégia de Eça em sua acurada crítica às estruturas medievais ainda presentes na vida social do país e colunas estruturantes da mentalidade de muitos portugueses.

Franklin Leopoldo e Silva¹³¹ observa que o amor de José Matias é um amor essencial no qual este ama o Amor em si e não o objeto amado, classificando com propriedade seu sentimento como um amor heróico em um mundo prosaico:

¹²⁹ MICHELLI, Regina. *O amor nas cantigas trovadorescas: sublimação, concretização, transgressão*. Disponível em: www.filologia.org.br. Consultado em 05/03/09

¹³⁰ *ca*: pois, porque, que; *poila vi*: pois a vi; *gram*: grande.

¹³¹ SILVA, Franklin Leopoldo. *O amor em José Matias In: 150 anos com Eça de Queirós – Anais do III Encontro internacional de queirosianos*. Op.cit. p.184-189.

José Matias possui a clarividência espontânea do herói, aquele que foi dotado pelos Deuses. Mas ele vive num mundo prosaico, e o seu heroísmo tem que ser traduzido na relação prosaica. Então a contemplação da Beleza se traduz em olhar a “divina Elisa” passear no terraço. Ainda assim, o que importa nesse olhar é o olhar. Por isto este olhar está completamente desvinculado da imaginação da “divina Elisa” em relações íntimas com o marido. José Matias não sente o ciúme, porque o que o espírito possui a matéria não compartilha.

Desta forma, o sentimento de José Matias não consegue ser entendido, num momento histórico que todavia abriga, provocando escândalo. É uma espécie de afeto quixotesco, um sentimento medieval que se torna extemporâneo na modernidade. Se a visão de mundo de D. Quixote é pautada pelas novelas de cavalaria, o amor de José Matias se constrói sobre o código do amor cortês. Embebidos pelo medievalismo, ambos não encontram espaço na modernidade, tornando-se sujeitos deslocados. Sobre o amor cortês, Octavio Paz¹³² afirma:

O termo amor cortês reflete a diferença medieval entre *corte* e *villa*. Não o amor villano – copulação e procriação -, mas sim um sentimento elevado, próprios das cortes senhoriais. Os poetas não o denominaram amor cortês; usaram outra expressão: *fin’ amors*, quer dizer, amor purificado, refinado. Um amor que não tinha por fim nem o mero prazer carnal nem a reprodução. Uma ascética e uma estética.

A definição de Paz nos dirige para a questão central do conto. O amor cortês exige o abrigo da corte em oposição ao cenário da Villa. O problema de José Matias está em sua distonia com o contexto que lhe dá abrigo: a existência cotidiana do mundo moderno cujo ritmo é ditado pela cidade.

Trata-se de um narrador hegeliano, idealista, portanto, tem os pés fincados longe do ideário do autor, que acusa a degradação de seu país. Eça trata o amor de José Matias, símbolo do descompasso português, como uma doença, um sentimento grotesco que paralisa, esteriliza e mata. Surpreso em relação ao amor que desafia a sua compreensão, o narrador acusa a singularidade desse afeto, sem contudo, recusar ou mesmo denunciar a sua morbidez, o caráter grotesco que adquirem os elementos, quando retirados do contexto próprio.

Sem dúvida o amor cortês baliza um sem número de produções posteriores à sua época. Na história da literatura portuguesa, temos o amor cantado por diversos nomes em suas mais diversas formas, desde os trovadores, passando pela anacorese das sofridas Cartas de Mariana Alcoforado, por Almeida Garret em prosa e verso, por

¹³²PAZ, Octavio. *A dupla chama – Amor e Erotismo*. Trad. Wladir Dupont. 2ªed. Siciliano, São Paulo, 1993. p.70.

Florbela Espanca com seu donjuanismo, só para citarmos alguns exemplos notórios. Mas foi talvez Luís de Camões quem consolidou seu lugar na cultura portuguesa.

O poeta renascentista filia-se à tradição amorosa cortês ao cantar o amor sob o signo da incompletude, herança também advinda da lira petrarquista. Em sua obra lírica, temos a presença forte dessa matriz literária e percebemos aqui no conto eciano seus ecos e sinais, embora na outra face de sua poética esteja também presente o canto do amor carnal, tensão que Eça também representa em José Matias.

Temos na obra de Eça uma espécie de relicário das matrizes da literatura portuguesa e ocidental, pois como já vimos anteriormente, ele busca essa tradição e a renova constantemente. Assim a dupla face do amor, espiritual e carnal, cortês e villano preenchem também as personagens de sua obra.

O narrador apresenta a preparação de José Matias para um encontro com Elisa na quinta de D. Mafalda Noronha (personagem que já traz no nome o mau fado daquele amor), encontro absolutamente à distância pelas proibições sociais que os envolve. Nessa cena se constrói simbolicamente um ritual de sacramento, que podemos compreender como uma espécie de preparação para o casamento, já que os noivos se paramentam para tal encontro. Podemos notar nesse ritual que a divina Elisa já nota a presença de seu admirador e também se prepara para receber as suas reverências como uma deusa em seu altar. Tal rito fica claro na cena, da qual destacaremos essa passagem em especial:

Toda a sua atenção se concentrara diante do espelho, no alfinete de coral e pérola para prender a gravata, no colete branco que abotoava e ajustava com a devoção com que um padre novo, na exaltação cândida da primeira missa, se reveste da estola e do amicto, para se acercar do altar. Nunca eu vira um homem deitar, com tão profundo êxtase, água-de-colônia no lenço! E depois de enfiar a sobrecasaca, de lhe espetar uma soberba rosa, foi com inefável emoção, sem reter um delicioso suspiro, que abriu largamente, solenemente, as vidraças! *Introibo ad altarem Deae!* Eu permaneci discretamente enterrado no sofá. E, meu caro amigo, acredite! Invejei aquele homem à janela, imóvel, hirto na sua adoração sublime, com os olhos, e a alma, e todo o ser cravados no terraço, na branca mulher calçando as luvas claras, e tão indiferente ao Mundo como se o Mundo fosse apenas o ladrilho que ela pisava e cobria com os pés!

O impulso sublimatório, que distancia o amor de toda carnalidade, é enfatizado pela sacralização de Elisa, para junto de quem José Matias se dirige, como um padre novo dirigindo-se à primeira missa. No entanto, esse ato que sublima também se reveste de extrema sensualidade, na medida em que se apóia na materialidade dos elementos necessários à prática do culto. O alfinete de coral e pérola, por exemplo, não deixa de surgir como um substituto do corpo masculino com seu poder de penetrar a carne branca

de Elisa. Em suas observações, o narrador enfatiza essa mescla de sensações, na qual o êxtase religioso é indissociável do gozo obtido através dos sentidos. Essa dupla referência – sacralidade e prazer sensual – consubstancia-se no ato potente de abrir as janelas e tomar posse da visão de Elisa que também se preparava para o encontro. Ao introduzir no texto a expressão latina *Introibo ad altarem Deae*, o narrador reforça essa sublimação apoiada na matéria dos elementos ritualísticos.

Elisa, a deusa, que também usava luvas claras, como as noivas, era então consciente de ser o alvo do amor de José Matias, que guardava por ela mais que um amor, uma devoção religiosa; admirava-a como a uma deusa no seu altar, mas uma deusa que se deixa adorar também de forma erótica, aspergindo sensualidade, dado que nos remete à face carnal do catolicismo.

Ao estudar o amor na obra de Eça de Queirós, Eduardo Lourenço vê o escritor na tensão entre Eros e Cristo. Qualificando o primeiro como impulso em direção ao Alto, busca do supremo Bem, Eduardo Lourenço vê, no segundo, uma força que obriga à descida, imersão na humanidade que não resulta em adoração ao Alto, em apego ao próximo. Contudo o ensaísta observa: apesar do abismo que as separa, estas duas formas não deixaram de se contaminar uma à outra”.¹³³

Segundo Lourenço, o embate entre Eros e Cristo confere à obra de Eça posição especial na ficção portuguesa. A observação de Lourenço alinha-se ao ritual descrito no conto. Eça coloca no mesmo cenário da estola e do amicto, a água de colônia e a mulher branca, assim como mistura a sublime adoração ao êxtase carnal, ou seja, mistura o sagrado ao profano, amalgamando Eros e Cristo.

Como nos versos dos trovadores, a visão da Senhora condena à adoração. O mundo era para José Matias apenas o espaço sobre o qual Elisa existia. A sua devoção sem reservas o fazia mudar seu comportamento de modo similar. Elisa envolvera-se, envaidecida pelo sentimento que despertara, sem nenhuma promessa de compromisso ou reciprocidade:

O amor espiritualiza o homem - e materializa a mulher. Essa espiritualização era fácil ao José Matias, que (sem nós desconfiarmos) nascera desvairadamente espiritualista; mas a humana Elisa encontrou também um gozo delicado nessa ideal adoração de monge, que nem ousa roçar, com os dedos trêmulos e embrulhados no rosário, a túnica da Virgem sublimada. Ele, sim! Ele gozou nesse amor transcendentemente desmaterializado um encanto sobre-humano. E durante dez anos, como o Rui Blas do velho Hugo, caminhou, vivo e deslumbrado, dentro do seu sonho radiante, sonho em que Elisa habitou realmente dentro da sua alma, numa fusão tão absoluta que se tornou consubstancial com o seu ser! Acreditará o meu amigo que ele abandonou o charuto, mesmo passeando solitariamente a cavalo pelos arredores de Lisboa, logo que

¹³³ LOURENÇO, Eduardo. *Eros e Eça*. Op.cit. p.243.

descobriria na quinta de D. Mafalda, uma tarde, que o fumo perturbava Elisa? E esta presença real da divina criatura no seu ser criou no José Matias modos novos, estranhos, derivando da alucinação. Como o Visconde de Garmilde jantava cedo, à hora vernácula do Portugal antigo, José Matias ceava, depois de S. Carlos, naquele delicioso e saudoso Café Central, onde o linguado parecia frito no céu, e o Colares no céu engarrafado. Pois nunca ceava sem serpentinas profusamente acesas e a mesa juncada de flores. Por quê? Porque Elisa também ali ceava, invisível. Daí esses silêncios banhados num sorriso religiosamente atento... Por quê? Porque a estava sempre escutando! Ainda me lembro dele arrancar do quarto três gravuras clássicas de Faunos ousados e Ninfas rendidas... Elisa pairava idealmente naquele ambiente; e ele purificava as paredes, que mandou forrar de sedas claras. O amor arrasta ao luxo, sobretudo amor de tão elegante idealismo: e o José Matias prodigalizou com esplendor o luxo que ela partilhava. Decentemente não podia andar com a imagem de Elisa numa tipóia de praça, nem consentir que a augusta imagem roçasse pelas cadeiras de palhinha da platéia de S. Carlos. Montou, portanto, carruagens dum gosto sóbrio e puro: e assinou um camarote na Ópera, onde instalou, para ela, uma poltrona pontifical, de cetim branco, bordado a estrelas de ouro.

Nessa passagem do conto, há uma menção ao Romantismo francês, não mais o de Lamartine, mas o de Victor Hugo (1802-1885). José Matias é comparado a Rui Blas¹³⁴, personagem do homônimo drama francês que, assim como José Matias, também amara perdidamente uma mulher, a rainha da Espanha, D. Maria Neubourg e por ela empenhara-se em lutar com o seu discurso eloquente contra a oligarquia que oprimia o estado espanhol. Sua luta foi em vão, pois como era um serviçal, um valete da corte, não teve direito ao amor da rainha. Este personagem, portanto, aproxima-se de José Matias pela sua servidão e incompletude amorosa.

Além disso, o narrador passa a caracterizar o amor de José Matias como um sentimento espiritualista, ao contrário de Elisa, que é materialista. Temos, portanto, estabelecida uma dicotomia hegeliana, operador de leitura de que o narrador lançará mão para tentar explicar em vão o drama de José Matias. Entre o amor espiritual e o amor material circula a matéria narrada. Para Isabel Marnoto¹³⁵:

Parece haver, pois, desde o início do conto, uma chamada, um convite, uma abertura para que entremos no espaço aparentemente solucionante de uma dada filosofia idealista em que a dialética, com seu jogo de opostos, as suas contradições, serve bem ao caso estranho do homem José Matias: homem que quer e não quer e cujo espiritualismo exacerbado (“hiperespiritualismo”) se opõe à matéria, representada pela carne e pelos apetites sensuais de Elisa.

Porém, no próprio desenvolvimento do enredo, veremos que essa aparente classificação não dará conta da complexidade do comportamento sentimental de José Matias. A especificidade do seu sentimento não se classifica simplesmente num par de opostos espírito/matéria. É a mesma Isabel Marnoto que conclui (idem):

¹³⁴ A Reforma de 1871. Carta de Machado de Assis a Salvador Mendonça, disponível em www.epoca.globo.com. edic/541/Carta-0100. Consultado em 10/03/2009.

¹³⁵ MARNOTO, Isabel. Verbete José Matias. Dicionário de Eça de Queirós. Op.cit. p.540.

... o drama de José Matias alimenta-se, de fato, dessa tensão entre um amor que vive de olhares inflamados trocados de um jardim para outro jardim, com um muro de permeio, com raríssimas proximidades, sempre muito corteses entre um – “algum aperto de mão, fugídio e sôfrego, sob os arvoredos de D. Mafalda...” –, dessa tensão entre um amor assim, espiritualizado, e os apetites da “divina criatura”, que exigem satisfação imediata. É quanto basta para se falar em dialética e se afirmar a proximidade das respectivas teses filosóficas coma história de José Matias? História esta que é individual, apaixonada e descontínua, o contrário do que Hegel pretendia.

A questão parece pertinente, já que, durante todo o conto, o ponto de vista de Eça parece minar o idealismo hegeliano em sua busca por uma lógica absoluta. A divina Elisa não é tão divina. A sua trajetória descendente tem como base o corpo. Com suas exigências de satisfações imediatas, esse corpo retira de Elisa a aura que ela adquire na visão de José Matias e que mantém nas descrições do narrador.

Vale ainda destacar na passagem supracitada, uma remissão às teses neo-platônicas sobre o amor. Eça parece ter em mira o conhecido poema de Camões *Transforma-se o amador na coisa amada* quando descreve: “caminhou, vivo e deslumbrado, dentro do seu sonho radiante, sonho em que Elisa habitou realmente dentro da sua alma, numa fusão tão absoluta que se tornou consubstancial com o seu ser!”. Vejamos a relação entre os textos:

Transforma-se o amador na cousa amada,
Por virtude do muito imaginar;
Não tenho logo mais que desejar,
Pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,
Que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
Pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semidéia,
Que, como o acidente em seu sujeito,
Assim com a alma minha se conforma,

Está no pensamento como idéia;
E o vivo e puro amor de que sou feito,
Como a matéria simples busca a forma.

Nesse famoso soneto, Camões problematiza a tese neo-platônica, procedimento que também Eça adota na construção da concepção do afeto de José Matias. Se nos primeiros versos, Camões não reclama a presença física da amada, pois suas almas estão consubstanciadas, liadas, José Matias também extrai gozo desse amor desmaterializado

como é mostrado nas cenas que o narrador já classifica de delírio. Nessas, ele simbolicamente janta no hotel ou vai ao teatro em companhia de uma incorpórea Elisa. A presença da amada em sua alma parece tão verdadeira que ele retira do seu quarto imagens julgadas profanas, como os faunos e as ninfas mitológicas. Supostamente, tais imagens não eram compatíveis com um amor tão puro. Em seu artigo de viés psicanalítico - *O Estranho caso de José Matias*¹³⁶ - Renato Mezan conclui: “a retirada das gravuras indica que para ele se tornava repulsiva até mesmo a representação convencional do sexo, banalizada nas imagens de faunos e ninfas.” Contudo, como bem observa Eduardo Lourenço, o soneto camoniano não apenas reitera a visão do platonismo e do neo-platonismo amoroso, de filiação petrarquista, Camões também afirma um amor vivo que busca a forma¹³⁷:

“o vivo e puro amor” de que o poeta é feito não pode contentar-se com tal miragem e por isso mesmo a recusa. O soneto termina, de maneira, sintomática, não com linguagem platônica, mas aristotélica. O Amador, tal como a matéria simples, busca a forma, o outro, a Amada, bem real, que a abertura petrarquista prometia sem a poder dar.

Como se vê, a ironia de Eça está lastreada nesse prisma dialético a que Camões submete o jogo entre espírito e carne. Todavia, intensificando a problemática estabelecida desde Camões, Eça aponta uma série de desejos que funcionam como antítese do movimento sublimatório. Assim, Elisa casar-se-á duas vezes, nenhuma delas movida por uma adoração de natureza similar à que move José Matias.

A morte de Matos Miranda representa para o narrador a possibilidade concreta da realização amorosa. Com a notícia da morte, José Matias decide ir para o Porto. Na noite de sua partida, ele recebe a visita do narrador e de mais um amigo de ambos, Nicolau da Barca, chamado por José Matias através de um telegrama. Essa nova presença revela que o amor de José Matias não era segredo. Ele recebe apoio dos amigos, no exato momento em que o luto da amada parecia criar uma expectativa de realização:

Em frente, na casa da Parreira, todas as janelas permaneciam fechadas sob a tristeza da tarde cinzenta. E, todavia, surpreendi o José Matias atirando para o terraço, rapidamente, um olhar em que transparecia inquietação, ansiedade, quase terror! Como direi? Aquele é o olhar que se resvala para a jaula mal segura onde se agita uma leoa! Num momento em que ele entrara na alcova, murmurei ao Nicolau, por cima do gogue: “O Matias faz perfeitamente em ir

¹³⁶ NOVAES, Adauto (org.). *O Desejo*. Companhia das Letras: São Paulo, 1990.

¹³⁷ LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e Metafísica – Camões, Antero e Pessoa*. Sá da Costa Editora: Lisboa, 1983. p.19.

para o Porto...” Nicolau encolheu os ombros: “Sim, pensou que era mais delicado... Eu aprovei. Mas só durante os meses de luto pesado...” Às sete horas acompanhamos o nosso amigo à estação de Santa Apolônia. Na volta, dentro do cupê que uma grande chuva batia, filosofamos. Eu sorria contente: “Um ano de luto, e depois muita felicidade e muitos filhos... É um poema acabado!” O Nicolau acudiu, sério: “E acabado numa deliciosa e succulenta prosa. A divina Elisa fica com toda a sua divindade e a fortuna do Miranda, uns dez ou doze contos de renda...Pela primeira vez na nossa vida contemplamos, tu e eu, a virtude recompensada!”

O teor da conversa revela mais uma vez o descompasso entre o sentimento de José Matias e as perspectivas vigentes em sua época. Os amigos julgam precipitadamente que o casal de amantes iria unir-se. E ainda é interessante notar o julgamento do Nicolau que, numa visão mercantilista, observa que José Matias sairia recompensado por sua virtuosa espera, obtendo não apenas a mulher, mas também a herança que ela recebera do marido.

Nessa passagem, ainda devemos notar uma insinuação à materialização dos sentimentos de Elisa. O protagonista olha para o seu terraço como se estivesse olhando para uma jaula onde se agita uma leoa. Tal metáfora antecipa o que depois é narrado. Após o tempo do luto, o narrador fica sabendo que a divina Elisa se casara com o Sr. Francisco Torres Nogueira, conhecido “proprietário”. Além de indicar a posse carnal sobre Elisa, a designação grifa o interesse da mulher em, pelo matrimônio, obter conforto material. Revoltado contra ela e contra todas as mulheres, o narrador expressa-se: “Bem ensinara S. João Crisóstomo¹³⁸ que a mulher é um monturo de impureza, erguido à porta do Inferno!”. Todavia, para seu maior espanto, o narrador é informado por Nicolau da Barca que a divina Elisa descera de seu altar e procurara pessoalmente José Matias, no Porto, onde ele a recusara, sem sequer tê-la recebido:

-Já sabes? Foi o José Matias que recusou! Ela escreveu, esteve no Porto, chorou... Ele nem consentiu em a ver! Não quis casar, não quer casar!” Fiquei trespassado. “E então ela...” — “Despeitada, fortemente cercada pelo Torres, cansada da viuvices, com aqueles belos trinta anos em botão, que diabo! Coitada, casou!”Eu ergui os braços até a abóbada do pátio: “Mas então esse sublime amor do José Matias?”O Nicolau, seu íntimo e confidente, jurou com irrecusável segurança: “É o mesmo sempre! Infinito, absoluto... Mas não quer casar! Ambos nos olhamos, e depois ambos nos separamos, encolhendo os ombros, com aquele assombro resignado que convém a espíritos prudentes perante o Incognoscível. Mas eu, Filósofo, e, portanto espírito imprudente, toda essa noite esfuraquei o ato do José Matias com a ponta duma Psicologia que expressamente aguçara: e já de madrugada, estafado, concluí, como se conclui sempre em Filosofia, que me encontrava diante duma Causa Primária, portanto impenetrável, onde se quebraria, sem vantagem para ele, para mim ou para o Mundo, a ponta do meu Instrumento!

¹³⁸ Marie-Hélène Piwnik aponta que no texto original é Crisólogo, dado ratificado por Sérgio Nazar David com base na edição da Revista Moderna.

Diante dessa situação, o narrador sente-se vencido. O amor de José Matias era incompreensível. A sua filosofia não era capaz de trazer luz para a compreensão daquele sentimento. Infinito e absoluto, a despeito dessas segundas núpcias, ele permanecera intacto. Todavia, o próprio José Matias recusara a realização do enlace.

Em estudo sobre Tristão e Isolda, José Miguel Wisnik observa que “ao mesmo tempo em que se opõe ao casamento, a fidelidade passional cortês se opõe também (curiosa e misteriosamente) à própria satisfação da paixão amorosa”¹³⁹. José Matias recusa-se a materializar a sua relação com Elisa, e continua a contemplá-la à distância, para o desespero do narrador que não consegue explicar esse comportamento.

O afeto de José Matias surge-lhe como uma causa primária, enigma sem solução. Já para Eça, esse peculiar sentimento representaria o atraso cultural de seu País, essa seria a causa primária que alimenta o drama de José Matias. O apego a uma estrutura sem lugar na existência. Crítica que se faz constante na obra do autor que lê seu país como uma nação retrógrada, mote que ele vastamente glosará em seus textos.

3.1.4 Miragens e migalhas de amor

Discutindo diversos pares amorosos presentes no texto do escritor, Eduardo Lourenço lembra que, para a geração de Eça, a idealização amorosa fundada na mitologia do amor como acesso à perfeição entrava em profundo esgotamento. Restou portanto a Eça fixar-se no desvendamento do trabalho da fantasia do amante que, ao fabricar a imagem do ser a quem dirige o discurso amoroso, apóia-se em referências sacralizadas. Lourenço ilustra essa ficcionalização principalmente com o gesto de Amaro, cobrindo Amélia com o manto da Virgem¹⁴⁰:

Todos os seus romances ou contos são a ilustração desta visão do Amor que não é de ordem especulativa, mas uma vivência se pode chamar assim a consciência ferida não pela incapacidade ou impossibilidade de amar, mas pela inanidade intrínseca da experiência amorosa. A indigência do Amor tal como na ficção de Eça abundantemente se glosa, quer sob o modo satírico ou burlesco (O Primo Basílio, Alves & Cia), dramático (O Crime do Padre Amaro), trágico (Os Maias) não é a do Eros platônico, com a sua aspiração para a Beleza-Bem, é a da ausência vivida de relação positiva e durável com o *outro*, realmente *outro*. Só sob a forma fantasmagórica da confusão do *outro* (Amélia, a própria Maria Eduarda), com entidades sacralizadas (Jesus, a Virgem) ou simbólicas (deusas, Vénus, Ceres ou Juno, filhas do imaginário grego e pouco credíveis) é

¹³⁹ WISNIK, Miguel. A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda. Op.cit. p. 210.

¹⁴⁰ LOURENÇO, Eduardo. Eros e Eça. Op.cit. p.240.

que a fusão amorosa se ficcionaliza. Em suma, o *outro*, ou antes, a *outra*, despida de sua aura mítica, deixa mesmo de ser a estátua que fascina para ser apenas a carne ex-divina que repugna. Se na verdade o Amor vive da imaginação, a queirosiana, suporte de sua ficção, não vive como a de Garret ou Camilo do Amor mesmo, da paixão que cria o seu objeto e nele se encontra perdendo-se, mas do puro desejo e suas múltiplas miragens.

Acrescentamos que José Matias é talvez o ponto extremo dessa imaginação super-excitada. Por isso mesmo Amaro, Carlos Eduardo, Luisa e Macário de *Singularidades de uma rapariga loura* e muitos outros terão a consciência ferida pela visão do outro em sua realidade, quando, despido de toda aura mítica, o amado revela-se humano e torna-se, no âmbito da ficção eciana, negativo e até mesmo repugnante. José Matias, no entanto, recusa-se à prova da experiência e evita que a amada revele seus limites, com isso revelando o vazio no seio da idealização. E como o curso do tempo vai demandando maior esforço para manter essa recusa do real, José Matias, gradativamente se consome.

Assim, o sentimento amoroso existente nos textos de Eça, só se sustenta através da fantasia, do “desejo e de suas múltiplas miragens”; quando a possibilidade de realização concreta ameaça essa idealização, José Matias prefere não por em risco a divindade de Elisa.

Mas Eça, que parece extrair seu próprio gozo da impossibilidade e do engodo de José Matias, por um lado, condena, e por outro, tem fascínio por sua personagem. Essa ambigüidade em relação à sua criatura parece ser a mesma que Eça mantém com o Romantismo. Afinal, em contraponto à idealidade, surge, na maioria das vezes, uma realidade frustrante. Assim são as experiências de Elisa.

É ainda Eduardo Lourenço quem afirma que a literatura de Eça não abriu espaço para “uma relação positiva e durável com o outro”. De fato, ligação afetiva que enfrenta e supera os limites impostos por uma existência imperfeita e por um corpo precívél não chega a ocupar plenamente o plano da representação nos textos do escritor. Todavia, Eça faz alguns anúncios desse amor realizado no tempo; fazendo inclusive em José Matias:

E concluí que o Matias era um doente, atacado de hiperespiritualismo, duma inflamação violenta e pútrida do espiritualismo, que receara apavoradamente as materialidades do casamento, as chinelas, a pele pouco fresca ao acordar, um ventre enorme durante seis meses, os meninos berrando no berço molhado... E agora rugia de furor e tormento, porque certo materialão, ao lado, se prontificara a aceitar Elisa em camisola de lã. Um imbecil?... Não, meu amigo! Um ultraromântico, loucamente alheio às realidades fortes da vida, que nunca suspeitou que chinelas e cueiros sujos de meninos são coisas de superior beleza em casa em que entre o sol e haja amor.

É perceptível na passagem que o narrador vai cedendo à realidade e sendo permeável a ironia eciana ao julgar José Matias como um doente, portador de uma inflamação de espírito. É também importante notar que, aqui, a voz de Eça surge, insinuando uma possibilidade de união feliz – a de José Matias com Elisa, geradora de filhos, numa atmosfera prosaica, simbolizada pelas chinelas e pelos cueiros sujos, que ele recusara por desconhecer sua superior beleza; Aqui anunciada, essa união parece coincidir com aquela que, no final de *A Cidade e As Serras*, é estabelecida entre Jacinto e Joana.

Embora a recusa ao casamento não altere o amor sentido por José Matias, ele passa a experimentar o gosto acre do ciúme, quando o corpo de Elisa torna-se propriedade de um homem potente, diferentemente do velho marido que lembrava uma figura paterna. Representando a sexualidade presente no mundo de Elisa, Torres Nogueira surge, na imaginação do amante, como agente de uma profanação:

O sentimento deste extraordinário Matias era o de um monge, prostrado ante uma Imagem da Virgem, em transcendente enlevo — quando de repente um bestial sacrílego trepa ao altar, e ergue obscenamente a túnica da Imagem. O meu amigo sorri... E então o Matos Miranda? Ah! Meu amigo! Esse era diabético, e grave, e obeso, e já existia instalado na Parreira, com a sua obesidade e a sua diabetes, quando ele conhecera Elisa e lhe dera para sempre vida e coração. E o Torres Nogueira, esse, rompera brutalmente através do seu puríssimo amor, com os negros bigodes, e os carnudos braços, e o rijo arranque dum antigo pegador de touros, e empolgara aquela mulher — a quem revelara talvez o que é um homem!

A virilidade do segundo marido despertara em José Matias o desespero do fiel que vê violado o seu lugar de culto. Traduzindo em atitudes o tormento que trazia na alma, ele começa a sucumbir aos vícios mundanos. “Espicaçado pelas Fúrias” protagonizava orgias, jogava, fumava, bebia e dilapidava sua herança durante os sete anos do segundo casamento. Mas algo não mudara, continuava a admirá-la através das vidraças, e ela, como sempre, correspondia aos seus olhares de adoração. Refletindo o tratamento que Eça dá ao tema amoroso em sua obra, Carlos Reis situa José Matias sob o aspecto do idealismo¹⁴¹:

Em ocorrências pontuais, o sentimento amoroso é modulado em termos idealizados, de contornos platônicos. O amor de José Matias por Elisa é disso uma manifestação evidente, sendo certo também que o extremo a que a personagem leva esse idealismo amoroso resulta na sua destruição,

¹⁴¹ REIS, Carlos. O essencial de Eça. Op.cit. p.67.

traduzindo uma frustração amorosa tão degradante como as que encontramos em amores adúlteros ou no incesto de Carlos e Maria Eduarda.

É esse idealismo elevado às últimas conseqüências que provoca a ruína de José Matias. O esforço para manter seu sentimento livre dos ecos impostos pela realidade termina por consumi-lo. Neste ponto da narrativa, o abatimento físico, moral e econômico torna-se irreversível. Os sinais de seu empobrecimento eram evidentes, dissipara sua herança em vícios mundanos. Paralelo a esse quadro, o segundo marido de Elisa adoece e morre. Novamente, Elisa se recolhe enlutada numa Quinta de sua cunhada em Beja. E curiosamente, nesse recolhimento, ela encontra uma terceira união. Para Marie-Hélène Piwnik, com *José Matias*, Eça nos oferece¹⁴²:

Um personagem ambíguo, incapaz de assumir relações amorosas completas, e que encontra na auto-destruição a única solução para a inadaptação infantil que o condena à paixão platônica por uma Elisa (que significa em hebreu “deusa”), idealizada até chegar a imagem de Virgem-Mãe, por conseguinte intocável, quando é evidente que a vida que levou a tornou uma semi-mundana.

Piwnik trabalha o contraste existente entre a figura idealizada e o comportamento da mulher real. As relações de Elisa evidenciam um rebaixamento moral. Elisa não tem um terceiro marido, liga-se ao apontador de obras públicas, homem casado que fora traído pela esposa. Ela já não mora na Parreira, muda-se para uma casa na Rua de São Bento, onde fora flagrada pelo narrador dando alface ao canário num dia de verão.

Essa visão final parece indicar uma queda de Elisa, que, não sendo a deusa vista pelas frestas, torna-se uma mulher comum que satisfaz seus apetites, indiciados talvez por essa parca refeição dada ao canário sob o sol. Embora a sua beleza continuasse em vigor, pois ainda era comparada a Helena de Tróia pelo narrador, ela alimenta-se de migalhas obtidas numa casa afastada.

A trajetória de Elisa no conto é marcada pelo movimento descendente, pela descida à materialidade do desejo, inversão da caminhada ascensional pela via amorosa protagonizada por platônicos e neo-platônicos. Do primeiro marido, com sessenta anos e diabético, relação paternal na qual fica clara a ausência do desejo, ela passa para um segundo marido, marcado pela virilidade de seus bigodes escuros e carnudos braços de pegador de touros, chegando a um terceiro, não mais marido, somente amante adúltero.

¹⁴² PIWNIK, Marie-Hélène. Introdução aos contos de Eça de Queiroz In: Obras Completas, Op.cit. p. 1371.

Apresentado como um vício, sinal de degenerescência da sociedade, o adultério destina à marginalização, e via de regra, ao arrependimento.

Mas José Matias continuou amando a sua Elisa, agora através da noite escura num portal em frente à sua casa. Cobrindo-se de andrajos como um mendigo, ele prossegue numa atitude contemplativa, não mais pela luminosidade das janelas, mas pela luz do seu charuto na escuridão da noite. Franklin Leopoldo e Silva¹⁴³ comenta esse desfecho do caso amoroso:

...José Matias passava a noite, contemplando os vestígios de Elisa, depois contemplando a escuridão das janelas apagadas. Talvez fosse possível responder: permanece o amor, mas travestido no ocultamento do amante, permanece aquilo a que a matéria se destina nas suas derradeiras emanações: um quase nada, a subjetividade agonizante. Se a contemplação da luz é o júbilo da verdade, a contemplação da escuridão é a agonia do espírito. Se a claridade da primeira Elisa tornou-se agora a penumbra adúltera da terceira Elisa, a contemplação também se tornou de desejo de luz em pacto de trevas. Só advinda a noite José Matias assume o posto de vidente: a própria alma faz-se escura para contemplar a ausência de luz.

Mas esse ser agonizante, esse José Matias que renuncia à luz para entrar em comunhão com as trevas, falece, contemplando os vestígios do que um dia fora, em sua imaginação, a divina Elisa. Possivelmente, quando a imagem idealizada sucumbe ao peso da realidade, o sujeito também sucumbe. Contudo, quando o narrador observa que “valeu a pena trazer à sua cova esse José Matias”, Eça tensiona a sua perspectiva irônica, evidenciando-se maravilhado com a doença que diagnosticara. Certamente, esse encantamento estende-se à vida social portuguesa, ligada a certas estruturas pré-modernas. Criticados, esses elementos resistentes na cultura do país sempre atraíram a atenção do escritor que faz deles matéria central de sua obra.

Em um de seus contos – A Desejada das Gentes – Machado de Assis dá notícia de uma mulher que, tendo recusado a união amorosa durante toda uma vida, concorda em casar-se agonizante, “às portas do nada”. Atestando a ambivalência desse comportamento incomum, Machado hesita em considerar a sua personagem monstruosa ou divina. De modo similar, Eça de Queirós, através do seu narrador, hesita, ao definir José Matias: “talvez muito mais que um homem – ou talvez ainda menos que um homem”. A despeito da consideração dessa excepcionalidade, o conto de Eça não deixa de insinuar o fato de haver, em cada amante, um pouco de José Matias.

3.2 No Moinho – Sedução, ficção e perdição

¹⁴³ SILVA, Franklin Leopoldo e. O amor em José Matias. In: MINÉ, Elza e CANIATO, Benilde Justo (org). *150 Anos com Eça de Queiroz*. Op.cit. p.188.

O conto *No Moinho*, publicado em *O Atlântico* em 28 de abril de 1880, conta a história de Maria da Piedade, uma jovem senhora casada com um velho enfermo e mãe de três crianças igualmente enfermas, que dedica todo o seu tempo aos cuidados de sua família. Ao receber a visita inesperada do primo do seu marido, o afamado escritor Adrião, sua vida muda irremediavelmente. O visitante desperta em Piedade inquietação e desejo, sensações até então desconhecidas ou reprimidas. Após um beijo trocado no idílico moinho que dá nome ao conto e da brusca partida do primo, Maria da Piedade transforma-se num ser em ebulição, abandona sua devota vida doméstica e passa a viver em função da satisfação de suas fantasias.

A trama do conto sugere de imediato a sua aproximação com o romance *O Primo Basílio*, obra que apresenta elementos semelhantes. É um ponto pacífico na crítica eciana o fato de existir uma relação entre contos e romances, como se determinados contos funcionassem como exercícios para o posterior romance. Assim, *Civilização* antecipa *A Cidade e As Serras* e *No Moinho* associa-se a *O Primo Basílio*.

Todavia, há um aspecto a ser observado: a data de publicação dos textos. *Civilização* foi publicado em 1892 e *As Cidades e As Serras*, postumamente, em 1900, o que reforça a idéia de que o romance constitua um desenvolvimento do conto. Mas uma questão se instala com o outro par: *O Primo Basílio* é publicado em 1878 e *No Moinho* vem a público em 1880. Entretanto, essas datas apenas tornam mais complexos os processos de criação do autor. Sobre esse aspecto, observa Marie-Hélène Piwnik¹⁴⁴:

Há tempo já que se puseram em relevo os vínculos que ligam certos contos e a produção romanesca de Eça, nomeadamente quanto à “Civilização”, matricial de “A cidade e as serras”; mas também a propósito de “No moinho”, pois embora a data dê o conto como posterior de quatro anos a “O Primo Basílio” (acabado de escrever em 1876 e publicado em 1878), a publicação não coincide obrigatoriamente com a escrita. Acrescentaremos que, no caso de corresponderem a duas épocas diferentes, isto daria uma prova da virtuosidade queiroziana, pois não só a demonstraria em termos de expansão (Cidade) como de redução (No moinho).

Como não podemos ter certeza do tempo exato da escrita, não nos cabe especular se *No Moinho* resulta de um processo de redução ou de expansão. Importa antes a relação entre os textos, ora por similitudes, ora por diferenças.

Todavia, os caminhos adotados por Eça no conto nos fazem crer que esse é posterior, estabelecendo com o primeiro texto uma relação de complementaridade, já que, no conto, surgem questões que dialetizam com o romance, como, por exemplo, o cenário em que se desenvolvem as narrativas. Se o romance apresenta o adultério no

¹⁴⁴ PIWNIK, Marie-Helene. Introdução aos contos de Eça. Op.cit. p.1370.

meio urbano, o conto instala essa questão no meio campesino. Além disso, o desfecho dos textos indica um diálogo que tensiona a relação do autor com os códigos românticos. As conseqüências do adultério de Luisa estão atreladas a uma visão romântica. A mulher sucumbe ao arrependimento e morre, numa espécie de final expiatório que a redime de seus atos. No caso de Piedade, não há redenção e os efeitos concentram-se no plano da moral.

Tanto o conto quanto o romance fazem parte da fase considerada inicial da obra eciana, pautada na instalação dos códigos realistas. Esse dado é relevante para a compreensão das duas escritas, já que Eça nesse momento preocupa-se em tomar distanciamento em relação ao Romantismo, para ele uma das razões do atraso português.

Sobre esse aspecto do conto, observa Odil José de Oliveira Filho¹⁴⁵:

Eça parece querer mostrar que a Vênus insaciável pulsava latente sob a santa desconsolada, em decorrência da vida hipócrita e sem sentido que levava naquela pequena Vila: almas assim, vivendo tais tipos de vida, é que seriam passíveis de serem contaminadas pela mórbida sentimentalidade romântica. Maria da Piedade seria, pois, uma espécie de Luisa provinciana.

Dessa forma, em *No Moinho* Eça mais uma vez faz emergir um elemento presente em boa parte de sua obra: a relação entre o espaço campesino e o espaço urbano. A visão de um campo idílico e incorruptível que Rousseau instalou na cultura moderna é sem dúvida ironizada por Eça. Assim, a educação romântica também causará estragos no ambiente rural. Vale lembrar que em *A ilustre casa de Ramires*, igualmente ambientado no cenário campesino, Gracinha Ramires também trai seu marido com o sedutor André Cavaleiro. O adultério, condenado por Eça, ocorre como sintoma da fragilidade moral que atinge o casamento e por extensão a família.

3.2.1 Maria da Piedade: Santidade e Virtude

Maria da Piedade, bela e jovem, é a princípio a mãe e esposa devotada que dedica todo o seu tempo aos cuidados com os seus filhos e com seu marido. Além disso, também administra os bens do esposo, impossibilitado de exercer as funções

¹⁴⁵ BUENO, Aparecida de Fátima (org.). *A Vênus e a Maometana: o “problema moral” em Eça de Queirós e Machado de Assis* in *Literatura Portuguesa – História, Memória e Perspectivas*. Alameda Casa Editorial: São Paulo, 2007. p.91.

tradicionalmente masculinas por conta da sua invalidez, incluindo-se aí a sexualidade. Para Marie-Hélène Piwnik¹⁴⁶:

O seu marido inválido não desempenha mais o papel de homem, e ela oferece-lhe noites consagradas à prece ou aos medicamentos. As relações sexuais que existiram entre eles, de onde resultaram três crianças, são colocadas sob o signo da procriação e pertencem ao passado. Maria da Piedade não é senão uma virgem mãe, cujo marido é a quarta criança.

A ausência de uma vida sexual parece ser sublimada pela rotina de enfermeira e administradora da casa e das propriedades; posteriormente, essa sublimação será posta em xeque. A admiração da vila, que aplaude o sacrifício de Piedade, surge desde a introdução do conto :

D. Maria da Piedade era considerada em toda a vila como “uma senhora modelo”. O velho Nunes, diretor do correio, sempre que se falava nela, dizia, acariciando com autoridade os quatro pêlos da calva:

- É uma santa! É o que ela é!

A vila tinha quase orgulho na sua beleza delicada e tocante; era uma loura, de perfil fino, a pele ebúrnea, e os olhos escuros de um tom de violeta, a que as pestanas longas escureciam mais o brilho sombrio e doce. Morava ao fim da estrada, numa casa azul de três sacadas; e era, para a gente que às tardes ia fazer o giro até ao moinho, um encanto sempre novo vê-la por trás da vidraça, entre as cortinas de cassa, curvada sobre a sua costura, vestida de preto, recolhida e séria. Poucas vezes saía. O marido, mais velho que ela, era um inválido, sempre de cama, inutilizado por uma doença de espinha; havia anos que não descia à rua; avistavam-no às vezes também à janela murcho e trôpego, agarrado à bengala, encolhido na robe-de-chambre, com uma face macilenta, a barba desleixada e com um barretinho de seda enterrado melancolicamente até ao cachaço. Os filhos, duas rapariguitas e um rapaz, eram também doentes, crescendo pouco e com dificuldade, cheios de tumores nas orelhas, chorões e tristonhos. A casa, interiormente, parecia lúgubre. Andava-se nas pontas dos pés, porque o senhor, na excitação nervosa que lhe davam as insônias, irritava-se com o menor rumor; havia sobre as cômodas alguma garrafada da botica, alguma malga com papas de linhaça; as mesmas flores com que ela, no seu arranjo e no seu gosto de frescura, ornava as mesas, depressa murchavam naquele ar abafado de febre, nunca renovado por causa das correntes de ar; e era uma tristeza ver sempre algum dos pequenos ou de emplastro sobre a orelha, ou a um canto do canapé, embulhado em cobertores com uma amarelidão de hospital.

Essa introdução nos coloca imediatamente a par da situação vivida pela protagonista, uma vida de sofrimento com a qual ela se resigna, desempenhando a função de cuidar integralmente daquela família doente que o casamento lhe dera. Também fica claro na apresentação do conto a assimetria entre a beleza e juventude da esposa e o estado débil do marido e dos filhos. Ela era a única nota de vida, de

¹⁴⁶ PIWNIK, Marie-Helene. *No Moinho ou um destino despedaçado*, Dicionário de Eça de Queiroz, Op.cit. 604.

vivacidade naquele ambiente lúgubre e repleto de referências que marcam a atmosfera doentia da casa: tumores, chorões, tristonhos, garrafada, febre, emplastro, amarelidão.

O nome Maria da Piedade nos remete imediatamente à religiosidade cristã. Nossa Senhora da Piedade representa no catolicismo aquela que recebe Jesus Cristo em seus braços depois da crucificação e leva seu corpo juntamente com os discípulos para o sepulcro¹⁴⁷, reforçando o caráter de virgem mãe apontado por Piwnik. É uma das imagens mais conhecidas na arte sacra, representada por Nossa Senhora com Jesus morto em seu colo, a exemplo da Pietá de Michelangelo. O seu sofrimento sugere resignação como caminho para a perfeição, como se o sofrimento de Cristo, assim como da sua Santa Mãe, fossem exemplos. Piedade também é conhecida como Nossa Senhora das Dores, a *Mater Dolorosa*.

Além disso, juntamente com sabedoria, entendimento, conselho, fortaleza, ciência e temor de Deus, a piedade é considerada pelas leis católicas como um dos dons espirituais, virtudes que sustentam a vida moral do ser humano e são consideradas como disposições permanentes que tornam o homem dócil aos impulsos do Espírito Santo¹⁴⁸. Logo, o nome escolhido por Eça é motivado pela relação intrínseca com a idéia de santidade e virtude supostamente vivenciadas pela personagem. Desenvolvido ironicamente, o conto desfaz essa sacralidade da Mater Dolorosa, na medida que põe a nu o ser corruptível, dominado pelo desejo e pela ânsia de prazer..

Embora sua vida dê mostras tão sólidas de resignação cristã, Piedade não é uma católica praticante, pois acredita que dedicar tempo demais à igreja seria subtrair sua atenção para com a sua família:

Vendo-a assim tão resignada e tão sujeita, algumas senhoras da vila afirmavam que ela era beata; todavia ninguém a avistava na igreja, a não ser ao domingo, com o pequerrucho mais velho pela mão, todo pálido no seu vestido de veludo azul. Com efeito, a sua devoção limitava-se a esta missa todas as semanas. A sua casa ocupava-a muito para se deixar invadir pelas preocupações do Céu: naquele dever de boa mãe, cumprido com amor, encontrava uma satisfação suficiente à sua sensibilidade; não necessitava adorar santos ou enternecer-se com Jesus. Instintivamente mesmo pensava que toda a afeição excessiva dada ao Pai do Céu, todo o tempo gasto em se arrastar pelo confessionário ou junto do oratório, seria uma diminuição cruel do seu cuidado de enfermeira: a sua maneira de rezar era velar os filhos: e aquele pobre marido pregado numa cama, todo dependente dela, tendo-a só a ela, parecia-lhe ter mais direito ao seu fervor que o outro, pregado numa cruz, tendo para amar toda uma humanidade pronta.

É interessante notar que a personagem apresenta um conceito bastante peculiar de religião. Ela sacraliza a família. É diante dos filhos e do marido que se prostra, sua

¹⁴⁷Disponível em: www.geocities.com/Heartland/Bluffs. Consultado em 30/05/09

¹⁴⁸Disponível em: www.clerus.org/bibliaclerusonline/pt/dvq.htm. Consultado em 30/05/09

casa é o seu templo, seus filhos, suas imagens e, seu marido, o cristo crucificado que precisa muito mais dela que o verdadeiro. Ela, como a Pietá, carrega a todos em seus braços.

Nesse comportamento inicial, temos em Piedade um perfil muito mais cristão do que o das beatas que cumprem arduamente todas as obrigações com a igreja, esquecendo sua vida pessoal. É importante lembrar que o combate anticlerical que Eça trava em boa parte dos seus textos não pode ser confundido com anti-religião; a sua crítica se dirige à hipocrisia de determinados membros da Igreja ou à mercantilização da fé, como fica claro em *O crime do Padre Amaro* (1875) e em *A Relíquia* (1887).

O casamento de Piedade aconteceu devido à sua vida familiar, marcada pela pobreza e por uma convivência atribulada com uma mãe nervosa e um pai alcoólatra. O que precipitou seu casamento não fora o amor pelo futuro marido, mas a necessidade de fugir de um lar infeliz e a melhoria da condição financeira que se acenava a partir do enlace :

Maria da Piedade vivia assim, desde os vinte anos. Mesmo em solteira, em casa dos pais, a sua existência fora triste. A mãe era uma criatura desagradável e azeda; o pai, que se empenhara pelas tavernas e pelas batotas, já velho, sempre bêbedo, os dias que aparecia em casa passava-os à lareira, num silêncio sombrio, cachimbando e escarrando para as cinzas. Todas as semanas desancava a mulher. E quando João Coutinho pediu Maria em casamento, apesar de doente já, ela aceitou, sem hesitação, quase com reconhecimento, para salvar o casebre da penhora, não ouvir mais os gritos da mãe, que a faziam tremer, rezar, em cima no seu quarto, onde a chuva entrava pelo telhado. Não amava o marido, decerto; e mesmo na vila tinha-se lamentado que aquele lindo rosto de Virgem Maria, aquela figura de fada, fosse pertencer ao Joãozinho Coutinho, que desde rapaz fora sempre entrevado. O Coutinho, por morte do pai, ficara rico; e ela, acostumada por fim àquele marido rabugento, que passava o dia arrastando-se sombriamente da sala para a alcova, ter-se-ia resignado, na sua natureza de enfermeira e de consoladora, se os filhos ao menos tivessem nascido sãos e robustos. Mas aquela família que lhe vinha com o sangue viciado, aquelas existências hesitantes, que depois pareciam apodrecer-lhe nas mãos, apesar dos seus cuidados inquietos, acabrunhavam-na. Às vezes só, picando a sua costura, corriam-lhe as lágrimas pela face: uma fadiga da vida invadia-a, como uma névoa que lhe escurecia a alma.

O casamento com João Coutinho se estabelece fora das convenções românticas. Sua união a esse marido doente em nada lembra o amor romântico alimentado pela tradição já difundida no século XIX; não há sentimento, não há idealização, apenas conveniências, já que o casamento representava o caminho possível para a mulher daquele período, única ambição no seu horizonte. Para Piedade, casar era, portanto, ascender socialmente e libertar-se do sofrido convívio familiar e ainda amparar os pais, já que o texto fala sobre “salvar o casebre da penhora”, sugerindo que o casamento foi arranjado em troca de um acordo financeiro.

Ela é comparada à Virgem Maria e a uma fada. Como já vimos, no seu próprio nome está presente a filiação religiosa de caráter sacrificial, mas a comparação à fada merece destaque. De acordo com Chevalier e Gheerbrant¹⁴⁹:

Mestra da magia, a fada simboliza os poderes paranormais do espírito ou as capacidades mágicas da imaginação. Ela opera as mais extraordinárias transformações, num instante, satisfaz ou decepciona os mais ambiciosos desejos. Talvez por isso ela represente a capacidade que o homem possui para construir, na imaginação, os projetos que não pode realizar.

Portanto, na simbologia da fada estão presentes os traços delineadores do caráter de Piedade. Ela sofrerá durante o conto uma transformação que migra da condição de santa à pecadora, decepcionando aqueles que louvavam suas virtudes. Esse processo de mutação é desencadeado pela imaginação, despertada pela figura de Adrião. A presença perturbadora desse homem diferente que vem modificar sua rotina a introduzirá no universo da imaginação, e ela passará a idealizar uma outra existência.

Quanto ao casamento, temos em Luísa, protagonista de *O Primo Basílio*, semelhante motivação. Ela também não amava seu marido, buscava o conforto de um casamento que lhe traria a proteção de um lar e tranquilidade para sua mãe. Todavia, Luísa tinha um marido normal, saudável e que lhe fazia todas as vontades, ao contrário de Piedade. Embora ambas demonstrassem tédio e solidão, Piedade tem motivos mais concretos para se sentir infeliz e frustrada, enquanto o mal de Luísa parece advir do ócio e dos valores que circulam em sua sociedade.

Para Giddens¹⁵⁰, “durante o século XIX, a formação dos laços matrimoniais, para a maior parte dos grupos na população, baseava-se em outras considerações além dos julgamentos de valor econômico.”, ou seja, a idéia de casamento a partir de laços afetivos já era difundida na sociedade. Logo, temos no casamento de Piedade uma clara transação mercantil que contraria o sentimentalismo. Um casamento realista, como tantos outros presentes na literatura do Ocidente.

É também perceptível na passagem algumas nuances que começam sutilmente a questionar o quadro de resignação de Piedade. A doença dos filhos e suas lágrimas. O sofrimento do marido doente seria amenizado, se ao menos ela tivesse filhos saudáveis, pois ela aceitava a frustração como esposa, mas a debilidade dos filhos lhe era mais custoso, implicando mesmo em abrir mão da garantia de permanecer, numa descendência, já que as crianças definhavam em suas mãos.

¹⁴⁹ CHEVALIER e GHEERBRANT, Allain. *Dicionário de Símbolos*. Op. cit. p.415.

¹⁵⁰ GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: EDUNESP, 1993. p.36.

Suas lágrimas denotam o seu real estado interior, uma espécie de confissão do que trazia de fato na alma: “Às vezes só, picando a sua costura, corriam-lhe as lágrimas pela face: uma fadiga da vida invadia-a, como uma névoa que lhe escurecia a alma”. Nesses momentos de solidão, quando suas mãos não se dedicavam aos cuidados de enfermeira, e sim à costura, simbolizando o único momento que era só seu, ela deixava transparecer o tecido de sua alma, tomado pela névoa e pela fadiga. Nessa imagem, colocada delicadamente pelo autor no conto, como se fosse um bordado aplicado na superfície do tecido, temos o elemento que conduzirá o restante da narrativa. Piedade guardava no seu íntimo uma tristeza, uma insatisfação com o seu cotidiano, com a sua vida de mãe e esposa que se desvelava para manter a ordem da casa e os cuidados com sua família doente. Ocultos, existem sentimentos que só virão à tona com a chegada de um novo elemento, o primo do seu marido, o escritor Adrião.

3.2.2 O Primo Adrião – os sentidos da sedução

A notícia da chegada do primo Adrião começa a causar tumulto na narrativa. A sua presença é marcada claramente no conto como o elemento que irá propiciar o conflito, desequilibrando o cotidiano da família. Ele é o escritor famoso vindo da cidade, homem de muitas qualidades e muitos envolvimento, completamente em distonia com a rotina enfadonha vivida na vila:

Foi por isso grande a excitação na casa, quando João Coutinho recebeu uma carta de seu primo Adrião, que lhe anunciava que em duas ou três semanas ia chegar à vila. Adrião era um homem célebre, e o marido da Maria da Piedade tinha naquele parente um orgulho enfático. Assinara mesmo um jornal de Lisboa, só para ver o seu nome nas locais e na crítica. Adrião era um romancista: e o seu último livro, *Madalena*, um estudo de mulher trabalhado a grande estilo, duma análise delicada e sutil, consagrara-o como um mestre. A sua fama, que chegara até à vila, num vago de legenda, apresentava-o como uma personalidade interessante, um herói de Lisboa, amado das fidalgas, impetuoso e brilhante, destinado a uma alta situação no Estado. Mas realmente na vila era sobretudo notável por ser primo do João Coutinho.

Por ser portadora de uma cultura moderna, urbana, Adrião representa a novidade e o mal. Conforme notam Henriqueta Maria. A. Gonçalves e Maria Assunção M. Monteiro¹⁵¹:

Mas se, em *O Primo Basílio*, Eça pretende analisar como surge o adultério em meio citadino, em *No Moinho* a questão põe-se no meio rural. A mulher burguesa da cidade transfere-se para a mulher burguesa do campo, vivendo num ambiente fechado – a sua casa – situada num ambiente rural. As causas

¹⁵¹ GONÇALVES, Henriqueta Maria. A e MONTEIRO, Maria Assunção M. *Introdução à Leitura de Contos de Eça de Queirós*. Op.cit. p.138.

encontradas são essencialmente as mesmas: um casamento sem amor, o tédio da vida que leva e, sobretudo, as leituras românticas.

Para as autoras, o ambiente parece não influenciar o desenrolar das narrativas, já que as protagonistas sucumbirão ao adultério pelas mesmas razões. No entanto, o fato de Adrião vir de um mundo tão distante mobiliza a imaginação de Piedade que sente pavor ante a perspectiva de “um mundano” vir a profanar a paz daquele hospital com a sua alegria saudável. Além disso, ela temia ter que conversar com um literato, o que marca a distância cultural entre os amantes. Como Luísa já conhecia o seu Primo Basílio, sente, com a notícia de sua chegada, emoções trazidas pelas recordações de um namoro infantil. O que para uma é motivo de apreensão e temor, para a outra é nostalgia de uma jovialidade interrompida pelo casamento.

O fato de o primo ser um escritor também não pode ser desprezado. Na galeria de personagens ecianas figuram outros escritores românticos que de maneira geral são construídos com ironia; a exemplo de Ernestinho Ledesma, de *O Primo Basílio*, ou João da Ega e Tomás de Alencar de *Os Maias*, além do próprio Gonçalo Ramires. Para Carlos Reis¹⁵², pelo menos algumas, dentre essas figuras, trazem em si “as debilidades culturais determinadas pelos protocolos de comportamento e pela retórica do Romantismo. Logo, Adrião vem somar-se a essa galeria de personagens, por vezes caricaturais, que representam o combate de Eça ao apego português aos códigos românticos.

A possível hospedagem do primo em sua casa atormenta Piedade, por isso ela recebe com alívio a notícia de que ele ficaria na estalagem, para tristeza do seu marido, que via na presença do primo lustre uma espécie de status: “... o que faço é vir cá jantar. De resto, não estou mal no tio André... Vejo da janela um moinho e uma represa que são um quadrozinho delicioso...”

Temos em destaque na fala de Adrião a paisagem que ele vê da janela, o moinho, espaço fundamental no conto. É interessante contrastar a visão do primo com a de Maria da Piedade que da sua janela avistava:

A mesma paisagem que ela via da janela era tão monótona como a sua vida: embaixo a estrada, depois uma ondulação de campos, uma terra magra plantada aqui e além de oliveiras e, erguendo-se ao fundo, uma colina triste e nua, sem uma casa, uma árvore, um fumo de casal que pusesse naquela solidão de terreno pobre uma nota humana e viva.

¹⁵² REIS, Carlos. O essencial de Eça. Op.cit. p. 78.

Adrião avista uma paisagem idílica, um *locus amenus*. É perceptível a ironia de Eça, lançada à idealização romântica do campo e da natureza, vinda de Rousseau. Piedade, no entanto, só consegue enxergar uma paisagem taciturna, um *locus horrendus* povoado de solidão e monotonia. Trata-se de visão atada à experiência direta, à vida vivida no campo, com seus desconfortos e limites. A crítica do autor, nesse momento, incide contra o atraso da sociedade portuguesa, muito particularmente ao cotidiano vivido no meio rural, com dificuldades e misérias.

Adrião idealiza o campo e por isso, por um momento se interessa amorosamente por Piedade. Eça ironiza essa idealização como fantasiosa, pois não se sustentará ante a primeira dificuldade. Ao mesmo tempo, ele denuncia - na composição de Piedade - o atraso que leva ao casamento por conveniência e ao sacrifício da mulher. Bela, jovem e saudável, Piedade submete-se a um casamento com um marido velho e doente a fim de alcançar uma posição social, e garantir o *status quo* de mulher casada.

O aspecto do espaço ganha especial relevo. Maria da Piedade é sempre associada a espaços fechados, sufocantes. Quando solteira, na casa de seus pais, corria para rezar em seu quarto, “onde a chuva entrava pelo telhado”, para não escutar os gritos da mãe que apanhava do pai. Já casada, sua casa sempre estava fechada por causa das correntes de ar que prejudicariam os doentes e as flores “depressa murchavam naquele ar abafado de febre”.

É só com a presença de Adrião que a sua relação com o espaço se modificará, pois ele possibilita um alargamento do seu olhar. Como o marido não pode acompanhar o primo para ajudá-lo na venda de sua fazenda, motivo que o trouxera à vila, Piedade o auxiliará nessa tarefa, pois, era “uma administradora de primeira ordem, e hábil nestas questões como um antigo rábula!”. É essa observação do marido que propicia o elogio do primo. Como é o primeiro que recebe, ao longo de toda uma vida, o elogio a faz corar: – Mas que superioridade, prima! – exclamou Adrião maravilhado. – Um anjo que entende de cifras!

A casa é, essencialmente, o espaço reservado à mulher burguesa no século XIX. Considerada como uma fortaleza que protege a mulher das tentações mundanas, a casa nem sempre será suficiente. Por vezes, é nesse mesmo espaço que se gesta o desejo de

romper com os muros e ver para além das cortinas, libertando o corpo daquele cerco concreto e abstrato.

Perrot¹⁵³ observa “que o drama das famílias, a tragédia dos casais freqüentemente residem nesses conflitos entre aliança e desejo”. Pela via do desejo, despertado por Adrião, Piedade romperá com a aliança que a liga à sua família, rompendo com as imagens de mãe e de esposa piedosa. No seu primeiro contato externo com Adrião, quando o acompanha para tratar dos negócios relacionados à venda da fazenda, a atmosfera de sedução já se instala como um prenúncio dos sentimentos que a tomariam:

No outro dia foram ver a fazenda. Como ficava perto, e era um dia de março fresco e claro, partiram a pé. Ao princípio, acanhada por aquela companhia de um leão, a pobre senhora caminhava junto dele com o ar de um pássaro assustado: apesar de ele ser tão simples, havia na sua figura enérgica e musculosa, no timbre rico da sua voz, nos seus olhos, nos seus olhos pequenos e luzidios alguma coisa de forte, de dominante, que a enleava. Tinha-se-lhe prendido à orla do seu vestido um galho de silvado, e como ele se abaixara para o desprender delicadamente, o contato daquela mão branca e fina de artista na orla da sua saia incomodou-a singularmente. Apressava o passo para chegar bem depressa à fazenda, aviar o negócio com o Teles e voltar imediatamente a refugiar-se, como no seu elemento próprio, no ar abafado e triste do seu hospital. Mas a estrada estendia-se, branca e longa, sob o sol tépido – e a conversa de Adrião foi-a lentamente acostumando à sua presença.

É interessante observar, nesse primeiro passeio, a paisagem que os envolve. Era um dia fresco, claro e com um sol tépido, elementos que contrastavam com o ambiente abafado e triste que habitualmente abrigava Piedade. A passagem gradativa – do *locus horrendus* para o *locus amenus*, que emergirá momentaneamente da ilusão amorosa, - completa-se num próximo passeio ao moinho, quando Adrião evidencia ser realmente o leão e ela, o pássaro. Eça faz uma clara analogia à situação do predador selvagem que vive em liberdade e da presa que vive em sua gaiola e que, num momento de distração, vulnerabiliza-se, como sugere o toque na saia. Este gesto pode ser relacionado simbolicamente com o toque ritualístico na fímbria do manto das imagens sacras realizado pelos devotos. Nessa cena se delineia a singularidade de Eça ao inserir o elemento erótico em suas narrativas.

Ao tocar o manto, Adrião desperta sensações eróticas em Piedade, desfigurando o seu caráter de Santa. Ao toque de um homem em suas saias, ela começa a sentir-se mulher. Temos na sutileza desse leve toque uma carga erótica, que talvez não se desse

¹⁵³ PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada – Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.133.

numa cena mais explícita. O desejo surge sob a forma de um incômodo singular e novo. Se antes a saia era um sinal de proteção para os filhos que se aninhavam em torno da mãe, buscando a santidade daquela fimbria, agora ela ganha contornos novos, ratificando a particularidade que Eça imprime ao seu erotismo.

A princípio, ela se sente desconfortável com aquela aproximação e quer voltar logo para a sua casa, mas o discurso a domina. A conversa constitui o principal instrumento desse sedutor que leva consigo o estandarte da cultura moderna: o discurso portador de novidade. Trata-se da voz viril que no conto mostra-se potente na medida que promete a mudança, o movimento que faltava em sua casa de infeliz e mórbida estabilidade. Se antes ela a temia, agora, a palavra do homem moderno, o escritor, a encantava. Portador da modernidade, o discurso de Adrião põe o eu no centro da cena. Piedade vê-se pela primeira vez como um indivíduo, ser único e desligado dos laços familiares. Essa situação de absoluta individuação é também absoluta liberdade. O seu interesse por ela, longe de laços, constitui poderosa sedução, conforme mostra o interessante diálogo e aproximação dos dois :

Ele então lamentou-a. Decerto poderia haver alguma satisfação num dever tão santamente cumprido... Mas, enfim, ela devia ter momentos em que **desejasse** alguma outra coisa além daquelas quatro paredes, impregnadas do bafo de doença...

– Que hei-de eu **desejar** mais? – disse ela.

Adrião calou-se: pareceu-lhe absurdo supor que ela **desejasse**, realmente, o Chiado ou o Teatro da Trindade... No que ele pensava era noutros apetites, nas ambições do coração insatisfeito... Mas isto pareceu-lhe tão delicado, tão grave de dizer àquela criatura virginal e séria – que falou da paisagem...

– Já viu o moinho? – perguntou-lhe ela.

– Tenho vontade de o ver, se mo quiser ir mostrar, prima.

– Hoje é tarde.

Combinaram logo ir visitar esse recanto de verdura, que era o idílio da vila.

Na fazenda, a longa conversa com o Teles criou uma aproximação maior entre Adrião e Maria da Piedade. Aquela venda que ela discutia com uma astúcia de aldeã punha entre eles como que um interesse comum. Ela falou-lhe já com menos reserva quando voltaram. Havia nas maneiras dele, dum respeito tocante, uma atração que a seu pesar a levava a revelar-se, a dar-lhe a sua confiança: nunca falara tanto a ninguém: a ninguém jamais deixara ver tanto da melancolia oculta que errava constantemente na sua alma. De resto as suas queixas eram sobre a mesma dor – a tristeza do seu interior, as doenças, tantos cuidados graves... E vinha-lhe por ele uma simpatia, como um indefinido **desejo** de o ter sempre presente, desde que ele se tornava assim depositário das suas tristezas.

As estratégias de sedução de Adrião passam pelas vias dos sentidos. Primeiro pelo toque, quando roça a mão em suas saias, depois pela escuta, quando a ouve atentamente; e em seguida se dará pela visão, quando Piedade extasia-se, conseguindo enxergar a beleza do moinho. É como se ele fosse acordando aquele corpo adormecido, anestesiado pela rotina doméstica, agora capaz de vislumbrar o mundo, a partir de outra janela. No diálogo, Adrião começa a considerar sobre as vontades de Piedade que, diferentemente das mulheres lisboetas, não almejava o Chiado ou o Teatro, símbolos da cultura burguesa citadina, mas sim, a satisfação de outros desejos, ligados ao corpo insatisfeito. Aliás, a cena é marcada pela presença forte da palavra desejo, que se repete quatro vezes (grifo nosso). A repetição sugere o despertar de Piedade, os seus apetites insuspeitos começam a pulsar. Flavio Di Giorgi¹⁵⁴ percorre em *Os Caminhos do Desejo* a vasta etimologia desse vocábulo:

Para dizer “desejo”, os romanos tinham uma palavra básica que é o verbo desejar na sua forma mais comum, que era *cupio*. É o verbo *cupere*, “desejar”, que dá o substantivo *cupiditas*, que dá o português *cobiça*, dá o português *cupido*, o adjetivo *cupidus* em latim que vem da mesma raiz. Então você tem *cupido*, *cobiça*, *concupiscência*.

A etimologia latina lembrada por Di Giorgi parece indicar as diversas etapas percorridas por Piedade. Adrião a faz sentir desejo, depois cobiça e, por último, uma concupiscência, que a faz desgarrar-se da moral cristã. Nesta moral, repousa a identidade que dava lastro à sua existência: o sentido do Caritas, ou seja, o amor vivido não como paixão, mas como compaixão, piedade pelo sofrimento do próximo. Ela revela o desejo de ter o primo sempre perto, a princípio, para ouvir suas queixas, desejo que se ampliará após o beijo, que a deslocará da posição de vítima prestigiada e a levará a ocupar em seu mundo um lugar destinado aos proscritos. Tal qual *A esposa de Éfeso*, do *Satíricon* de Petrônio (I d.C), louvada por sua fidelidade incomparável, Piedade gradualmente começará a sair da tumba que a prendia ao marido morto.

Após esse encontro, Adrião devaneia sobre Piedade. Seus pensamentos oscilam entre fazer ou não fazer a corte àquela mulher singular. Com alguma reserva moral, ainda pensa em resistir, mas sucumbe ao donjuanismo, traço marcante nos amantes ecianos:

Adrião voltou para o seu quarto, na estalagem do André, impressionado, interessado por aquela criatura tão triste e tão doce. Ela destacava sobre o

¹⁵⁴ Di Giorgi, Flavio. *Os Caminhos do Desejo*. In: *O Desejo*, Op.cit. 131.

mundo de mulheres que até ali conhecera, como um perfil suave de anjo gótico entre fisionomias da mesa redonda. Tudo nela concordava deliciosamente: o ouro do cabelo, a doçura da voz, a modéstia na melancolia, a linha casta, fazendo um ser delicado e tocante, a que mesmo o seu pequenino espírito burguês, certo fundo rústico de aldeã e uma leve vulgaridade de hábitos davam um encanto: era um anjo que vivia há muito tempo numa vilota grosseira e estava por muitos lados preso às trivialidades do sítio: mas bastaria um sopro para o fazer remontar ao céu natural, aos cimos puros da sentimentalidade...

Achava absurdo e infame fazer a corte à prima... Mas involuntariamente pensava no delicioso prazer de fazer bater aquele coração que não estava deformado pelo espartilho, e de pôr enfim os seus lábios numa face onde não houvesse pós de arroz... E o que o tentava, sobretudo, era pensar que poderia percorrer toda a província em Portugal, sem encontrar nem aquela linha de corpo, nem aquela virgindade tocante de alma adormecida... Era uma ocasião que não voltava.

Adrião reflete sobre o absurdo que seria seduzi-la, mas os encantos de Piedade, tão diferente das mulheres com as quais convivia, tornava-m-na irresistível, o sentimento amoroso era para ele como um jogo. Ela era para ele a pureza que podia ser corrompida, um triunfo, a obtenção de um troféu. No ensaio, *Mille e Quatro, Mille e Cinque, Mille e Sei, Novas espirais da sedução*, Renato Mezan¹⁵⁵ analisa o mito do Donjuanismo e explora alguns sentidos etimológicos da palavra sedução. Sobre *seducere*, ele comenta:

Seducere significa “levar para o lado”, “apartar”. Isto pressupõe uma direção, um caminho suposto reto, e seduzir é então des-encaminhar, atrair para margens conotadas como sinistras, por oposição ao leito da estrada, que conduz ao Bem e a Verdade. Mas este desvio não se fará pela força: inclinar artificialmente, enganar arditosamente...

A exposição de Mezan sobre esse significado lança alguma luz sobre Adrião. O primo do marido fará com que Piedade desvie a rota do seu destino. Interessante ainda que o cenário da sedução seja um desvio; o moinho abandonado estava fora da estrada, simbolizando a torção na conduta de Piedade. Além disso, há o destaque para a questão do ardil, do artifício. O Don Juan seduz sem a força, é um caçador que atrai suas presas pela doçura.

O donjuanismo aproxima novamente o conto do romance. Adrião, assim como Basílio, tem na sedução leviana seu objetivo. A corte de ambos acarretará ruína. No caso do primeiro, ruína física, no caso do segundo, ruína moral. Como ocorre com Basílio, Adrião levará consigo uma lembrança esvaecida dentre tantas outras conquistas.

¹⁵⁵ MEZAN, Renato. *Mille e Quatro, Mille e Cinque, Mille e Sei, Novas espirais da sedução*. In: *A Sedução e suas máscaras*. Renato Janine Ribeiro (org.). Companhia das Letras: São Paulo, 1988. pp.87-88.

O gozo do sedutor está na satisfação do seu desejo, uma vez realizada a conquista, já é hora de partir. Para Carlos Reis¹⁵⁶:

O romance *O Primo Basílio* deve ser entendido como um marco importante da tematização da família em Eça. É ela que indiretamente está em causa, nas suas fragilidades e nas suas hipocrisias, quando Luísa cede ao donjuanismo de Basílio e compromete a estabilidade da família burguesa. O mesmo pode-se dizer-se das convulsões que agitam a família de Godofredo Alves, atingida pelos comportamentos da mulher burguesa ociosa e romântica que era Ludovina.

Piedade, portanto, se junta a Luísa e a Ludovina, formando uma tríade de mulheres que não resistem à sedução. Através dessas personagens, Eça comenta a fragilidade na instituição do casamento e da família que sobre ele se monta. No caso de Luísa, temos como condutor do adultério a futilidade e a má educação no plano moral. No caso de Piedade, o atraso da vida rural com sua ética cristã, ou mais propriamente católica e beata. Fundada numa louvação ao sacrifício, essa óptica, segundo Eça, mascara o ser real, cujo corpo tem exigências e cuja individualidade tem anseios, e, assim, impossibilita uma vida saudável, na medida mesma em que abre espaço para o que o autor português considera desregramento e desequilíbrio, no plano da moral. Em acordo com essa visão conservadora que não deixa de tocar também o autor, um elemento agrava o comportamento de Piedade, em relação à Luísa. Ela é mãe, mais que esposa. Exercendo função materna para o marido doente, tanto quanto para os filhos, Piedade desfaz uma imagem de mater dolorosa, sem dúvida prestigiada na cultura portuguesa.

Na paisagem idílica do moinho, Adrião constrói planos de um futuro feliz e beija Piedade:

O passeio ao moinho foi encantador. Era um recanto de natureza, digno de Corot, sobretudo à hora do meio-dia em que eles lá foram, com a frescura da verdura, a sombra recolhida das grandes árvores, e toda a sorte de murmúrios de água corrente, fugindo, reluzindo entre os musgos e as pedras, levando e espalhando no ar o frio da folhagem, da relva, por onde corriam cantando. O moinho era dum alto pitoresco, com a sua velha edificação de pedra secular, a sua roda enorme, quase podre, coberta de ervas, imóvel sobre a gelada limpidez da água escura. Adrião achou-o digno duma cena de romance, ou, melhor, da morada duma fada. Maria da Piedade não dizia nada, achando extraordinária aquela admiração pelo moinho abandonado do tio Costa. Como ela vinha um pouco cansada, sentaram-se numa escada desconjuntada de pedra, que mergulhava na água da represa os últimos degraus: e ali ficaram um momento calados, no encanto daquela frescura murmurosa, ouvindo as aves piarem nas ramas. Adrião via-a de perfil, um pouco curvada, esburacando com a ponteira do guarda-sol as ervas bravas que invadiam os degraus: era deliciosa assim, tão branca, tão loura, duma linha tão pura, sobre

¹⁵⁶ REIS, Carlos. *O Essencial de Eça*. Op.cit. p. 47.

o fundo azul do ar: o seu chapéu era de mau gosto, o seu mantelete antiquado, mas ele achava nisso mesmo uma ingenuidade picante. O silêncio dos campos em redor isolava-os – e, insensivelmente, ele começou a falar-lhe baixo. Era ainda a mesma compaixão pela melancolia da sua existência naquela triste vila, pelo seu destino de enfermeira... Ela escutava-o de olhos baixos, pasmada de se achar ali tão só com aquele homem tão robusto, toda receosa e achando um sabor delicioso ao seu receio... Houve um momento em que ele falou do encanto de ficar ali para sempre na vila.

– Ficar aqui? Para quê? – perguntou ela, sorrindo.

– Para quê? Para isto, para estar sempre ao pé de si... Ela cobriu-se de um rubor, o guarda-solinho escapou-lhe das mãos. Adrião receou tê-la ofendido, e acrescentou logo rindo:

– Pois não era delicioso?... Eu podia alugar este moinho, fazer-me moleiro... A prima havia de me dar a sua freguesia...

Isto fê-la rir; era mais linda quando ria: tudo brilhava nela, os dentes, a pele, a cor do cabelo. Ele continuou gracejando, com o seu plano de se fazer moleiro, e de ir pela estrada tocando o burro, carregado de sacas de farinha.

– E eu venho ajudá-lo, primo! – disse ela, animada pelo seu próprio riso, pela alegria daquele homem a seu lado.

– Vem? – exclamou ele. – Juro-lhe que me faço moleiro! Que paraíso, nós aqui ambos no moinho, ganhando alegremente a nossa vida, e ouvindo cantar esses melros!

Ela corou outra vez do fervor da sua voz, e recuou como se ele fosse já arrebatá-la para o moinho. Mas Adrião agora, inflamado àquela idéia, pintava-lhe na sua palavra colorida toda uma vida romanesca, de uma felicidade idílica, naquele esconderijo de verdura: de manhã, a pé cedo, para o trabalho; depois o jantar na relva à beira da água; e à noite as boas palestras ali sentados, à claridade das estrelas ou sob a sombra cálida dos céus negros de verão...

E de repente, sem que ela resistisse, prendeu-a nos braços, e beijou-a sobre os lábios, dum só beijo profundo e interminável. Ela tinha ficado contra o seu peito, branca, como morta: e duas lágrimas corriam-lhe ao comprido da face. Era assim tão dolorosa e fraca, que ele soltou-a; ela ergueu-se, apanhou o guarda-solinho e ficou diante dele, com o beicinho a tremer, murmurando:

– É malfeito... É malfeito...

Na longa cena, a maior de todo o conto, Eça põe em relevo todo seu talento descritivo, com o que colabora a menção a Corot (1796-1875), pintor realista francês, famoso por suas paisagens naturais minuciosas. Gestos e sensações sutis preenchem o cenário, construindo uma atmosfera de sedução irresistível que vai gradativamente envolvendo Piedade num êxtase sinestésico. Adrião a vê com uma beleza antes oculta. É ali naquele ambiente natural e afastado que ela desabrocha como mulher, longe do seu papel de mãe e esposa.

A essa altura, Adrião já via nela uma ingenuidade “picante”, exótica, a despeito da crítica que faz a seu vestuário. Suas falsas promessas de felicidade futura, de viverem ali naquele espaço uma história de amor idílica, onde ela seria a figura humana perfeita para habitar aquele quadro, para fazer funcionar aquele moinho, faziam pulsar a imaginação e os desejos de Piedade. É interessante notar que as promessas se ligam ao dinamismo, a por a vida de Piedade em atividade constante, em contraste com o quadro estático em que ela vivia. Ele a seduz com a idéia de ação, de trabalho, mais uma vez em oposição à figura do marido inválido. Mezan¹⁵⁷ destaca que um dos principais aspectos da sedução está nas promessas de um futuro feliz:

Estranha situação, em que algo apresentado como futuro produz um efeito de gozo que chega, não raro, ao êxtase... agora. Há assim na sedução um jogo sutil entre o “prometido” para depois – que serve como isca – e algo que se passa aqui e agora, na relação entre os dois, e que é fonte de um prazer muito mais real e muito mais intenso do que aquele que o sedutor descreve com suas palavras.

Com as promessas de um futuro que lhe daria o que o seu cotidiano insípido lhe negara, ela não resiste ao beijo, que lhe traz sensações ambíguas de prazer e dor, já que desfalece de emoção e chora, numa espécie de antecipação do que viria em seguida.

Nelly Novaes Coelho¹⁵⁸ observa que, etimologicamente a palavra fada vem do latim *fatum*, - destino, fatalidade, oráculo. Essa referência aponta para o tratamento irônico que subjaz ao tratamento que Eça confere à imagem da fada, protagonista dos contos tradicionais. Ali naquele espaço natural paradisíaco, “digno da morada de uma fada”, o destino da personagem começa a ser modificado. Suas propagadas virtudes começaram a dar lugar aos vícios. O beijo representa o início da mudança.

Em *O Primo Basílio*, o local dos encontros proibidos entre o casal de primos adúlteros é igualmente denominado de paraíso, uma casa afastada com lençóis encardidos que em nada lembra o ambiente edênico. Embora no romance haja uma relação extraconjugal de fato, no conto, basta um beijo, para que se dê a transformação de Piedade.

¹⁵⁷ MEZAN, Renato. Op. cit. p. 91.

¹⁵⁸ COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas*. Série Princípios, vol.103. Ed. Ática: São Paulo, 1987. p.31.

3.2.3 A Vênus leitora

Após o beijo, divisor de águas que dará novos rumos ao destino de Piedade, o conto acelera seu ritmo, como se aquele moinho antes desativado passasse a impulsionar rapidamente a narrativa e funcionasse como propulsor da roda da fortuna. Depois do encontro no moinho, Adrião, após rápida visita à casa de Piedade, onde a flagra em cuidados com o filho doente, reflete sobre o absurdo dos seus planos de viver com aquela mulher, acha-se odioso por pensar em tirá-la de sua família. Volta no dia seguinte apenas para se despedir friamente, mal sabendo da reviravolta que seu gesto causaria:

... Ouviu que ele partia, sem lhe mudar a cor, sem lhe arfar o peito. Mas Adrião achou-lhe a palma da mão tão fria como um mármore: e quando ele saiu, Maria da Piedade ficou voltada para a janela escondendo a face dos pequenos, olhando abstratamente a paisagem que escurecia, com as lágrimas, quatro a quatro, caindo-lhe na costura...

As lágrimas de Piedade manifestam o sofrimento que a partida do primo lhe causara. Só agora a narrativa explicita o amor sentido pela mulher. O narrador destaca a princípio que ela não amava o marido; agora a palavra amor é usada na descrição de seu sentimento por Adrião:

Amava-o. Desde os primeiros dias, a sua figura resoluta e forte, os seus olhos luzidios, toda a virilidade da sua pessoa, se lhe tinham apossado da imaginação. O que a encantava nele não era o seu talento, nem a sua celebridade em Lisboa, nem as mulheres que o tinham amado: isso para ela aparecia-lhe vago e pouco compreensível: o que a fascinava era aquela seriedade, aquele ar honesto e são, aquela robustez de vida, aquela voz tão grave e tão rica; e antevia, para além da sua existência ligada a um inválido, outras existências possíveis, em que se não vê sempre diante dos olhos uma face fraca e moribunda, em que as noites se não passam a esperar as horas dos remédios. Era como uma rajada de ar impregnado de todas as forças vivas da natureza que atravessava, subitamente, a sua alcova abafada: e ela respirava-a deliciosamente... Depois, tinha ouvido aquelas conversas em que ele se mostrava tão bom, tão sério, tão delicado: e à força do seu corpo, que admirava, juntava-se agora um coração terno, duma ternura varonil e forte, para a cativar... Esse amor latente invadiu-a, apoderou-se dela uma noite que lhe apareceu esta idéia, esta visão: – Se ele fosse meu marido! Toda ela estremeceu, apertou desesperadamente os braços contra o peito, como confundindo-se com a sua imagem evocada, prendendo-se a ela, refugiando-se na sua força... Depois ele deu-lhe aquele beijo no moinho.

E partira!

O amor de Piedade relaciona-se à superioridade física que Adrião tem em relação ao marido inválido. Ela exalta não os seus dons citadinos de talento e celebridade lisboeta, sua fama não lhe era atraente. Ela exalta sua robustez, seu ar sadio, sua voz grave, elemento condutor da sedução para ouvidos acostumados aos gemidos e queixumes de um marido moribundo. Tal qual a Lady Chatterley de D. H. Lawrence

(1885-1930), também casada com um marido impotente, Piedade terá seu corpo despertado pelo vigor físico de um homem são.

A cena é pontuada por elementos naturais vivificantes que se opunham à sua rotina hospitalar. Ele era a vida encarcerada num ambiente mórbido. Mais uma vez Eça exalta o ideal de salubridade física; ideal que ele mesmo põe em xeque, ao escrever *Os Maias*, posto que a educação que garantiu a potência e esplendor juvenil a Carlos da Maia não impediu que o seu destino fosse tragicamente marcado pelo incesto e, em seguida, pela solidão e pelo vazio moral.

Adrião partiu, deixando marcas. Piedade tomara consciência da sua miséria. Os cuidados antes dispensados com dedicação transformam-se em um fardo pesado demais. Para aliviá-lo, procura os caminhos da imaginação. Através da ficção, Piedade passa a encher de fantasia a sua existência vazia:

Refugiava-se então naquele amor como uma compensação deliciosa. Julgando-o todo puro, todo de alma, deixava-se penetrar dele e da sua lenta influência. Adrião tornara-se, na sua imaginação, como um ser de proporções extraordinárias, tudo o que é forte, e que é belo, e que dá razão à vida. Não quis que nada do que era dele ou vinha dele lhe fosse alheio. Leu todos os seus livros, sobretudo aquela Madalena que também amara, e morrera dum abandono. Essas leituras acalmavam-na, davam-lhe como uma vaga satisfação ao desejo. Chorando as dores das heroínas de romance, parecia sentir alívio às suas.

Lentamente, essa necessidade de encher a imaginação desses lances de amor, de dramas infelizes, apoderou-se dela. Foi durante meses um devorar constante de romances. Ia-se assim criando no seu espírito um mundo artificial e idealizado. A realidade tornava-se-lhe odiosa, sobretudo sob aquele aspecto da sua casa, onde encontrava sempre agarrado às saias um ser enfermo. Vieram as primeiras revoltas. Tornou-se impaciente e áspera. Não suportava ser arrancada aos episódios sentimentais do seu livro, para ir ajudar a voltar o marido e sentir-lhe o hálito mau. Veio-lhe o nojo das garrafadas, dos emplastros, das feridas dos pequenos a lavar. Começou a ler versos. Passava horas só, num mutismo, à janela, tendo sob o seu olhar de virgem loura toda a rebelião duma apaixonada. Acreditava nos amantes que escalam os balcões, entre o canto dos rouxinóis: e queria ser amada assim, possuída num mistério de noite romântica...

A experiência vivida com o primo passa a significar uma espécie de educação sentimental através das linhas da ficção, educação que, ironicamente, ao invés de fazê-la ascender, a levará à queda. O tema da educação romântica como elemento negativo na formação de Portugal é uma constante na obra do autor, como se evidencia em *Os Maias* ou em *O Primo Basílio*. No presente conto, o tema também surge como alvo de suas críticas. Piedade lê os livros escritos por Adrião, entre eles, *Madalena*, história que entra em conexão com a sua: uma mulher que amara e morrera de um abandono.

Percebe-se aqui procedimento semelhante à presença do drama “Honra e Paixão”, escrita por Ernestinho Ledesma em *O Primo Basílio*. Eça introduz a ficção dentro da ficção como uma espécie de antecipação do destino das suas protagonistas.

Como criador de histórias, Adrião foi também capaz de fabricar em Piedade, uma outra Madalena, vítima de abandono. Se a personagem ficcional morre, de fato, Piedade morrerá simbolicamente, já que dará lugar a uma outra mulher nada piedosa. O livro, além de resumir o enredo da vida de Piedade ao cruzar tragicamente seu destino com o primo sedutor, de imediato nos remete à personagem bíblica, narrada no Evangelho de João (8, 1-11).

Adúltera levada pelos escribas e fariseus à presença de Jesus no templo, Madalena é perdoada pelo Messias. Pela lei de Moisés, as adúlteras deveriam ser apedrejadas, por isso Jesus lança para os ali presentes o julgamento de Madalena: “Aquele que de entre vós está sem pecado seja o primeiro que atire pedra contra ela”. Chamados à auto-avaliação, Madalena foi absolvida pelos seus juízes, pois ninguém se julgou capaz de condená-la. Assim Cristo também a salva da condenação: “Vai-te e não peque mais”.

Ao trazer a referência bíblica, Eça parece dialogar criticamente com as Escrituras. Se, no evangelho, o perdão à Madalena foi concedido mediante a sua posterior correção de comportamento, Piedade, essa outra Madalena, não poderá ser absolvida moralmente aos olhos da sociedade daquela vila campesina. É a primeira mutação de Piedade, de Nossa Senhora à Madalena.

Outro elemento apontado no texto como modificador do comportamento de Piedade é a prática da leitura. Sobre o papel da leitura ficcional no século XIX afirma Peter Gay¹⁵⁹:

As obras de ficção do século XIX alimentavam os apetites tanto dos burgueses respeitáveis quanto das pessoas mundanas mais embotadas. O romance sobre o namoro, que vai da pornografia declarada ao amor sentimental e arrebatado à comédia social adstringente, podia servir como um eco estimulante para os adeptos, um guia informal para os inexperientes e um conselheiro revigorante para os apavorados.

¹⁵⁹ GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud – A Paixão Terna*. Trad. Sérgio Flaksman. Companhia das Letras: São Paulo, 2000. p. 127.

As personagens leitoras de Eça encaixam-se nesse painel mostrado por Gay. A leitura tem especial relevo nas personagens ecianas, funcionando como uma espécie de personagem que convive com os demais e influencia seus destinos. Temos em Piedade um exemplo claro de como Eça inscreve o papel da ficção em suas obras. A leitura representará um choque para uma mulher oprimida numa sociedade atrasada. A leitura romântica leva à perdição, mas de algum modo a liberta porque a faz transgredir o quadro de sua opressão.

Diferentemente de Luísa, que já era uma voraz leitora de romances quando se envolve com Basílio, Piedade só entra no universo ficcional através do contato com Adrião. A primeira vai do bovarismo ao donjuanismo, a segunda faz o percurso inverso, o donjuanismo a leva ao bovarismo. Sobre a presença do livro na obra de Eça, afirma Maria do Rosário da Cunha Duarte no artigo *A inscrição da leitura na ficção queirosiana*¹⁶⁰:

Mas a presença do livro e da leitura no romance queirosiano ultrapassa a ficcionalização da realidade cultural em que se movia a média burguesia urbana. Inscrita na ficção, a leitura passa a funcionar como um signo gerador de sentidos, enquanto o livro, como objeto, participa na construção do espaço, revelando-se freqüentemente um elemento indissociável da atitude física da personagem.

A presença da mudança da atitude física apontada por Duarte, através da leitura, fica clara no conto. Em Luísa, a fantasia dos romances faz nascer o desejo de viver aquelas sensações. Piedade primeiro inaugura as sensações com o primo, para depois descobrir que no universo ficcional suas sensações encontravam ecos, elas existiam naquelas vidas de papel, o que a faz intensificar a vontade de viver aquelas outras vidas. Deste modo, para Carlos Reis¹⁶¹, o tema do bovarismo cruza-se inevitavelmente com o do adultério:

É assim que personagens femininas como a condessa de Gouvarinho ou Maria da Piedade suscitam imediatamente a articulação de ambos os temas; e nelas como nas restantes aqui consideradas, a condição da mulher – que no romance realista e naturalista analisava nas suas mais prementes implicações sociais e morais – é, afinal, a preocupação central de um projeto de índole reformista.

É notório que o bovarismo nasce com uma personagem que vive um drama semelhante ao de Piedade. Emma Bovary, personagem do romance *Madame Bovary* (1857) do escritor francês Gustave Flaubert (1821-1880), tem seu desejo de trair

¹⁶⁰ DUARTE, Maria do Rosário da Cunha. *A inscrição da leitura na ficção queirosiana*. In: MINÉ, Elza e CANIATO, Benilde Justo (org). *150 Anos com Eça de Queiroz*. Op.cit. p.350.

¹⁶¹ REIS, Carlos. *O essencial de Eça*.op.cit. p.49.

aguçado pelas leituras românticas que estimulam sua imaginação. Emma inaugura o bovarismo na literatura, numa espécie de quixotismo feminino provocado pela leitura romântica. Ao invés das aventuras heróicas desejadas por Quixote através das novelas de cavalaria, ela buscará outras aventuras, a satisfação de seus desejos carnisais, percurso que a aproxima de Piedade. Para Marisa Lajolo¹⁶², a leitura feminina, sobretudo a partir de Mme. Bovary, sofre um processo que poderia chamar de criminalização: “temem todos que o leitor de saias encontre, na leitura romanesca, contra-exemplos da conduta social pretendida para mulheres”.

Desse modo, a leitura passa a funcionar como um desestabilizador da rotina doméstica. Através das tintas da ficção, Piedade descobre o lado odiável de seu mundo e passa a achar suas obrigações cotidianas cada vez mais detestáveis. Anunciado pelo beijo, o adultério completa-se pela via da leitura. Nesse sentido, há uma gradação que vai do beijo ao romance, do romance à poesia e desta última ao texto dramático. Se primeiro eram as personagens dos romances que povoavam as fantasias de Piedade, prometendo outras vidas possíveis, a poesia a faz mergulhar mais profundamente em si mesma, num exercício de introspecção caro à modernidade. Chegando por fim ao teatro, ela deseja o encontro noturno entre Romeu e Julieta. Ao inventar um amante que salta balcões e que vem visitá-la em sua prisão doméstica, Piedade emancipa-se de Adrião ao modo de uma persona dramática que, segundo Hegel, emancipa-se do autor. Nessa terceira etapa, Piedade passa a desejar qualquer corpo que possa saciar seus anseios. Do amante ideal, ela cede ao amante real, ou antes, ao amante possível, como o final do conto evidencia. Se no plano psíquico, o caráter de representação configura um quadro histórico, no plano literário, o transbordamento do teatro delineado numa intimidade acometida de morbidez descortina uma cena de contornos naturalistas:

O seu amor desprende-se pouco a pouco da imagem de Adrião e alargou-se, estendeu-se a um ser vago que era feito de tudo o que a encantara nos heróis de novela; era um ente meio príncipe e meio facínora, que tinha, sobretudo, a força. Porque era isto que admirava, que queria, por que ansiava nas noites cálidas em que não podia dormir – dois braços fortes como aço, que a apertassem num abraço mortal, dois lábios de fogo que, num beijo, lhe chupassem a alma. Estava uma histérica.

Às vezes, ao pé do leito do marido, vendo diante de si aquele corpo de tísico, numa imobilidade de entrevado, vinha-lhe um ódio torpe, um desejo de lhe apressar a morte...

E no meio desta excitação mórbida do temperamento irritado, eram fraquezas súbitas, sustos de ave que poussa, um grito ao ouvir bater uma porta, uma

¹⁶² LAJOLO, Marisa. *Eça de Queirós e suas leitoras mal comportadas*. In: 150 anos com Eça de Queirós, Op.cit. p.440.

palidez de desmaio se havia na sala flores muito cheirosas... À noite abafava; abria a janela; mas o cálido ar, o bafo morno da terra aquecida do sol, enchiam-na dum desejo intenso, duma ânsia voluptuosa, cortada de crises de choro.

A Santa tornava-se Vênus.

E o romanticismo mórbido tinha penetrado naquele ser, e desmoralizara-o tão profundamente, que chegou ao momento em que bastaria que um homem lhe tocasse, para ela lhe cair nos braços: – e foi o que sucedeu enfim, com o primeiro que a namorou, daí a dois anos. Era o praticante da botica.

Por causa dele escandalizou toda a vila. E agora, deixa a casa numa desordem, os filhos sujos e ramelosos, em farrapos, sem comer até altas horas, o marido a gener abandonado na sua alcova, toda a trapagem dos emplastos por cima das cadeiras, tudo num desamparo torpe – para andar atrás do homem, um maganão odioso e sebento, de cara balofa e gordalhufa, luneta preta com grossa fita passada atrás da orelha e bonezinho de seda posto à catita. Vem de noite às entrevistas de chinelo de ourelo: cheira a suor: e pede-lhe dinheiro emprestado para sustentar uma Joana, criatura obesa, a quem chamam na vila a bola de unto.

Ao se desapegar da imagem de Adrião, que seria a representação do seu amor ideal, ela aceita uma ínfima satisfação que em nada lembra a sua imagem do amante superior presente em suas leituras. Em percurso que nos remete à Elisa de José Matias, ela também se contentará com uma parca relação sexual com o praticante de botica, figura ambígua, que simultaneamente desperta repulsa e atração pela sua potência. O aprendiz de boticário constitui remédio para a carência, substituindo precariamente a ausência do amante perfeito, que aliaria o poder exercido pela literatura à potência física.

Se em José Matias, Eça expõe a um só tempo um amor patológico e fascinante, através de Piedade coloca em evidencia a sedução e a tentação que num ambiente doentio esmagam. Esses dois aspectos do amor, à primeira vista tão distintos, identificam-se ao evidenciar que o amor é um trabalho da fantasia. O amado é sempre fantasma, amar é pôr em exercício a fantasia, é ativar um objeto fantasmático. A erótica eciana é um discurso sobre a fantasia.

O amor em Eça se resume às migalhas do desejo e se alimenta de suas múltiplas miragens como bem aponta Eduardo Lourenço no já citado *Eros e Eça*. Realiza-se apenas como espectro, como fantasma, nunca alcançando a satisfação idealizada. Para Piedade, não foi possível o idílio venturoso vislumbrado no encontro no moinho com Adrião, apenas as furtivas entrevistas com o praticante de botica.

A desordem relacionada no texto à situação de sua casa se refere também à desordem do seu desejo, que a leva a um estado emocional identificado por Eça como doença: “histeria e romanticismo mórbido”. Se a primeira moléstia faz parte do rol das doenças reais atribuídas sobretudo às mulheres, a segunda aponta para a crítica eciana à formação débil dos portugueses. O autor sempre encarou o Romantismo como um dos males dessa sociedade enferma, seja na cidade ou no campo. Contra isso, ele direcionou “sua bengalada do homem de bem” e conduziu boa parte de sua obra.

No Moinho, Eça coloca em funcionamento a engrenagem que alimenta toda a sua produção. As questões que povoam toda a sua obra, do início ao fim, estão aqui delineadas. O conto mostra a grandeza de um autor que, ao tratar de um pequeno episódio doméstico, alcança a imensidão da alma humana.

PENÚLTIMAS PALAVRAS

Abraçar um projeto de estudo sobre Eça de Queirós, autor canônico com mais de um século de fortuna crítica, que vem sendo alimentada a cada ano com o mesmo vigor por leitores especializados de várias partes do mundo, foi uma tarefa desafiadora, mas de intensa gratificação. No entanto, o ponto de chegada alerta para o fato de que a viagem deve prosseguir. Há ainda muito o que dizer dos contos de Eça, principalmente, se considerarmos que os contos abrem espaços a outras comparações não privilegiadas aqui; por exemplo, com a correspondência e com os ensaios.

Analisados, os contos de Eça evidenciam a dificuldade, e até mesmo o equívoco, de tentar circunscrever a sua ficção às fronteiras dos códigos realistas. Essa opção teria implicado desprezo às múltiplas possibilidades de suas narrativas. Eça de Queirós ultrapassa os territórios demarcados pela periodização literária tradicional que, operando classificações, cai em reducionismo.

Pouco estudados no Brasil, os contos do escritor português, ao tempo em que denunciam os problemas que cercam as tentativas de classificação e filiação, exibem principalmente a amplitude, de uma escrita multifacetada e modulada. A obra assinada por Eça de Queirós opera deslocamentos ao longo dos anos, mantendo, todavia, seus principais vetores e a sua coesão. Lidos em diálogo com os romances, os contos mostram que se constituem um corpus privilegiado para a discussão de uma ficção que se modifica e amplia, sem abalo nos pilares que lhe conferem fundamento. As diversas estratégias que, no conjunto da obra romanesca, aparecem como etapas distintas, escolhas distanciadas, revelam, no plano das narrativas curtas, uma ambivalente proximidade. Essa ambivalência termina pondo em xeque a tradicional imagem do Eça recolhida apenas dos romances. Como a fortuna crítica tem privilegiado a obra romanesca, acreditamos ter colaborado no sentido de evidenciar a tortuosa dialética interna a uma escrita que só pode ser focalizada a partir de suas escolhas múltiplas, escolhas complementares, mesmo que contraditórias, na aparência.

Embora os contos tenham sido publicados em datas diferentes e cada um se constitua como organismo próprio, só surgindo em conjunto postumamente, foi nosso propósito tecer pontos de contato entre as diversas temáticas abordadas nas narrativas curtas e também situar um diálogo com os romances do autor. Nosso intuito foi evidenciar que a obra eciana foi construída em bases sólidas, ancoradas no exercício da crítica, ainda que essa crítica por vezes se explicita e, por outras vezes, se disfarce, adotando formas mais refinadas e sutis.

Procuramos privilegiar um conjunto das diversas estratégias escolhidas pelo autor. Voltando a Homero, com o seu Ulisses de *A Perfeição* cativo em Ogígia, gordo e fora de combate, Eça dialoga com a situação política de Portugal do final do século XIX. Acuado pelo *ultimatum* inglês, sem outras possibilidades de viagens ultramarinas, o país volta-se para os seus próprios portos. O movimento de retorno - enfrentamento da própria identidade, com primeiro passo para a modificação - é, de modo similar, empreendido por Jacinto de *Civilização* que, migrando da Cidade para as Serras começa a buscar um espaço aglutinador de tradição e modernidade.

Através desses dois contos, Eça insere-se no inesgotável tema das viagens lusitanas que vem sendo glosado em verso e em prosa desde as Cantigas de Amigo trovadorescas até as contemporâneas Narrativas de Retorno.

Em *A Aia* e *O Tesouro*, é notória a aproximação, o fascínio e a relação crítica com as formas legadas pela tradição, evidenciados pelos exercícios intertextuais ora mais difusos, como no primeiro, ora mais explícitos, como no segundo. Nesses contos Eça se utiliza da lenda e do passado distante, de interfaces com a Bíblia, com a História e com a própria literatura, para questionar a realidade que o circunda, valendo-se de recursos textuais bastantes sutis a partir da destreza ímpar de sua ironia, instrumento com o qual alimentou indelevelmente a sua pena.

Em *A Aia*, através de um suposto elogio à fidelidade, temos uma severa crítica à servidão. Posta em cotejo com a sua antípoda Juliana Couceiro Tavira, a aia revela-se um ideal cruente e inatingível.

No *Tesouro*, temos a denúncia da ambição e da cupidez humana, alusão indireta às disputas entre as potências europeias em tempos de crise colonialista. Ao disputar a posse exclusiva de um tesouro, os três irmãos de Medranhos caminham igualmente para a morte. Nesse conto é louvável o trabalho do escritor com os textos que toma como fonte. Se em Chaucer ou nas *Histórias de Proveito e Exemplo* as personagens são ladrões ou rufiões, em Eça, a escolha pelos irmãos põe em xeque o vínculo fraterno, atestando a corrosão de valores no seio da família.

Os contos analisados no último capítulo, *José Matias* e *No Moinho*, foram agrupados com a intenção de perscrutar o especial tratamento que Eça dispensa à temática amorosa, sempre mostrada sob a égide da incompletude, ou da indigência do Amor, como bem observou Eduardo Lourenço.

José Matias, talvez o amante mais peculiar de toda literatura, sente por Elisa Miranda um amor fora de lugar que, sem ecos na modernidade, é alvo da incompreensão do seu narrador-filósofo. Com esse amante deslocado, Eça dialoga

criticamente com estruturas culturais do passado português. Contudo, é mister lembrar que, apesar do caráter crítico, Eça nutre por sua criatura uma aura de admiração, tratando essa personagem com notado fascínio.

Maria Piedade, protagonista de *No Moinho*, é a princípio uma mulher virtuosa como está grafado em seu nome. Campesina, casada com um marido doente e mãe de crianças igualmente doentes verá na figura do sedutor Primo Adrião a possibilidade de uma união amorosa feliz. Idealização que não se cumpre, levando-a a um lugar de desprestígio social. Nesse conto, diálogo explícito com *O Primo Basílio*, Eça traz o adultério, um dos pilares temáticos de sua obra, para o meio rural, ironizando o ideário romântico de viés rousseauiano.

A leitura conjunta dos seis contos analisados nos faz acreditar que é vã a classificação didática que atribui à obra do autor a divisão em fases. Não há, de fato, um primeiro, segundo ou último Eça. Há um único Eça, um só Eça que trabalha de forma diferenciada os mesmos temas, moldando sua matéria-prima ao longo de três décadas com estratégias narrativas cada vez mais sofisticadas. A condição humana, centro vivo dos textos do autor, se corporifica em toda a sua vasta produção.

As farpas lançadas pelo jovem estudante de Coimbra continuam presentes até nos últimos escritos do diplomata em Paris, demonstrando a coerência do projeto eciano em pintar a sociedade portuguesa. Mesmo quando recua para Ovígia com Ulisses ou para a floresta de Roquelanes com os irmãos fraticidas, é ainda sobre a sociedade lisboeta, metonímia da humanidade, que ele posiciona os seus focos. No entanto, falando sobre Portugal, sobre o seu povo, Eça fugiu dos laços e extrapolou as fronteiras.

REFERÊNCIAS:

ABDALLA, Benjamin Junior e PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História Social da Literatura Portuguesa*. Ed. Ática: São Paulo, 1982.

ALVES, Manuel dos Santos. *O Mito de Ulisses ou a Queda na História*. In: *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*. Associação Portuguesa de Literatura Comparada: Porto, 1996.

ANDERSON, Benedict. *Memória e Esquecimento in Nacionalidade em questão*. Maria Helena Rouanet (org.). Trad. Maria Helena Rouanet, Glória Maria de Mello Carvalho e Beatriz de Moraes Vieira. UERJ: Rio de Janeiro, 1997.

ASSIS, Machado de. *Papéis Avulsos in Obras Completas vol. II*. Ed. Nova Aguillar: Rio de Janeiro, 1986.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2ª edição. Série Estudos. Vol. 2. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BAYEV, Jean. *Literatura Latina*. Ed. Ariel: Barcelona, 1996.

BENJAMIN, Walter. *O narrador- observações sobre a obra de Nicolai Leskow*. In *Os Pensadores*. Abril Cultural: Rio de Janeiro, 1983.

BERARDINELLI, Cleonice. *José Matias in Convergência Lusíada*. Gilda da Conceição Santos (Org.) – Revista do Real Gabinete Português de Leitura, nº 13. Rio de Janeiro, 1996.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*. Ed. Companhia das Letras: São Paulo, 1998.

BRANDÃO, Fíama Hasse Paes. BRANDÃO, Fíama Hasse Paes. *Barcas Novas*. Ed. Ulisséia: Lisboa, 1967.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. Carlos Sussekind et alli. 3ª Edição. José Olympio editora/UNB: Rio de Janeiro, 1988.

BUENO, Aparecida de Fátima (org.). *Literatura Portuguesa – História, Memória e Perspectivas*. Alameda Casa Editorial: São Paulo, 2007.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. 12ª edição. Ed. Cultrix: São Paulo, 1993.

_____. *Lírica: Redondilhas e Sonetos*. Coleção Prestígio. 9ª edição. Ediouro: São Paulo, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese*. 5ª edição. Ed. Ouro Sobre Azul: Rio de Janeiro, 2006.

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Trad. Claude Buridant. Editora Martins Fontes: São Paulo, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. 13ª edição. Global Editora: São Paulo, 2004.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *O Avesso do Bordado*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Allain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa Silva et alli. 21ª Edição. José Olympio Editora: Rio de Janeiro, 2007.

COELHO, Jacinto Prado (Dir.). *Dicionário de Literatura – Brasileira, Portuguesa, Galega e Estilística Literária*. Vol. IV. 3ª edição. Ed. Figueirinhas: Porto, 1983.

COELHO, Adolfo. *Contos Populares Portugueses*. 1ª reedição. Ed. Dom Quixote: Lisboa, 1985.

COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas*. Série Princípios, vol.103. Ed.: Ática: São Paulo, 1987.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Serie Debates. Nº. 104. 2ª edição. São Paulo:

Ed. Perspectiva, 2004.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e idade média latina*. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. EDUSP: São Paulo, 1996.

DA CAL, Ernesto Guerra. *Língua e Estilo de Eça de Queiroz – I Elementos Básicos*. Tempo Brasileiro/USP: Rio de Janeiro, 1969.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e Humor na literatura*. Ed. PUCMINAS: Belo Horizonte, 2006.

ELIADE, Mircea. *O Mito do Eterno Retorno*. Edições Setenta: Lisboa, 2000.

ELIOT, T.S. *A Essência da Poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Arte Nova: Rio de Janeiro, 1972.

FERNANDES, Annie Gisele. *As respostas da intelligentsia lusitana ao Portugal de fins de oitocentos: o nacionalismo e o messianismo literários* in Revista Via Atlântica. Nº. 6. USP: São Paulo, 2003.

FIGUEIREDO, Mônica. *No corpo, na casa e na cidade, a ficção ergue a morada possível*. Tese de doutorado defendida na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2002.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *A Novelística Portuguesa do século XVI*. Ed. Instituto de Cultura portuguesa: Lisboa, 1978.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Ed. Cultrix: São Paulo, 1957.

_____. *Código dos Códigos- A Bíblia e a Literatura*. Trad. Flávio Aguiar. Boitempo Editorial: São Paulo, 2004.

FURLAN, Oswaldo Antônio. *Língua e literatura latina e sua derivação portuguesa*. Ed. Vozes: Petrópolis, 2006.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud – A Paixão Terna*. Trad. Sérgio Flaksman. Companhia das Letras: São Paulo, 2000.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: EDUNESP, 1993.

GONÇALVES, Henriqueta Maria. A e MONTEIRO, Maria Assunção M. *Introdução à Leitura de Contos de Eça de Queirós*. Ed. Almedina: Coimbra, 2001.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do Conto*. Série Princípios. Nº. 2. 5ª edição. São Paulo: Ed. Ática, 1990.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de Mitologia Grega*. Ed. Cultrix: São Paulo, 1993.

HARTOG, François. *Memória de Ulisses - Narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga*. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2004.

HERCULANO, Alexandre. *O Bispo Negro in Lendas e Narrativas*. Clássicos Jackson. Vol. XVIII. W.M. Jackson Editores: Porto Alegre, 1964.

_____. *Eurico, o presbítero*. Ed. Martin Claret: São Paulo, 2003.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Jaime Bruna. Ed. Cultrix: São Paulo, 2000.

LOPES, Oscar. *Álbum de Família. Ensaio sobre autores portugueses do século XIX*. Lisboa: Caminho, 1984.

LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e Metafísica – Camões, Antero e Pessoa*. Sá da Costa Editora: Lisboa, 1983.

_____. *O Canto do Signo-Existência e Literatura*. Editorial Presença: Lisboa, 1994.

_____. *O tempo de Eça e Eça e o tempo* in *Convergência Lusíada-Revista do Real Gabinete Português de Leitura*. Nº 13. Rio de Janeiro, 1996.

_____. *A nau de Ícaro*. Cia. das Letras: São Paulo, 2001.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. Ed. 34: São Paulo, 2000.

MACEDO, Helder. *Nós- Uma leitura de Cesário Verde*. Editorial Presença: Lisboa, 1999.

MATOS, A. Campos de (org.). *Dicionário de Eça de Queiroz*. Ed. Caminho: Lisboa, 1988.

MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal : A Segunda Fundação(1890-1926)*. Vol. II. Coordenação Rui Ramos. Editorial Estampa: Lisboa, 2001.

MEZAN, Renato. *O estranho caso de José Matias*. in *O Desejo*. Companhia das Letras: São Paulo, 1990.

MINÉ, Elza e CANIATO, Benilde Justo (org.). *150 Anos com Eça de Queiroz*. Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos. USP: São Paulo, 1997.

MOISÉS, Massaud. (org.). *Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa*. Ed. Cultrix: São Paulo, 1981.

_____. *A Literatura Portuguesa*. 30ª edição. Editora Cultrix: São Paulo, 1994.

_____. *A Literatura Portuguesa Através dos Textos*. 25ª ed. Ed. Cultrix: São Paulo, 1999.

_____. *A Literatura como denúncia*. Ed. Íbis: Cotia, 2002.

MÓNICA, Maria Filomena. *Vida e obra de José Maria Eça de Queirós*. Ed. Record: Rio de Janeiro, 2001.

MOURRE, Michel. *Dictionnaire Encyclopédique d'Histoire*. Vol. IV Larouse/Bordas: Paris, 1996.

OKASABE, Haquira. *Fernando Pessoa – Resposta à Decadência*. Criar Edições: Curitiba, 2002.

OLIVER, Nelson. *Todos os nomes do mundo*. Ediouro: Rio de Janeiro, 2005.

PAZ, Otávio. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. 2ª edição. Ed. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1982.

_____. *Os Filhos do Barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *A dupla chama – Amor e Erotismo*. Trad. Wladir Dupont. 2ªed. Siciliano: São Paulo, 1993.

PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada – Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Org. Carlos Felipe Moisés. Difel: São Paulo, 1986.

_____. *Antologia Poética*. Ediouro: Rio de Janeiro, 1989.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2000.

PIRES, Antonio M. B. Machado. *Eça e Ulisses in Diálogos com Eça no novo milênio*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.

QUEIROZ, Eça. *Obra Completa*. Vol.1. Org. João Gaspar Simões. Ed. Aguilar: Rio de Janeiro, 1970.

_____. *O mandarim*. Ed. Scipione: São Paulo, 1994.

_____. *Obras completas*. Vol. II. Org. Beatriz Berrini. Ed. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1997.

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

_____. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Ed. Imprensa Nacional: Lisboa, 2000.

RIBEIRO, Renato Janine (org.). *A Sedução e suas máscaras*. Companhia das Letras: São Paulo, 1988.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e Contexto I*. Série Debates. Ed. Perspectiva: São Paulo, 1994.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2ªed. Ediouro: São Paulo, 2003.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Ensaio sobre a origem das Línguas*. In *Os Pensadores*. Abril Cultural: Rio de Janeiro, 1983.

SARAIVA, Antonio José & LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 5ªed. Porto Editora: Porto, s.d.

SINGER, Peter. *Hegel*. Trad. Luciana Pudenzi. Col. Mestres do Pensar. Edições Loyola: São Paulo, 2003.

SMITH, Huston. *Budismo: uma Introdução Concisa*. Ed. Cultrix: São Paulo, 2004.

SPINA, Segismundo. *Língua, Filologia e Literatura*. Editora Iluminuras: São Paulo, 1995.

_____. *A Lírica Trovadoresca*. 4ª edição. EDUSP: São Paulo, 1996.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução e notas de Péricles Eugenio da Silva Ramos. Ed. Universidade de Brasília: Brasília, 1984.

WATT, Ian. *A ascensão do Romance*. Trad. Hildegard Feist. Cia. das Letras: Rio de Janeiro, 1996.

WISNIK, José Miguel. *A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda*. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os Sentidos da Paixão*. Cia. das Letras: São Paulo, 1987.

SITES CONSULTADOS

SIMÕES, Maria João. *Conto e composição narrativa: aspectos compositivos do conto queiroso* - in *Rumos da Narrativa Breve*. Aveiro: Portugal, 2004. Disponível no site <http://figaro.fis.uc.pt/MJAFS/>, acesso em 05/03/2007

[www. biblegateway.com](http://www.biblegateway.com), acesso em 05/11/2006

[www. lepanto.com. br](http://www.lepanto.com.br), acesso em 30/04/2007

[www. rededecaridade.com. br](http://www.rededecaridade.com.br), acesso em 30/04/2007

www.castelodafeira.com/Castelo.asp, acesso em 14/02/2008.

www.portalentretextos.com.br, consultado em 01/05/2009.

www.aulete.uol.com.br, consultado em 03/03/2009

www.filologia.org.br, consultado em 05/03/09

www.epoca.globo.com, consultado em 10/03/2009