

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE LITERATURA PORTUGUESA

GIULIANO LELLIS ITO SANTOS

A Ideia de História no Último Eça

(Versão corrigida)

São Paulo

2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE LITERATURA PORTUGUESA

GIULIANO LELLIS ITO SANTOS

A Ideia de História no Último Eça

(Versão corrigida)

Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção de título de Doutor, ao programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Literatura Portuguesa

Orientadora: Prof^a. Dra. Aparecida de Fátima Bueno

São Paulo

2011

DEDICATÓRIA

à Daiane, pela inspiração, pelas ideias e por estar sempre ao meu lado... pelo amor e pelo respeito.

AGRADECIMENTOS

À minha mulher, Daiane, principal responsável por eu estudar Eça de Queirós, que aguentou por um longo tempo minhas reclamações e hesitações.

À minha família, pela compreensão.

À minha sogra e minha cunhada, pelas hospedagens e conversas.

À professora Fátima, por ter aceitado orientar meu projeto, que naquele momento era embrionário, e pela paciência ao longo de meu demorado processo de escrita.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo por ter acreditado e apoiado o meu projeto.

Aos amigos, que, dentre tantas vozes, estiveram e estão presentes nas linhas desta tese, mesmo que muitas vezes tenham perdido suas identidades pela injunção do meu discurso. Com lembranças mais concretas para Carla, Fábio, João, Márcio, Edilson, Idelvânia, Ana, Zé Carlos, entre muitos outros que devo ter esquecido no meio de minha polifonia esquizofrênica, além do Grupo de Estudos sobre Eça de Queirós.

Aos professores Hélder Garmes, Emerson da Cruz Inácio e Elza Miné, pela leitura e pelas críticas.

Ao pessoal do Serviço de Pós-graduação da FFLCH-USP, que tantas vezes incomodei.

*Celui-ci est le fleuve du Temps. Il ne rejette
que lès âmes sur cette rive; mais tout le
reste, il l'entraîne sans effort.*

Paul Valéry

RESUMO

SANTOS, Giuliano Lellis Ito. **A ideia de História no último Eça**. 2010, 229f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. giuito@usp.br

A relação intrínseca entre História e ficção é o estopim para o questionamento sobre a existência inerente de uma concepção de História ligada ao romance. É a partir dessa perspectiva que se orientou a análise de três livros de Eça de Queirós – *A Ilustre Casa de Ramires*, *A Cidade e as Serras* e *A Correspondência de Fradique Mendes* – inseridos na sua produção caracterizada como semipóstuma. Nessas narrativas há uma referência recorrente ao histórico, o que possibilita a concatenação, dentro da complexidade do romance, da ideia de História vigente na época.

PALAVRAS-CHAVE: Romance, História, Eça de Queirós.

ABSTRACT

SANTOS, Giuliano Lellis Ito. **The Idea of History in the late Eça.** 2010, 229f. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. giuito@usp.br

The intrinsic relationship between history and fiction is the fuse for the questioning about the inherent existence of a conception of history connected with novel. It is from this perspective that guided the analysis of three novels of Eça de Queirós – *A Ilustre Casa de Ramires*, *A Cidade e as Serras* e *A Correspondência de Fradique Mendes* – included in its production characterized as half posthumous. In these stories there is a historical reference to the applicant, allowing the concatenation, in the complexity of the novel, the idea of history prevailed at the time.

KEYWORDS: Novel, History, Eça de Queirós

RÉSUMÉ

SANTOS, Giuliano Lellis Ito. **L'idée de l'histoire dans le dernier Eça**. 2010, 229f. Thèse (doctorat) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. giuito@usp.br

La relation intrinsèque entre l'histoire et la fiction est l'impulsion pour le questionnement sur l'existence inhérente d'une conception de l'histoire liée à le roman. C'est dans cette perspective qui a guidé l'analyse des trois romans de Eça de Queirós – *A Ilustre Casa de Ramires*, *A Cidade e as Serras* e *A Correspondência de Fradique Mendes* – inclus dans sa production caractérisé comme presque posthume. Dans ces histoires, il y a une référence historique à la requérante, ce qui permet l'enchaînement, dans la complexité du roman, l'idée de l'histoire prévalait à l'époque.

MOTS-CLÉS: Roman, Histoire, Eça de Queirós.

LISTA DE ABREVIATURAS

ICM = *A Ilustre Casa de Ramires*, Edição da Nova Aguilar (2000)

CS = *A Cidade e as Serras*, Edição da Nova Aguilar (2000)

CFM = *A Correpondência de Fradique Mendes*, Edição da Nova Aguilar (2000)

SUMÁRIO

1. À GUIA DE INTRODUÇÃO	9
1.1. O ÚLTIMO EÇA	9
2. A ILUSTRE CASA DE RAMIRES.....	25
2.1. DOCUMENTOS	31
2.2. GENEALOGIA	41
2.3. CRONOTOPO	53
2.4. AS VOZES.....	64
2.4.1. GONÇALO MENDES RAMIRES	65
2.4.2. O FADO DOS RAMIRES	73
2.4.3. JOÃO GOUVEIA	82
2.5. DISCURSO E FALSIFICAÇÃO	87
3. A CIDADE E AS SERRAS.....	98
3.1. UM NARRADOR POUCO CONFIÁVEL	101
3.2. DISCURSOS.....	107
3.3. CIVILIZAÇÃO	118
3.4. TEMPOS	124
3.5. DISCURSO E HISTÓRIA.....	128
4. A CORRESPONDÊNCIA DE FRADIQUE MENDES	133
4.1. MEMÓRIAS E NOTAS.....	144
4.2. CARTAS.....	167
4.3. CARTAS A CLARA.....	182
4.4. SUBJETIVIDADE E HISTÓRIA.....	189
5. À GUIA DE CONCLUSÃO: A IDEIA DE HISTÓRIA NO ÚLTIMO EÇA	192
4. BIBLIOGRAFIA.....	214
4.1. OBRA DE EÇA DE QUEIRÓS	214
4.2. OBRAS SOBRE <i>A ILUSTRE CASA DE RAMIRES</i>	214
4.3. OBRAS SOBRE A CIDADE E AS SERRAS	216
4.4. OBRAS SOBRE A CORRESPONDÊNCIA DE FRADIQUE MENDES.....	218
4.5. OBRAS DE CRÍTICA SOBRE EÇA DE QUEIRÓS.....	219
4.6. OBRAS DE APOIO	223

1. À GUIZA DE INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta a análise de três romances de Eça de Queirós – *A Ilustre Casa de Ramires*, *A Cidade e as Serras* e *A Correspondência de Fradique Mendes* – com o objetivo de entender a ideia de História neles presente. Para isso, optou-se pela análise de alguns componentes específicos de cada uma dessas narrativas.

No capítulo sobre *A Ilustre Casa de Ramires* foi feita uma divisão em quatro partes: Documentos, Genealogia, Cronotopo, Vozes. Por outro lado, no capítulo sobre *A Cidade e as Serras* a organização levou em conta outros componentes: Narrador, Discurso, Civilização, Tempos. Já em relação a *A Correspondência de Fradique Mendes* considerou-se mais pertinente dividi-lo em três partes: Memórias e Notas, Cartas e Cartas a Clara.

Essa estrutura visa auxiliar na sistematização efetiva da ideia de História que pode se apreender da leitura desses romances. Para isso, levou-se em conta a relação, nem sempre pacífica, entre História e ficção, como expõe com clareza Paul Ricoeur no excerto abaixo:

o par narrativa histórica/narrativa de ficção, tal como aparece já constituído no nível dos gêneros literários, é claramente antinômico. Uma coisa é um romance, mesmo realista; outra coisa, um livro de história. Distinguem-se pela natureza do pacto implícito ocorrido entre o escritor e o leitor. (2007, p. 274)

Antes de entrarmos na análise dos livros, apresentaremos um estudo da recepção crítica sobre os romances semipóstumos do autor.

1.1. O ÚLTIMO EÇA

Quando despretensiosamente Monteiro Lobato escreveu em carta que “ao Eça só o encontramos estilizado e inconfundível nos *Ramires*. (...) O Eça das Prosas Bárbaras não têm estilo” (SILVA, 1997, p. 647), não imaginava que a crítica posterior, e mesmo a sua contemporânea, também assim entenderia o Eça dos últimos romances, ou das obras

semipóstumas.¹ Isso é possível de ser verificado quando se analisa algumas breves observações de contemporâneos, que produziram escritos em que comentavam os livros e contavam causos sobre Eça de Queirós. Esses comentários se enquadram no perfil dos estudos críticos queirosianos que podem ser agrupados no Período Testemunhal (1900-1930), conforme classificação de Miguel Real, e que se caracteriza pelo grande número de “artigos e livros que prestam testemunho da vida e obra de Eça de Queirós” (REAL, 2006, p. 22). Segundo a classificação do estudioso queirosiano, e que será adotada em nossa investigação, a recepção crítica da obra do escritor pode ser dividida em três períodos: o Período Testemunhal (1900-1930), o Período de Balanço (1930-1950) e o Período Crítico (1950-2000).

A princípio os escritos desse primeiro período centram-se, quanto à forma, na questão da evolução estilística, que é representada como um longo aprendizado, alguns artigos dessa época foram compilados por José Trêpa em *Eça de Queirós visto por seus contemporâneos*. Desse livro se pode destacar a observação que Maria Amália Vaz de Carvalho faz acerca do tema: “o seu estilo fêz-se inteiramente neste longo e tenaz exercício, adquirindo cor, fluidez, transparência, plasticidade, graça subtil, que não tinha primeiro” (in: TRÊPA, 1945, p. 297). Ou nas observações de Magalhães de Azeredo: “certos dotes trouxe-os êle [Eça de Queirós] do berço, outros ganhou-os em assídua cultura, especialmente nos últimos anos, em que, sem perder nada de energia nativa, atingiu uma quási divina perfeição da frase” (in: TRÊPA, 1945, p. 315). Ou ainda no que aponta Antônio Cândido² no seu discurso na inauguração da estátua de Eça de Queirós em Lisboa: “nos seus [de Eça] últimos livros atingiu por vezes a absoluta propriedade no dizer” (in: TRÊPA, 1945, p. 353).

Outra questão recorrente tratada pela crítica desse período versa sobre a contraposição de realidade-fantasia, sendo que ao final o autor atingiria o equilíbrio nos últimos livros, como fica claro no apontamento de Luís de Magalhães

a esta tese e antítese, a esta inicial contradição das intrínsecas faculdades do seu espírito, buscando nêle um domínio exclusivo seguiu-se, no momento da sua plena maturação, uma nova fase, que foi a síntese definitiva e conciliadora dessas oposições transitórias.

¹ Utilizo a classificação de último Eça baseada no livro de Miguel Real, *O Último Eça*, e quanto à qualificação de semipóstumos, penso na classificação de Carlos Reis (Cf., REIS, 1990, pp. 232-233) para as edições críticas da obra de Eça de Queirós.

² Antônio Cândido Ribeiro da Costa, político e orador português, membro do grupo “Vencidos da Vida”.

Nessa fase, Eça de Queirós fundiu a fantasia com a verdade, combinou por um genial processo de química estética as suas faculdades de imaginação com as suas faculdades de observação. E dessa nova e última modalidade do seu devenir artístico e da evolução da sua obra, de que o *Mandarim* foi um ensaio e a *Relíquia* a afirmação formal, e donde procede, além da *Ilustre Casa de Ramires* e da *Cidade e as Serras*, essa maravilhosa *Correspondência de Fradique Mendes*. (in: TRÊPA, 1945, p. 345)

Ainda sobre a realidade e sua representação afirma João Chagas que “tudo quanto sobrevém ao seu cérebro, sobrevém à sua retina sob a forma de imagem. Ao mesmo tempo que pensa, vê”; esse autor chega a ressaltar que “é mais do que imaginação; é verdadeiramente e prodigiosamente um fenómeno de clarividência” (in: TRÊPA, 1945, p. 360). Afora os exageros, é possível perceber que a mimetização da realidade era um assunto em questão quando se tratava dos últimos romances.

A diferenciação entre o Eça dos romances tidos como realistas e do Eça tido por menos crítico em relação à sociedade portuguesa passa a tomar forma mais clara nos textos dessa época, mesmo que, reduzidamente, haja opiniões contrárias. Dessa forma, a leitura do Eça como que reconciliado com a pátria é tratada como certa, aparecendo em muitas observações que coadunam essa opinião, como a de Miguel Mello em que anota que Eça “convertera-se finalmente a manifestações constantes de amor ao torrão natal” (1911, p. 202). Também a leitura de Antonio Cabral, ao que pese uma linguagem piegas e excessiva, ressalta que

obra linda, êste livro benéfico e saudável, que o brilhante romancista intitulou *A cidade e as serras*. Livro belo e bom, cheio de suavidade e de ternura, iluminado pelo carinho que Eça revela quando pinta, descreve, canta exalta as serras fartas e providas. Livro encantador, que é bucólico poema de amplas belezas, enastradas por mão de mestre em páginas, que se leem com delícia e comoção. Livro que é hino de amor pelo seu país, que Eça tanto ferira com golpes de ironia e de sarcasmo. (s.d., p. 338)

Outro comentador que destaca a reconciliação do escritor com a pátria é Coelho Neto. Ele afirma que “lindos são os seus livros de cânticos portugueses, cânticos de amor terreal e epopeias do heroísmo da raça” (in: TRÊPA, 1945, pp. 396-397), referindo-se aos livros: *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*.

Porém, o já citado João Chagas vai contra a corrente e ressalta que “*A Cidade e as Serras* não são um regresso a Lisboa: são um regresso à simplicidade da natureza, após um longo exílio na complexidade da civilização” (in: TRÊPA, 1945, pp. 364-365). Negando, de certa forma, a reconciliação de Eça, quando usa a metonímia Lisboa para representar Portugal.

O motivo encontrado para justificar essa aparente reconciliação surge inúmeras vezes na forma sintetizada por Miguel Mello que ressalta que “pode dizer-se que a *Relíquia* e *Os Maias* já estavam escriptos quando Eça de Queiroz se casou, embora fossem publicados mais tarde. Tudo o que fez depois, foi pouco a pouco revelando uma transformação de espírito” (1911, p. 197).

A causa explorada – de caráter biografista como primava a crítica da época – para justificar a mudança, ou reconciliação, de Eça com Portugal é o seu casamento com D. Emília de Castro Pamplona, irmã do Conde de Resende.

Consequente a esse período, que cobre os anos de 1900 a 1930, segue fazendo a exposição das opiniões que ecoaram na crítica posterior, incluídas por Miguel Real no período de balanço (1930-1950). Este período é caracterizado pelo estabelecimento dos primeiros estudos biográficos sérios, o que vai resultar na sistematização pormenorizada da vida e da obra de Eça de Queirós, bem como contextualização histórica e social das fases de sua obra (Cf. REAL, 2006, pp. 26-27).

Dois críticos, recorrentes nas bibliografias sobre Eça de Queirós, Álvaro Lins e António Sérgio, são fundamentais para entender essa contextualização das fases da obra escritor português.

Lins afirma em devida altura de seu livro, *História Literária de Eça de Queiroz*, que o romancista “já havia realizado uma evasão com o *Mandarim* e a *Relíquia*; realizaria outra com a *Ilustre Casa de Ramires* e com a *Cidade e as Serras*”. Como é possível perceber no trecho citado, os dois romances semipóstumos são, aqui, ligados aos escritos considerados fantasistas. Assim, o último Eça adere à evasão como forma literária, ao invés da crítica cerrada, já que depois de *Os Maias* a literatura realista dele “parece que não” tinha “mais nada que dizer” (1939, p. 156, grifo meu).

Diferentemente dos outros críticos tratados até aqui, Sérgio, em seu texto publicado no *Livro do Centenário*, em 1945, busca continuidade e não rupturas na obra de Eça de Queirós. Dessa forma, ele distingue a *imaginação* da *fantasia*. Para isso, indica que a primeira fase do escritor caracteriza-se pelo “que toma por objectivo a ‘natureza exterior’”, enquanto a segunda caracteriza-se como o “resultado a intuspecção do psicológico, a ‘elevação’ do místico, e relação do científico” (1980, p. 56), classificando Eça como um escritor imagético.

A partir daí Sérgio destaca que a continuidade na obra de Eça de Queirós encontra-se no ócio, sugerido como “tese das teses”, já que esse ócio é o elemento principal na constituição de toda a obra do romancista, e é justamente o ócio, ou tédio do ócio, que explicaria sua obra. Com isso, a sua proposição de que “como se acaso existisse certo génio oculto que pretendia pilotar a intuição de Eça através do labirinto da sua própria obra, arrastando-o a ver claro no que ela tem latente e a coroá-la por um remate de coerência íntima” (1980, p. 106), culminaria com a afirmação de que

na psique das personagens centrais do Eça (à excepção dos santos) a miséria fundamental é a Ociosidade e o seu Tédio, e é nas lendas de santos que o contrapólo se encontra. O não-ócio que nos salva, o redentor por excelência, – é a acção generosa; o perfeito antídoto para o tédio da vida, para o fastio das paixões, para a inércia do intelecto, – está no magnânimo trabalho para o bem do próximo, no amor espiritual, na actuação liberalíssima. (1980, pp. 114-115)

Assim, António Sérgio elege a “tese filosófica da Revolução pelo Santo, da Revolução pelo Amor como supremo exemplar do procedimento humano” (1980, p. 115).

Em 1945 comemora-se o centenário de nascimento de Eça de Queirós, e, como de costume nessas efemérides, ocorre uma ampla publicação de livros sobre a vida e a obra do romancista. Nesse ano, surgem novas biografias críticas sobre autor de *Os Maias*, entre as quais se destaca a de José Maria Bello, um crítico não muito citado nos estudos sobre Eça, ao menos, não tanto quanto o segundo, João Gaspar Simões, crítico recorrente em quase todas as bibliografias sobre o romancista.

Bello em seu livro, *Retrato de Eça de Queirós*, entende que “Eça reconciliava-se enfim com Portugal, penitenciando-se espontâneamente das diátribes” (1945, pp. 210-211), e mesmo que em seus romances “os seus tipos” tornem-se “mais humanos” (1945, pp. 213),

julga esses livros inferiores aos considerados realistas, consideração feita também por Antonio Candido.³

O crítico, em questão, reitera a ideia de que o romancista havia se reconciliado com a pátria, e acrescenta que isso não se deu por causa da idade madura, mas que esteve “presente tôda a vida”. E que “acompanhando-se passa [sic] a passo a evolução de Eça, através dos seus romances, das suas crônicas e da sua correspondência, pode-se ter a quase-certeza de que ela o levaria naturalmente à *Ilustre Casa de Ramires* e à *Cidade e as Serras*” (BELLO, 1945, p. 223). Também chama a atenção para o estilo, que ele nomeia de *descuidado*, de Eça nos seus romances semipóstumos: “na *Ilustre Casa de Ramires* e na *Cidade e as Serras*, tão cheias de poesia rural, parece mais descuidada a ‘arte de escrever’ do que na *Relíquia*” (BELLO, 1945, p. 288). Neste ponto, percebe-se que a posição do crítico é contrária em relação ao estilo de Eça, já que ele enxerga descuido na “arte de escrever” dos últimos romances, enquanto outros críticos, incluídos no período testemunhal, veem uma evolução.

Numa biografia mais cuidadosa, João Gaspar Simões se preocupa menos com as obras literárias e trabalha mais concentrado em compor a vida de Eça. A partir dessa perspectiva ele afirma que

de facto, no espírito de Eça de Queiroz ia-se dando uma transformação. Os sobressaltos do *Ultimatum*, com o seu cortejo de atitudes puerilmente heróicas, a intervenção de Oliveira Martins nos destinos da nação, o entusiasmo de Antero participando na Liga Patriótica do Norte e, acima de tudo, a condição de “*petit bourgeois retiré*” que ele a si próprio se atribuía em 1894, forçando-o a atitudes de chefe de família com responsabilidades fidalgas, lentamente iam despertando na sua consciência de crítico de costumes uma luzinha de patriotismo sentimental. (1945, p. 616, grifo meu)³

Essa *luzinha*, segundo Simões, está presente nos livros posteriores a *A Ilustre Casa de Ramires*, como se pode perceber no trecho a seguir:

desde “A Ilustre Casa de Ramires” que êle [Eça de Queirós] adoptara um processo estranho ao fundo da sua personalidade. Se é certo que em parte alguma da sua obra êle é inteiramente sincero, pois sempre,

³ Antonio Candido de Mello e Souza (1918-), crítico literário brasileiro. Sobre o assunto ele aponta que “perece que só então Eça de Queirós conseguiu produzir um personagem dramático e realmente complexo: Gonçalo Mendes Ramires” (2000, p. 44). Ainda ao final do artigo observa que “saibamos apreciar esteticamente uma acomodação que pode ferir o nosso gosto político, mas graças à qual pôde realizar *A Ilustre Casa de Ramires*” (2000, p. 56).

entre o que nêle é literário, se interpõe uma máscara, nesta última fase era completo o divórcio entre sinceridade mínima que se pode pedir a um escritor e a verdade que êle põe na sua expressão. (1945, pp. 622-623)

Dessa forma, para Simões a mudança deu-se no sentido de que o escritor passou a não ser tão sincero em relação a sua própria opinião, já que esses livros (*A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*) não criticariam a sociedade como os livros de vigor naturalista, sendo que os primeiros seriam os mais verdadeiros, mesmo que com certa máscara. Nessa perspectiva adotada pelo crítico, os dois livros acima são desacreditados.

Outro crítico que publica um livro de grande importância em 1945, *As Ideias de Eça de Queirós*, é António José Saraiva. Nessa obra ele caracteriza a última fase de Eça de Queirós como *fradiquismo*, fazendo referência ao personagem quase heteronímico que o escritor cria no início da carreira, no *Cenáculo*, com seus amigos Antero de Quental e Jaime Batalha Reis, e que revive no final do século com a edição de suas correspondências. É justamente a esse Fradique Mendes, o das correspondências, que Saraiva faz referência, considerando-o como resultante do amadurecimento de outro personagem criado anteriormente: Carlos da Maia. E esse amadurecimento caracteriza-se como “a desistência de agir sobre o meio e as condições sociais”. Dessa maneira, Saraiva entende que as questões postas por Fradique – como a questão de que “o explorado sempre existirá, e sempre existirá o pobre” – tornam-se um problema, pois as questões postuladas por Fradique “ultrapassavam a sua educação e a sua ideologia” (Cf. SARAIVA, 1982, p. 156).

Saraiva ainda acrescenta que, como “Eça não tinha meios para ir além destes problemas”, ele desinteressa-se “daquilo que não cabia dentro do seu esquema do mundo⁴ e estava além de sua capacidade de acção”, e o crítico conclui com uma nota de desesperança: “de qualquer maneira, enfim, se evade” (1982, p. 157, grifo meu). Porém, décadas mais tarde, já em 1991, esse mesmo crítico caracteriza as obras de Eça de Queirós, especificamente a produção posterior ao *Ultimatum*, como uma obra de “nacionalismo inconfessado” (SARAIVA, s.d., p. 181), deixando de lado a questão da evasão e demonstrando uma

⁴ Quanto à ideologia de Eça de Queirós Saraiva afirma que: “sua ideologia consistia na evolução, que conduzira a um ponto diferente do que ele esperava, e na igualdade como norma e fim dessa evolução – que afinal conduziria à desigualdade”. E continua a afirmar que “Eça não era um filósofo, em estado de rever a sua interpretação reajustando-a à realidade” (Cf. SARAIVA, 1982, p. 157).

mudança de posição quanto à leitura apresentada no livro *As ideias de Eça de Queirós*, de 1945.

Com as comemorações dos cem anos do nascimento de Eça de Queirós, foi publicado, pela Editora Dois Mundos, o *Livro do Centenário*, organizado por Lúcia Miguel Pereira e Câmara Reis. Nesse livro encontra-se um ensaio muito lembrado pelos estudiosos da obra de Eça de Queirós: “Entre Campo e Cidade” de Antonio Candido, texto incluído posteriormente no livro *Tese e Antítese* de 1964.

Nesse ensaio, o crítico brasileiro comenta sobre a condição de os romances de Eça de Queirós oscilarem entre a nota campesina e a citadina. Com isso, lança uma premissa para a análise dos romances, tentando organizá-los num contínuo, que versa o seguinte:

numa sociedade europeia do século XIX, como a portuguesa, cidade deveria significar vida moderna, intercâmbio sociais intensos, participação na civilização capitalista do Ocidente. Campo significaria tradicionalismo, economia agrária, sentido paternal nas relações entre classes. (CANDIDO, 2002, p. 31)

Assim, os primeiros romances do escritor português caracterizar-se-iam pela visão urbana, enquanto os últimos pela rural. A mudança do ponto de vista de Eça deu-se, segundo Candido, pela aproximação que ele teve com grupos mais ligados “ao velho Portugal senhorial, de raízes agrárias” (2002, p. 52). Portanto,

Eça não resistiu a um meio cujas solicitações se dirigiam, aliás, ao muito que havia nele de velho português, à sua tendência para o esnobismo, sobrepujando a camada socialista, adquirida e não herdada. A dialética insidiosa do atavismo levou-o, pouco a pouco, a se acomodar numa visão mais puramente literária do romance, a “fazer estilo” demasiado ostensivamente, pondo de lado o sentido pragmático, de luta, dos primeiros livros. (2002, p. 53)

Dessa forma, Candido divide a obra de Eça de Queirós em dois pólos: a visão urbana, caracterizada pelo pragmatismo e contundência da crítica social, e a visão rural, na qual haveria, segundo ele, maior estilização do romance e menor, ou quase nenhuma, crítica social. A organização da obra do romancista português proposta por Candido é apresentada através de uma ascensão da visão rural e queda da visão urbana. Com isso, formar-se-ia um cruzamento, em que a encruzilhada seria justamente *Os Maias*, seu ponto de equilíbrio e seu romance de melhor qualidade. Mesmo ao notar que os textos de imprensa apresentam crítica

social, esse comentário não passa de uma citação fora do contexto em sua análise, já que o tema central de seu ensaio são os romances de Eça de Queirós. Essa proposta, como qualquer ordenação, engessa a leitura dos romances de Eça, principalmente a da *A Cidade e as Serras*, fazendo de alguns meros exercícios bucólicos.

Dentre todos esses críticos que, durante esse período, viam uma ruptura ideológica na obra de Eça de Queirós houve ao menos um que discordou, Mario Sacramento, que, em seu livro, *Eça de Queirós: Uma Estética da Ironia*, afirma que:

por tôda esta longa fase que vai de 1880 a 1900 – ano do seu falecimento – impossível se torna demarcar qualquer linha evolutiva, progresso espiritual ou quebra de conduta. Não há antinomias a vencer; Eça está de posse da suprema consciência irônica e dos segredos da sua transfiguração estética. (1945, p. 229)

Como se pode perceber, esse crítico não vê contradição entre os romances de Eça, seja na refundição de *O Crime do Padre Amaro* ou nos seus últimos livros, pois, para ele, toda a obra ficcional do romancista português está embasada na ironia e este é o ponto fulcral que deveria ser considerado pela crítica. Sacramento, sobre os romances finais que tanta polêmica causaram entre a crítica, observa ainda que

o espírito, como o corpo, não pode permanecer muito tempo numa atitude violenta e contorcida. – *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras* vão ser, no inicial desígnio, uma distensão dessa “atitude violenta e contorcida” criada pela *vis cômica*. Em nenhuma o leitor atento, familiar a Eça, e desprevenido, descortinará um *mea culpa*, sequer um adiamento ao anterior corpo de ideias. Neste regresso ao “lirismo nativo”, Eça retoma apenas o fôlego irônico. (1945, p. 252)

Como vemos, Sacramento salienta uma continuidade das ideias do romancista português, mesmo que este tenha modificado a forma de apresentá-las, já que optaria por um “lirismo nativo” e por uma “ironia de *vis cômica*”, diferentemente do tom adotado nos primeiros romances; ou seja, o crítico não considera que as obras finais se configurem como um *mea culpa*, ao contrário de boa parte dos estudos sobre Eça publicados então.

Ainda dentro desse período, inclui-se o crítico e historiador português Jaime Cortesão, que concorda com a mudança ideológica quando se refere ao último Eça, mas levanta uma proposição importante para esse trabalho, que somente havia aparecido de forma reduzida em António Sérgio, quando este afirma que dentre os diversos “Eças” possa existir um que ele

chama de Eça-Martins, como referência a Oliveira Martins, e que esse Eça tenderia a um historicismo. Também Cortesão destaca esse ponto quando comenta os últimos livros do escritor português, destacando que

há, é certo, qualquer coisa em Eça dum aristocrata *ingénito* que até os quarenta anos vagueia com ar de extraviado pelos caminhos da Revolução. É certo igualmente que só depois do casamento se encontra a si próprio dentro da Tradição. Seria, todavia, erro supor-se que o fez por conformismo burguês. Oscilou por algum tempo entre uma a outra daquelas forças, até que pôde realizar por fim a síntese das duas.

Um dos caminhos que o levou a esta síntese foi a história e, mais do que isso, o historicismo. (1949, p. 52)

Ao propor que Eça sofra de um aristocratismo *ingénito*, compõe uma personalidade contraditória, principalmente nos anos de combate, e tira o foco de que ele possa ter se convertido por motivo de seu casamento, como alguns críticos o propuseram, mas sim que seu casamento tenha contribuído para que houvesse o reconhecimento e assim a síntese ocasionada pelo aristocratismo *ingénito* e a crítica à sociedade portuguesa.

A recepção das obras de Eça de Queirós no período caracterizado por “Período crítico” (1950-2000) se distingue dos outros por dar um fôlego novo aos estudos sobre o escritor português, essencialmente, ao último Eça, já que é composto de algumas críticas que reveem as leituras feitas até aí. Esse período caracteriza-se “por atribuir um valor menor à relação (sempre ambígua) entre a vida e a obra de Eça de Queirós do que o atribuído no período anterior e, como consequência, por interpretar textos que compõem a obra deste autor com maior objetividade ou rigor científico” (REAL, 2006, p. 35).

O primeiro representante desse período, a ser tratado aqui, será Ernesto Guerra da Cal, que fez um estudo sobre o estilo na obra de Eça de Queirós. Por se tratar de um estudo bastante específico, terão destaque as afirmações mais gerais sobre os romances, especificamente *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*.

A questão sobre a organização e classificação da obra de Eça de Queirós fica patente já no prefácio do livro, em que destaca um caráter especial: o *impressionismo*, e remarca

esta forma de focalizar a realidade e os seus fenómenos manifesta-se também desde cedo, e se torna cada vez mais perceptível à medida que o escritor se vai libertando da passageira influência da ortodoxia

naturalista, e formando-se na sua própria visão estética dessa realidade, sem qualquer submissão a preceitos de escola. (GUERRA DA CAL, 1981, p. 83)⁵

É pela primeira vez, na fortuna crítica levantada para este trabalho, que se vê um crítico avaliar a obra de Eça como se essa ganhasse qualidade estética após o escritor repensar seu posicionamento sobre a escola naturalista, pois até aqui ocorrera o contrário. Assim, ao analisar o estilo na obra do romancista, o crítico espanhol vê a libertação dos preceitos de escola como um ganho no campo estilístico.

Após Guerra da Cal tratar de maneira valorativa os livros da última fase, começam a surgir outros estudos que passam a incluir a produção literária de Eça, nos anos que antecedem a sua morte, entre os volumes de cunho crítico do escritor, mesmo que, algumas vezes, essa valoração se restrinja à questão do estilo.

Herdeiro dessa nova linhagem de exegetas queirosianos, vinte anos depois, em 1974, sai o livro de João Medina, *Eça Político*, em que será revista a posição da crítica até ali. Ao menos ele destaca que

tanto Gonçalo como D. Jacinto operam a mesma mudança íntima: ambos se *convertem*, não aos valores reaccionários que, em geral, se identificam com o campo e as tradições nacionais mais conservadoras (nobreza, História, feitos dos grandes homens, etc.), mas àquilo que em Portugal subsistia como autêntico, positivo e carregado de esperança futurante. Erram, assim, os que, com evidente miopia, pretendem ver no “último Eça” o apologista da Nobreza ou da Tradição. (1974, pp. 98-99)

Ao afirmar que os críticos anteriores erram ao interpretar o último Eça como reacionário, propõe que a leitura desses livros não siga mais essa linha. E a partir desse pensamento o historiador português destaca que “o que se trata de restaurar não é assim a dominação caduca duma classe [a aristocracia] mas os valores heróicos dum passado que, em certa medida, se resume na própria linhagem dos Mendes Ramires” (MEDINA, 1974, p. 99). Mesmo que restaurar os valores históricos, neste caso, esteja intrinsecamente ligado a restaurar a dominação da aristocracia, já que os valores históricos aqui estão ligados a um personagem aristocrata, o destaque, aqui, vai para o relevo dado à questão do desligamento da

⁵ Sua primeira edição é de 1954, em espanhol.

leitura biográfica, e para a importância dada ao passado, e, conseqüentemente à História, dando menos relevo à leitura com base no personagem “retrato-símbolo” de Portugal.

Um ano depois Carlos Reis, um nome recorrente nos estudos queirosianos, publica *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, que toma a técnica narrativa para analisar a obra de Eça de Queirós, e, a partir dessa perspectiva, destaca que

o evidente processo evolutivo assumido pela ficção de Eça de Queirós, no que respeita ao aspecto da técnica narrativa, não pode agora (...) sofrer qualquer espécie de contestação. Efectivamente, parece-nos não ser possível negar que dois termos quase radicalmente opostos podem ser definidos no conjunto das narrativas que analisámos: são esses termos constituídos, por um lado, pelos romances que designámos como pertencentes à fase naturalista de Eça de Queirós e, por outro lado, pela *Ilustre Casa de Ramires*. (1975, p. 389)

Considere-se aqui, a questão de que há uma evolução, como afirma Reis, no que diz respeito à narrativa, tanto que para este crítico é possível traçar uma linha evolutiva, cronologicamente, que vai de seus primeiros romances considerados naturalistas até a *A Ilustre Casa de Ramires*, romance em que o narrador atinge “o grau mais elevado de desvalorização da onisciência” (1975, p. 362).

Em outro momento, Cleonice Berardinelli propõe outro tipo de divisão, que, de certa forma, constitui uma visão de conjunto da obra de Eça de Queirós. Assim, ela elege para sua análise, que designa de estrutural, os romances (“marcos principais”) *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio*, *Os Maias*, *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*. Com isso, destaca, quando comenta o plano de Eça de Queirós de escrever as *Cenas da Vida Real*, que

o plano, tal como elaborara o autor [Eça de Queirós], felizmente falhou e a sua obra pôde prosseguir, não como um conjunto de pequenas peças unívocas – cada uma a enfocar um problema social, cuja pluralidade só apareceria na montagem do todo –, mas como uma estrutura de obras plurívocas, em que a amplitude da zona apresentada é crescente e em que o autor passa da pura agressão à sociedade e busca de uma solução ou, pelo menos, de uma interpretação em que a sátira permaneça, contrabalançada por uma certa compreensão – aceitação, seria melhor – que lhe chega com os anos. (1985, p. 110)

A autora do artigo classifica, assim, a obra de Eça – ao menos as eleitas para análise – como a “biopsia da sociedade portuguesa”, que se constituiria no “esquema estrutural das funções cardinais (ou núcleos) da obra de Eça”, estabelecidos os níveis sociais atingidos por cada uma (Cf. BERARDINELLI, 1985, p.111):

- *O Crime do Padre Amaro*: a pequena burguesia;
- *O Primo Basílio*: a média e alta burguesia;
- *Os Maias*: a alta burguesia e a aristocracia;
- *A Ilustre Casa de Ramires*: a alta burguesia e a fidalguia;
- *A Cidade e as Serras*: a alta burguesia e a aristocracia.

Organiza, assim, a obra de Eça no que ela contém, na sua representação das classes. Além disso, também faz uma observação em que afirma haver ao longo do esquema um agravamento e, por isso, “a sua atenuação por uma espécie de fuga para o passado que (...) se realizará plenamente em” *A Cidade e as Serras* (BERARDINELLI, 1985, p. 117).

Já para Carlos Reis, ao organizar a edição crítica da obra de Eça de Queirós, os romances *A Correspondência de Fradique Mendes*, *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras* são considerados obras semipóstumas, pois “trata-se de textos que o escritor deixou em estado adiantado de preparação para a tipografia (ou já na tipografia), mas cuja publicação não pode acompanhar até ao final” (REIS, 1990, p. 232).

Além dessa divisão metódica, em consequência da edição crítica, Reis em outro momento afirma que

não deve ignorar-se que a escrita destas obras finais – e também dos contos, das crônicas de imprensa e até das cartas dos últimos dez anos de vida – ocorre num tempo de mudança ideológica; assim devemos considerá-lo, se confrontarmos este Eça com o das Conferências do Casino. (REIS, 2001, p. 131)

O crítico português destaca que “a transformação ideológica acha-se atestada em obras como *A Cidade e as Serras* ou *A Ilustre Casa de Ramires*” (REIS, 2001, p. 131), corroborando a crítica produzida até o momento.

Nessa revista especializada em literatura portuguesa, a *Voz Lusíada*, além do artigo de Carlos Reis, também saíram dois artigos que versam sobre o último Eça, um de João Camilo dos Santos e outro de José Augusto Seabra.

O primeiro, em especial, confirma a leitura sobre fantasia e realismo, apontando que “talvez a maturidade do Eça do fim se possa resumir afirmando que o romancista acabou progressivamente por aprender a combinar e misturar em proporções adequadas essas duas maneiras de representar a realidade da sua época” (SANTOS, 2001, p. 165). Compõe, assim, um panorama evolutivo da obra de Eça de Queirós, em que ao produzir livros realistas e “fantasistas” encontraria ao final com o equilíbrio necessário para representar a sociedade.

O segundo tem a visão de que nos textos escritos na última década do século XIX, Eça demonstrava “uma mudança de perspectiva dominante que (...) retoma as suas origens no período da maturidade”, e que

ele, a que chamavam afrancesado, acompanha com ceticismo as últimas modas de Paris, redescobre patrioticamente um outro Portugal, o das serras, assume o prazer pelo ideal estético e abraça, por fim, uma visão mística da santidade que nos parece reconciliar sob a forma de uma espécie de hagiografia poética, ao mesmo tempo uma visão de mundo cristã e revolucionária. (SEABRA, 2001, p. 171)⁶

Essa percepção, ainda que de outra forma, mantém a ideia de ruptura entre o Eça naturalista e esse último Eça, título, inclusive, do livro escrito pelo próximo teórico a ser tratado: Miguel Real. Este crítico irá caracterizar o último Eça como humanista, chamando a atenção para quatro pontos:

1. predominância da subjetividade face ao império da realidade, com forte atenuação do realismo como processo literário (que continua como modelo formal, embora atenuado);
2. revisitação de todos os temas fundamentais da História da Civilização Ocidental através das personagens criadas e basicamente, da História de Portugal, como se Portugal e Europa se encontrassem esgotados do seu esforço criador de mundos e tudo fosse necessário repensar, recomeçando uma outra Europa e um outro Portugal;

⁶ Esta passagem lembra o texto de Júlio Brandão publicado no *In Memoriam de Eça de Queirós*, que aponta o seguinte “è claro de Eça de Queirós não nos aparece agora, integro e lapidar, como por milagre, sem raízes que o prendam á sua obra anterior. Essa florescência de mistério, de imaginação, de poesia, palpita romanescamente revôlta nas *Prosas Bárbaras*; mas neste regresso aos seus amores primitivos, e ao fundo mesmo da sua consciência estética, houve um largo estádio percorrido, que cristalizou divinamente as emoções e as formas” (AMARAL, 1947, p. 161).

3. atenuação da observação realista e sobrevalorização subjetiva do comparativismo histórico, dando lugar a textos (romances, crônicas, contos) em que mais se sobrevaloriza a componente ensaística do que a componente descritivista, isto é, textos de fundo e horizonte meta-histórico;
4. no conteúdo romanesco e jornalístico, explícita sensibilidade e um empenhamento activo na valorização do “pobre”, apelando a uma solução política e civilizacional promotora do “pão” e da “casa” para todos. (2006, pp. 134-135)

Aqui os últimos livros de Eça de Queirós são entendidos como portadores de subjetivismo, apelo histórico, comparativismo histórico e componente ensaístico, sempre tendo em vista o Eça tido por naturalista. Apesar de todas essas características, a proposta de mensagem final do romance é simplesmente tida como “uma solução política e civilizacional promotora do ‘pão’ e da ‘casa’ para todos”. Além da simplificação da mensagem no último Eça, também se destaca sua busca por uma crítica ideal deslocada de seu tempo posta em lugar nenhum, enfim somente dessa forma é possível atingir a seguinte conclusão:

constitui um abuso ideológico a projecção das opções pessoais dos comentadores nos romances e contos de Eça, não apenas valorizando uma ou outra faceta da obra deste autor face à totalidade em que se insere (o que apenas pode ser aceite como estratégia metodológica e não ideológica), mas, sobretudo, privilegiando em Eça a confirmação de um complexo de ideias socialmente posterior. (REAL, 2006, p. 73)

Afinal de contas, não é possível compor uma leitura em que, de forma nenhuma, submerja a experiência do crítico, já que qualquer tipo de estudo tem seu ponto de partida no momento presente, o que pressupõe incursões de seu conhecimento ao longo de sua análise, ora implícitas, ora explícitas.

Definitivamente a maioria dos textos vistos aqui, que, sobretudo, versam sobre a obra de Eça de Queirós, trazem a perspectiva de uma ruptura, às vezes drástica às vezes amena, do Eça naturalista e do último Eça. Dentre todos as conclusões coerentes sobre a diferenciação possível das fases pelas quais o romancista português passou, pode-se destacar as seguintes: de teor biográfico, pode-se citar as teses de que haja uma reconciliação com Portugal por motivo de seu casamento ou por motivo de saudade da pátria; de teor conteudístico, pode-se citar as teses sobre o espaço como a antítese cidade/campo, a tese sobre o ócio e o trabalho ou a proposição das camadas sociais; de teor formal, pode-se citar as teses sobre a ironia, sobre o estilo ou sobre a narrativa. Além dessas também se pode pensar na questão da mudança do

ponto de vista do autor como a questão do *fradiquismo*, a questão do historicismo ou mesmo a questão de cidade/campo ou, ainda, a questão do Eça humanista.

Vista em perspectiva o conjunto da recepção crítica sobre Eça de Queirós caracteriza o último Eça como um escritor preocupado em representar a aristocracia, metido num espaço rural, menos objetivo e menos contundente nas suas críticas do que o Eça naturalista, ainda que algumas leituras rompam com essa linha dominante da fortuna crítica.

No caso das leituras biográficas, o último Eça é apresentado de forma a que tenha aderido à causa aristocrática, essencialmente, por motivo de seu casamento. Porém, a ideia de uma crítica mais velada passa a ser presumida em outros textos, que propõem o distanciamento de Eça frente ao objeto representado: a sociedade portuguesa.

Como exemplo disso pode-se citar o distanciamento irônico – como proposto por Sacramento –, em que o romancista não se reconhece em *A Ilustre Casa de Ramires*, mas faz em seu romance a aproximação do narrador ao personagem, obrigando o leitor a aderir ou não a sua ótica. Além disso, ainda existem leituras que veem, nos últimos romances de Eça, um amadurecimento por conta da idade, que permite ao escritor representar pensamentos mais complexos do que os que eram apresentados nos seus livros naturalistas.

Tendo em vista essas leituras, tem-se um Eça de Queirós mais perspicaz na sua visão da sociedade, do que aquele jovem que via a crítica como material para a mudança do país. Pode-se entender, então, que após a formação do grupo dos *Vencidos da Vida*, há um reconhecimento da derrota, ao menos do projeto inicial, da ideologia das Conferências do Casino. Isso obriga Eça de Queirós a buscar uma nova forma para a representação da sociedade, que é realizada em seus últimos livros.

A tendência dos textos publicados no período crítico é resgatar esses romances do lugar a que a própria crítica literária os colocou. Para isso, começa a relacioná-los aos romances mais ácidos de Eça, tentando provar que a contundência do escritor nunca desapareceu, ou sumiu, mas somente mudou de forma.

2. A ILUSTRE CASA DE RAMIRES

A Ilustre Casa de Ramires sai em livro, editado pela livraria Chardron de Lello & Irmãos, em 1900, mesmo ano da morte do autor. Antes desta edição, veio a lume uma versão preliminar em forma de folhetim, publicada na *Revista Moderna*. Este romance está incluído no conjunto das obras semipóstumas do autor, seguindo a classificação de Carlos Reis, diretor das edições críticas das obras de Eça de Queirós, publicadas pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Quem organiza o volume crítico da *Ilustre Casa* é Elena Losada Soler.

A gênese de *A Ilustre Casa de Ramires* é, certas vezes, remetida a *A Ilustre Família Estarreja* que está incluída no plano do ciclo das “Cenas da Vida Portuguesa” em 1878, porém alguns críticos negam essa possibilidade, como é exemplo João Gaspar Simões que se interroga acerca: “é possível que *A Ilustre Família Estarreja* seja o germe da futura *Ilustre Casa de Ramires*. Duvido” (1945, p. 399). Também Elena Losada Soler, na introdução à edição crítica, afasta essa hipótese, apontando que

na nossa opinião as características deste projeto ‘à Balzac’, verdadeira ‘farpas’ romanceadas, parecem indicar-nos que se *A Ilustre Família Estarreja* chegou a ter alguma vez algo mais que um título, o seu conteúdo seria muito distinto do romance finissecular que conhecemos. (in: QUEIROZ, 1999, p. 15)

Assim – como uma narrativa, e não somente como um título –, a primeira aparição de *A Ilustre Casa de Ramires* deu-se em 1895, na revista *A Arte*, em que se inclui um pequeno fragmento do romance, mais exatamente o trecho correspondente ao primeiro encontro entre Gonçalo e André (chamado até então de Luís) na quinta de Corinde (então Carnide).⁷

Posterior a essa aparição em *A Arte*, houve a publicação na forma de folhetim, em 1897. O romance sai nos números 10 a 29 da *Revista Moderna*, entre os anos de 1897 a 1899, e continua inacabado, como se pode perceber na observação incluída no número 30 dessa revista (o último):

a redacção da Revista Moderna tendo esperado até a última hora os originais da *Ilustre Casa de Ramires* e não podendo mais demorar o aparecimento deste numero, que já se acha por este motivo em

⁷ Fragmento reproduzido nas pp. 457-459 da Edição crítica.

grande atraso, resolveu publicá-lo sem o romance do nosso eminente colaborador, que continuará infallivelmente no próximo número. (QUEIROZ, 1999, p. 17)

Definitivamente, a versão publicada pela *Revista Moderna* termina no que seria, mais ou menos, a metade do capítulo X, não faz referência, por esse motivo, à viagem de Gonçalo à África (Cf. QUEIROZ, 1999, pp. 18-19).

Depois da morte do autor, em 1900, faltavam ainda 137 páginas a serem revisadas, essas páginas, conforme é sabido, continham o final do capítulo X e os capítulos XI e XII. Enfim, *A Ilustre Casa de Ramires* foi publicada na forma de livro em 1900, com a revisão dessas 137 páginas feita por Júlio Brandão como ele mesmo destaca em seu artigo para o *In Memoriam* de Eça de Queirós, quando se refere a este romance: “fomos nós quem reviu, a pedido dos editores, nossos amigos, o resto do volume, que o grande escritor deixara em manuscrito, na primeira redacção” (in: AMARAL et MARTHA, 1947, p. 408).

A Ilustre Casa de Ramires é um romance que conta a história dos Mendes Ramires, essencialmente de um: Gonçalo – personagem principal e “certamente o mais genuíno Fidalgo de Portugal” (ICR, p. 223) –;⁸ esta história se passa no período contemporâneo a que o romance foi escrito, e, além de contar as peripécias de Gonçalo Mendes Ramires, também é intercalado por lances da novela histórica escrita pelo protagonista, em que é contado um episódio da vida de um seu avoengo, que viveu no século XIII. Por causa dessa estrutura o romance chamou a atenção de alguns críticos para a questão da História, muitas vezes vista como fuga para o passado, como se pode perceber na observação feita por Álvaro Lins:

não tendo mais nada que dizer das coisas atuais ou cansado da sociedade contemporânea, Eça volta-se para o passado. Mergulha longamente nêlo até às origens medievais da nação, até os velhos tempos dos godos do condado Portucalense, mas o presente não se afasta inteiramente. (1939, p. 156, grifo meu)

Esse crítico ainda afirma que “é preciso e rigoroso o senso histórico com que Eça reanima o velho Portugal, heróico e cavalheiresco” (LINS, 1939, p. 157). Trata-se de uma das primeiras críticas a ver na *Ilustre Casa de Ramires* o rigor da recriação histórica, porém

⁸ Os romances de Eça de Queirós referentes à edição da Obra Completa da Nova Aguilar serão citados entre parênteses e pelas iniciais: *A Ilustre Casa de Ramires* (ICR), *A Cidade e as Serras* (CS), *A Correspondência de Fradique Mendes* (CFM), todas incluídas no volume II.

considera a representação do passado como fuga ou tendência ao *mundo da fantasia*, além de ligar a forma deste romance ao romance histórico de Alexandre Herculano, o que não é de se estranhar, pois o nome deste romancista encontra-se citado no romance de Eça de Queirós como inspirador do protagonista.

Já António Sérgio supõe que “na obra do Eça há facetas em que se espelham os seus amigos íntimos”, compondo a hipótese de que “na última fase da sua vida (na composição do *Ramires*) o Eça-Martins⁹ é o que intervém com mais força, impelindo-o para a mania do historicismo estético, que inspirara a *Vida de Nun’Álvares* e *Os Filhos de D. João I*” (1980, pp. 93-94). Nesse comentário se pode depreender que, para esse crítico, o romancista português encontra-se, no mínimo, em sintonia com seu amigo Oliveira Martins, principalmente o que escreveu biografias. Porém, a justaposição entre o passado e o presente nacional depõe contra essa opinião, já que ao contrapor a vida de Tructesindo à de Gonçalo expõe o descompasso histórico enquanto uma biografia soa como resgate de uma personalidade, como soa a escrita da novela histórica de Gonçalo, que é somente uma parte do romance e não o seu todo.

A ideia de que Eça inspirou-se em Oliveira Martins – essencialmente o autor de biografias – para escrever *A Ilustre Casa de Ramires* reaparece na biografia crítica de João Gaspar Simões, que os liga ao patriotismo:

A Ilustre Casa de Ramires é, na verdade, um livro patriótico. Tôda obra patriótica é idealista, pois a arte de observação que é o romance não idealiza, reproduz, e a reprodução da realidade é sempre muito mais crítica que ideal. Eça de Queiroz, ao escrever êste livro, atravessava uma fase de exaltação patriótica que a leitura de *Os Filhos de D. João I* e o *Nun’Álvares*, de Oliveira Martins, espicaçara. (1945, p. 619)

Por se tratar de uma biografia, o crítico aponta a leitura que Eça fez dos livros do amigo historiador como inspiradora de seu suposto patriotismo. O que João Gaspar Simões faz é desqualificar os livros da última fase de Eça de Queirós para exaltar os da fase realista-naturalista, exatamente o contrário que ocorria com a crítica salazarista, que utilizava os romances do último Eça como exemplo de patriotismo, ressaltando o Portugal rural, Portugal pequenino.

⁹ Com referência ao amigo de Eça de Queirós o historiador Oliveira Martins.

Ao contrário de Sérgio e Gaspar Simões, Mario Sacramento, dentro de seu estudo, percebe em *A Ilustre Casa de Ramires* um tom de sátira e afirma que “o projecto de uma obra de reconstituição histórica, nas mãos da ironia, dará a sátira ao historicismo nativista” (1945, p. 258). O que nega a aproximação simples entre Oliveira Martins e Eça de Queirós e destaca a ironia do romancista como ponto diferencial na “reconstituição histórica”.

Álvaro Júlio da Costa Pimpão também entende a reconstituição da novela histórica como sátira. Porém para ele não é exatamente sobre História a observação, pois ele leva em conta os aspectos do Romantismo português contidos na novela histórica, constituinte do romance, e vê em sua formulação a evidência do artificioso, como se pode notar na passagem seguinte: “Eça criou, pela mão arteiramente rapinante de *Gonçalo*, um curioso *pastiche* de novela histórica, revelando ao público os cordelinhos frustes do processo” (1972, p. 542). Quer dizer, ao expor a escritura do romance dentro do romance, o autor denuncia a falsidade do procedimento, demonstrando os parâmetros ficcionais da feitura de uma novela histórica.

António Cirurgião – afora as várias divergências, expostas ao longo de seu texto, com João Gaspar Simões – afirma não parecer “difícil adivinhar a teoria da história de Portugal de Eça de Queirós: “grande e gloriosa no passado; pobre e mesquinha no presente”. Esse crítico ainda propõe que

como Herculano, Oliveira Martins e Antero de Quental, também Eça de Queirós formula a sua crença na decadência de Portugal, embora não em termos expressamente doutrinários, como os outros três, pela simples razão que estes os expuseram em tratados de história ou em tratados filosóficos sobre a história.(1969, pp. 150-151)

E conclui que “a esperança de que os Gonçalos Mendes Ramires pudessem regenerar Portugal (irônicamente Ramires pertence ao partido regenerador) era mais aparente que real”. Até aqui, esse crítico é o que vai mais fundo nessa questão, pois aponta para a divergência entre os eventos da novela histórica e a vida de Gonçalo, compondo, assim, a ideia de decadência da nação pelo contraste entre esses dois momentos, o que o leva a negar o patriotismo.

Um pouco mais prolixo, João Medina nota, muito próximo de Cirurgião, a inatividade da *raça*, que

só tem o consolo triste de olharem para traz, de verem o que foram nas eras de apogeu, incapazes como estão de projectarem esse passado de glória no presente ou de o prolongarem no futuro; estão condenadas à memória, à simples recordação. (1974, pp. 95-96)

E finaliza afirmando, que “o que [Eça de Queirós] pretende salientar é o contraste entre aquilo que foi, com a glória, e aquilo que é, com miséria e tristeza”. Assim, o crítico, ao apontar para o contraste entre passado e presente numa leitura vertical, acaba por direcionar a leitura do livro à ideia de decadência.

Em um estudo comparativo entre as duas versões de *A Ilustre Casa de Ramires*, Carmela Magnatta Nuzzi escreve que para Eça “a reconstrução era essencialmente um produto da imaginação, particularmente quando aplicada ao romance histórico” (1979, p. 28). Com isso, trata *A Ilustre Casa de Ramires* como um exercício de imaginação e não como a observação da condição real da sociedade, característica – segundo a autora – de seus primeiros romances.

Por outro lado, Álvaro Pina vai um pouco mais fundo e afirma que

Eça reconhecia, e propunha que se reconhecesse, que a apropriação da herança histórica do nosso povo só pode ser feita da perspectiva do futuro, e não como substituição do presente pelo passado, alheamento do progresso histórico, subjugação dos seres humanos e da sociedade a interesses ultrapassados, a forças sociais caducas, a relações de classes que sufocariam todo o desenvolvimento individual e coletivo. (1983, p. 72)

Nesse trecho citado pode-se perceber a proximidade com a ideia de “esperança futurante” apresentada por João Medina, em que não é possível aproximar as ações dos personagens, Tructesindo e Gonçalo, já que isso significaria restaurar a dominação da aristocracia. Todavia, teríamos que a experiência do passado aplicada ao presente gera uma expectativa de futuro, não uma repetição do passado no presente, ou no futuro,¹⁰ isso não representaria o resgate de uma classe, mas o resgate do passado coletivo e heróico português.

¹⁰ Quanto a repetição do passado vale lembrar a observação de Koselleck, em que “passado e futuro jamais coincidem, não apenas porque acontecimentos decorridos não podem se repetir. Mesmo que o fizessem, exatamente como o recrudescimento da Revolução de 1820 na Espanha, a história que vem ao nosso encontro escaparia à nossa capacidade de apreensão da experiência. Uma experiência acabada é tanto completa quanto passada, ao passo que aquela que se realizará no futuro desfaz-se em uma infinidade de diferentes extensões temporais” (2006, pp. 55-56).

Na comemoração dos 100 anos de *A Ilustre Casa de Ramires* sai um livro de ensaios, edição organizada por Beatriz Berrini, no qual vale destacar o artigo de João Roberto Maia da Cruz, em que ele salienta que

para a geração como esta [geração de 70], com ímpeto intervencionista e empenho cívico, que fez da interrogação sobre a identidade nacional um de seus principais compromissos éticos, intelectuais e artísticos, refletir sobre a trajetória de decadência da nação portuguesa constituía intento programático: apontar os males do passado, que têm incidência no presente, interiorizá-los criticamente pelo esforço reflexivo para evitá-los no futuro. (in: BERRINI, 2000, p. 138)

Ainda, um pouco adiante, nesse mesmo artigo esse crítico vai ressaltar o papel que

a concepção de um “heroísmo” fundado no exemplo dos “grandes feitos guerreiros” da nobreza do passado aparece completamente destituída de justificativa no século em que vive o último dos Ramires. Em outras palavras, numa época em que a nobreza perdeu suas atribuições guerreiras e tem de se sacrificar para participar da “parceria política” que governa o país, o ideal de grandeza aristocrática almejado pelo Fidalgo da Torre está como que deslocado, fora de contexto sem espírito de adequação ao presente, pois perdeu sua necessidade histórica. (in: BERRINI, 2000, p. 150)

A imagem que Gonçalo produz dele mesmo, frente a seus ouvintes, é a de um herói, talvez isso faça com que seja possível identificar-se a ele. Não somente por causa de sua herança heróica, mas de como essa herança é representada diante de seus “iguais”.

O leitor tem o devido conhecimento da covardia e das mentiras do protagonista, mas os personagens não possuem o mesmo escopo que o leitor, portanto a interpretação de um personagem não funciona como saída para todo o romance, mas é uma das interpretações possíveis da trajetória de Gonçalo.

Contudo, vale citar a afirmação de José Clécio Basílio Quesado:

Gonçalo é, pois, a síntese ambivalente dos desencontros da história social e literária do Portugal finissecular. E também o espaço de projeção do desalento de uma grandiosa e contraditória geração que em Eça de Queirós muito representa. (QUESADO, 1997, p. 277)

A contraposição de um passado heróico e um presente medíocre é o principal aspecto destacado pela crítica, por isso há a dedução de uma ideia de decadência, que por vezes

parece proceder. Também a composição esperançosa no futuro, quando este é visto, dialeticamente, como síntese entre passado e presente é outro ponto relevante entre os críticos queirosianos. Portanto, tendo em vista essas leituras, será feita a análise de *A Ilustre Casa de Ramires*, tentando ultrapassar o limite constituído pela ideia de decadência, a fim de se demonstrar como o escritor português reflete sobre a forma como a pesquisa histórica está constituída no final do século XIX, e, a partir daí, compor uma ideia de História contida nesse romance.

2.1. DOCUMENTOS

Como *documentos* entendem-se os livros, cartas e afins citados no romance, e que, fundamentalmente, fazem parte da pesquisa que Gonçalo Mendes Ramires emprega para a composição de sua novela histórica: *A Torre de D. Ramires*.¹¹ Bem como aqueles que surgem dentro de um contexto, como é o caso do documento do século XVI usado para embrulhar o sal de frutas, mas que não foram eleitos, de maneira intencional, por Gonçalo na composição de sua narrativa.

Em primeiro lugar, dentre os livros citados como base da pesquisa de Gonçalo estão a *História Genealógica*, o *Vocabulario Portuguez e Latino*, *Aulico*, *Anatomico*, *Architectonico*, *Bellico*, *Botanico*, *Brasilico*, *Comico*, *Critico*, *Chimico*, *Dogmatico*, etc. *autorizado com exemplos dos melhores escriptores portuguezes e latinos, e offerecido a el-rey de Portugal D. João V* (publicado entre 1712-1721), *História da Administração Pública em Portugal*, *História de Portugal de Herculano*, além de alguns tomos soltos do *Panorama*. Como podemos ver, todas essas obras citadas referem-se à História, mas, além delas, aparecem

¹¹ Mesmo que o intuito aqui seja o de recompor, de certa forma, a ideia de História de Eça de Queirós, alguns indícios, como os que destaca Helena Cidade Moura na Nota final da Edição Livros do Brasil: “esta história da *Casa de Ramires* que levou sete anos a transformar-se no livro *A Ilustre Casa de Ramires*, teve uma longa gestação, de que ficaram marcas entre os papéis do escritor: longas listas de vocabulário medieval relativo ao vestuário, a utensílios, pormenores de castelos medievais, e uma carta ao Conde de Arnoso em que pede o envio, para Paris, do *Portugalia Monumenta Historica* para fundamentar as suas antiquilhas *ramíricas*... Enfim uma longa elaboração, uma longa documentação, que atestam a preocupação de verdade, de perfeição da parte do escritor” (MOURA apud MATOS, 1993, p. 508), não serão tão importantes nessa análise, porque o propósito desse trabalho ancora-se no romance, deixando à parte o que pode parecer exterior. Mesmo assim, para maiores informações sobre leituras de Eça Queirós sobre História ver a *Correspondência* entre ele e Oliveira Martins.

também obras de ficção, cujo teor é histórico: obras de Walter Scott, *Salammbô* de Flaubert, *O Bobo* e *O Monge de Cister* de Herculano (provavelmente lidos no *Panorama*).

A novela histórica, que gerou a pesquisa bibliográfica feita por Gonçalo, seria escrita com o intuito de publicação em uma revista nova, dirigida por um amigo do protagonista dos tempos de Coimbra, José Lúcio Castanheiro, chamada de *Anais de Literatura e de História*, e que supriria “a necessidade, caramba, de reatar a tradição! De desatular, caramba, Portugal do aluvião do estrangeirismo!” (ICR, p. 226), como dizia o próprio Castanheiro.

Tanto o título da revista como a pesquisa bibliográfica de Gonçalo dão a noção do conteúdo explícito de *A Torre de D. Ramires*. Uma novela histórica admitidamente parafraseada, para não dizer plagiada, de um poemeto do tio de Gonçalo: *O Castelo de Santa Ireneia*. Contudo, antes de tratarmos das formas de plágio existentes ao longo do romance, veremos a forma como o protagonista lida com os documentos históricos e os livros de sua bibliografia.

Em primeiro lugar, o espaço de trabalho é apresentado logo no início do romance e o narrador dá ênfase ao modo como os livros estão espalhados pela mesa da Biblioteca: “atravancada nessa tarde pelos rijos volumes da *História Genealógica*, todo o *Vocabulário* de Bluteau, tomos soltos do *Panorama*, e ao canto, em pilha as obras de Walter Scott sustentando um copo cheio de cravos amarelos” (ICR, p. 223, grifo meu). Nessa cena, dá para notar a pouca importância dada, pelo narrador, aos livros de Walter Scott, já que eles são descritos como sustentáculos de um copo com flores; o que chama a atenção para o uso não convencional desses livros – ainda que tenham sido provavelmente usados, pois foram retirados das prateleiras – e que dão a ideia de desleixo no seu trato, além de tornar difícil o acesso ao seu conteúdo.

Aqui o descuido não parece tão grave quanto o narrado no episódio em que o sal de frutas aparece embrulhado em um documento do séc. XVI, como pode ser visto na cena em que Gonçalo questiona o criado: “– Oh Bento, ouve lá! Tu não encontraste na mala que eu trouxe de Lisboa, ou no caixote, um frasco de vidro com um pó branco?” (ICR, p. 239). Logo após o pedido, Bento lembra-se que “no quarto de lavar, em cima do baú vermelho, ficara um frasco com pó, embrulhado num pergaminho antigo como os do Arquivo” (ICR, p. 240, grifo

meu). Bento vai buscar. Ao retornar Gonçalo exclama: “– É esse mesmo que eu enrolei no pergaminho para se não quebrar” (ICR, p. 240).

O narrador demonstra a assimetria no trato do documento, quando contrapõe a atitude cuidadosa do Bento frente ao descuido de Gonçalo:

com cuidado, o Bento desenrolara o frasco, estendendo sobre o mármore da cômoda o pergaminho duro, onde a letra do século XVI se encarquilhava amarela e morta. E Gonçalo, abotoando o colarinho: – Ora aí está o que eu levo preciosamente para deslindar o foro de Praga! Um pergaminho do tempo de D. Sebastião... E só percebo mesmo a data, mil quatrocentos... Não, mil quinhentos e setenta e sete. Nas vésperas da jornada da África... Enfim! serviu para embrulhar o frasco (ICR, p. 240, grifo meu).

Nesse episódio, é possível deslindar o descaso com a herança histórica, já que o documento guardava alguma informação sobre a relação de seus antepassados com o rei, como destaca Bento no decorrer do episódio: “– Naturalmente foi uma carta que El-Rei D. Sebastião escreveu a algum avozinho do Sr. Doutor” (ICR, p. 240).

Ao final, a visão de Gonçalo está sintetizada na frase já citada: “– Enfim serviu para embrulhar o frasco”. O que mostra o descompromisso com o passado, representado na cena pelo *pergamino*, perspectiva paradoxal para alguém que pensa em escrever uma novela histórica que irá reerguer sua família. Mais que isto. É atribuída maior importância ao valor utilitário do papel, do que ao valor documental; isso acaba representando que nesse momento ao passado (documento histórico) sobrevém o presente (visão utilitária).

Esse mesmo descompromisso é demonstrado quando o protagonista utiliza o poemeto de um seu tio para recontar a história de Tructesindo Ramires em sua novela, pois com esse poemeto em mãos pensava “que nem teria a canseira de esmiuçar as crônicas e os fólhos maçudos” (ICR, p. 232). Além disso, o poemeto não é o único modelo, pois também utiliza outros escritores para escrever sua novela como é exemplo o *Salammbô* de Flaubert, que aparece no início da novela: “– Era nos Paços de Santa Irenéia, por uma noite de inverno, na sala alta da Alcáçova...” (ICR, p. 232). É possível notar a semelhança entre o início de *A Torre de D. Ramires* e seu modelo, *Salammbô*, quando contrapostos: “C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar” (FLAUBERT, 1951, p. 709).

Quanto a Flaubert, a imitação não passou da primeira linha, enquanto o poemeto foi reescrito durante toda a novela, como explicita o narrador sobre Gonçalo que “na realidade só lhe [Gonçalo] restava transpor as formas fluidas do Romantismo de 1846 para sua prosa máscula (como confessava o Castanheiro), de ótima cor arcaica, lembrando o *Bobo*” (ICR, p. 232). Ao mesmo tempo, o narrador questionava: “e era um plágio?”, para, de pronto, responder:

não! A quem com mais seguro direito do que a ele, Ramires, pertencia a memória dos Ramires históricos? A ressurreição do velho Portugal, tão bela no *Castelo de Santa Ireneia*, não era obra individual do tio Duarte – mas dos Herculanos, dos Rebelos, das Academias, da erudição esparsa. E, de resto, quem conhecia hoje o Poemeto, e mesmo o *Bardo*, delgado semanário que perpassara, durante cinco meses, há cinquenta anos, numa vila de província? (ICR, p. 232).

Dessa forma, se por direito o plágio pertencia a um Ramires, e o único varão era Gonçalo, a obra não era somente de seu tio, mas obra de uma coletividade, ao mesmo tempo em que era uma obra esquecida. Aqui o discurso do narrador agrega-se ao de Gonçalo (focalizado internamente), constituindo-se em um vai e volta na tentativa de justificar o plágio, que é garantido por ser propriedade de família e por ser propriedade coletiva, e, afinal, a justificativa descarada de que ninguém se lembrava do poemeto.

O poemeto que serve de base para o plágio foi publicado em 1846, em um semanário de Guimarães com o nome de *Bardo*. A isso acresce-se à significação do poemeto características concernentes ao romantismo ligado, comumente, a Byron. Nesse caso, escreve José-Augusto França que

ambos [Garret e Herculano] acreditavam estar recusando apenas certo conceito de romantismo – o conceito corrente ‘na algaravia de hoje’ (os anos 40), baseado na ‘irreligião’, na ‘imoralidade’, em ‘quanto há de negro e de abjeto no coração humano. (1974, v. 1, p. 203)

Também, outro fato importante de destaque, é a similaridade entre o nome do semanário e uma revista dirigida por Francisco Xavier de Novais, entre 1852-1854: *O Bardo*. Afinal, o mesmo França atesta que

A Lira da Mocidade, O Bardo, A Grinalda são títulos que sugerem bem o conteúdo das suas páginas, nas quais os temas ultra-românticos, negros e lacrimosos, se encadeiam com outros que tinham sido já explorados pelos poetas d’*O Trovador*. (1974, v. 4, p. 725)

Após justificado o plágio, o poemeto será transformado em uma novela histórica que “parece que nem no Herculano, nem no Rebelo existe nada tão forte, como reconstrução histórica. O Castanheiro prefere mesmo o teu realismo épico ao do Flaubert, na *Salammbô*” (ICR, p. 452), como afirma André Cavaleiro ao comentar uma conversa sua com o Castanheiro a Gonçalo, o mesmo Castanheiro, também chamado *Patriotinheiro*, que havia editado em um semanário seu – *A Pátria* –, outra história de Gonçalo intitulada *D. Guiomar*, que “encheu três páginas da *Pátria*” (ICR, p. 227). A recorrência do radical patr-, quando se trata de referir-se ao Castanheiro, impõe uma carga semântica que o liga ao nacionalismo português.

D. Guiomar aparece resumido no início do romance, enquanto a vida de Gonçalo em Coimbra é apresentada, narra-se, também, o resumo desta história:

a velhíssima história da castelã, que, enquanto longe nas guerras do Ultramar o castelão barbudo e cingido de ferro atira a acha de armas às portas de Jerusalém, recebe ela na sua câmara, com os braços nus, por noite de maio e de lua, o pajem de anelados cabelos... Depois ruge o inverno, o castelão volta, mais barbudo, com um bordão de romeiro. Pelo vílico do Castelo, homem espreitador e de amargos sorrisos, conhece a traição, a mácula no seu nome tão puro, honrado em todas as Espanhas! E ai do pajem! ai da dama! Logo os sinos tangerem a finados. Já no patim da Alcáçova o verdugo, de capuz escarlata, espera, encostado ao machado, entre dois cepos cobertos de panos de dó... E o final choroso da *D. Guiomar*, como em todas as histórias do Romanceiro de Amor, também brotavam rente às duas sepulturas, escavadas no ermo, duas roseiras brancas a que o vento enlaçava os aromas e as rosas (ICR, p. 226).

Com essa história teve início a carreira literária de Gonçalo, que logo depois da primeira publicação prometeu a segunda: “um Romance em dois volumes, fundado nos anais da sua Casa, num rude feito de sublime orgulho de Tructesindo Mendes Ramires, o amigo e Alferes-Mor de Sancho I” (ICR, p. 227). É justamente esse o romance baseado no poemeto de um seu tio Duarte: *A Torre de D. Ramires*.

Retornando a questão do plágio. Veremos que com a proposta de, simplesmente, transpor as formas do poemeto para a prosa romanesca, Gonçalo inicia sua empreitada, sempre tendo por perto o escrito de seu tio, que em cada momento de dificuldade é consultado, juntamente com os livros, já citados. Como fica claro em uma passagem, que entrecorta a novela histórica no corpo do texto: “assim Gonçalo adornara a soturna sala

afonsina com alfaías tiradas do tio Duarte, de Walter Scott, de narrativas do *Panorama*” (ICR, p. 258). Logo após esse trecho, Gonçalo compõe a narrativa do Capítulo II, em que conta a lide de Canta-Pedra.

Ao longo da novela histórica encontram-se alguns comentários sobre o poemeto de tio Duarte, sempre o tomando em comparação com a narrativa de Gonçalo, por isso a novela é interrompida quatro vezes para tecer tais comentários.

O primeiro diz o seguinte “e então, nesta sombria Novela de sangue e homízios, brotava inesperadamente, como uma rosa na fenda dum bastião, um lance de amor, que tio Duarte cantara no *Bardo* com dolente elegância” (ICR, p. 302), fazendo com que se suponha a apropriação do conteúdo do poemeto por Gonçalo.

O segundo, como o terceiro, além de um comentário, contém dois versos do poemeto, como se pode perceber, no caso do segundo:

em dia de S. João, no solar de Lanhoso, onde se celebravam lides de touros e jogos de tavolagem, conhecera ele a donzela esplêndida, que o tio Duarte no seu Poemeto louvava com deslumbrado encanto:

Que líquido fulgor dos negros olhos!
Que fartas tranças de lustroso ébano! (ICR, p. 302).

E no caso do terceiro:

a danosa senhora [D. Violante], entre alguns escudeiros da Honra e parentes, jornadeava de Treixedo ao mosteiro de Lorvão, onde sua tia D. Branca era abadessa... Languidamente, no *Bardo*, descartara o tio Duarte o romântico lance:

Junto à fonte mourisca, entre os olmeiros,
A cavalgadura pára... (ICR, p. 302).

Nessas duas últimas citações, vê-se que o poema, mais do que utilizado como modelo, dá o tom da narrativa através da focalização interna do protagonista, que ao mesmo tempo em que escreve pensa, comparativamente, no poemeto. Também a justaposição da prosa com o poemeto faz com que se forme uma narrativa de cariz polifônico.

Enquanto nas três passagens citadas Gonçalo faz uso do poemeto como guia e segue a proposta de passar para sua *prosa máscula*, na última admite que

estes feros desafios [lide de Canta-Pedra] rolavam em versos serenamente compassados no Poemeto do tio Duarte. E depois de os reforçar, Gonçalo Mendes Ramires, (sentindo a alma enfunada pelo heroísmo da sua raça como por um vento que sopra de funda campina) arrojou um contra o outro os dois bandos valorosos (ICR, p. 304).

Gonçalo tende a libertar-se do poemeto, servindo-se algumas vezes como crítico. Passando, assim, a imprimir sua vontade sobre a representação de seu tio Duarte, pois combate o romantismo da década de 1840 e força seu estilo.

Ao final desse entrecho da novela histórica o narrador destaca que “ajudado pelo tio Duarte, por Walter Scott, por notícias do *Panorama*, compusera Gonçalo a mal-aventurada lide de Canta-Pedra” (ICR, p. 305), demonstrando que o protagonista se apóia, além do poemeto, em outras obras.

Por todo o romance há passagens em que Gonçalo aparenta simples utilização do poemeto, ou dos livros pesquisados, para ambientar ou compor uma cena, porém existem passagens em que ocorre, por assim dizer, uma análise e aprofundamento das leituras por parte do protagonista. Como se pode perceber em uma longa passagem, que entrecorta a narrativa histórica. Nela o protagonista compara o poemeto do tio Duarte a sua novela:

– E neste lance o tio Duarte, no seu poemeto do *BARDO*, com um lirismo mole, mostrava o enorme Rico-Homem gemendo derramadamente através da sala de armas, na saudade desse filho, flor dos Cavaleiros de Riba-Cavado, derrubado, amarrado numas andas, à mercê da gente de Baião...

Lágrimas irrepresas lhe rebentam,
Arfa o arnês c’o soluçar ardente...

Ora levado no harmonioso sulco do tio Duarte, também ele, nas linhas primeiras do Capítulo, esboçara o velho abatido sobre o escanho, com lágrimas reluzentes sobre as barbas brancas, as duras mãos descaídas como as de lânguida Dona – enquanto que nas lajes, batendo a cauda, os seus dois lebréus o contemplam numa simpatia ansiada e quase humana. Mas, agora, este choroso desalento não lhe parecia coerente com a alma indomavelmente violenta do avô Tructesindo. O tio Duarte, da casa das Balsãs, não era um Ramires, não sentia hereditariamente a fortaleza da raça: – e, romântico plangente de 1848, inundara logo de prantos românticos a face férrea de um lidador do século XII, dum companheiro de Sancho I! Ele porém devia restabelecer os espíritos do Senhor de Santa Ireneia dentro da realidade épica. E, riscando logo esse descorado e falso começo de

Capítulo, retomou o lance mais vigorosamente, enchendo todo o castelo de Santa-Ireneia duma irada e rija alarma (ICR, p. 329).

Ao comentar uma passagem escrita por seu tio, Gonçalo não vê coerência entre os atos brutos do Tructesindo em sua novela e seu choro desvelado do poemeto. Com isso, justifica a mudança de tom pelo motivo da hereditariedade, já que seu tio Duarte é irmão de sua mãe, então não corre em suas veias o sangue dos Ramires e nem a *fortaleza da raça*. Portanto, como visto anteriormente quanto ao direito de contar a história da família, também tem o direito de modificar o quanto quiser, pois quem melhor do que um Ramires para recompor o sentimento de outro Ramires. Além disso, demonstra que a adequação da história depende dos parâmetros estéticos e históricos dominantes em dada época.

Constata-se que além da mudança de forma na questão da representação literária também se tem o descompasso entre os pontos de vista dessas gerações, portanto quando contraposto *O Castelo de Santa Ireneia* e a *A Torre de D. Ramires*, há a confirmação de que a mentalidade das épocas – Tio Duarte-romantismo e Gonçalo-realismo – se diferenciam e aparecem na estrutura das obras de ficção, isso faz com que o romance encene a adequação da forma para, assim, construir o efeito do real.

O que se tem ao longo do romance é a oscilação de Gonçalo entre a crítica e a inspiração do poemeto, o que se pode notar na seguinte passagem, em que o escrito lhe é útil na transposição:

para se ocupar e atulhar as horas, mais que por dever ou gosto de Arte, retomou a sua Novela. Mas sem fervor, sem veia ágil. Agora era a sanhuda arrancada de Tructesindo e dos seus Cavaleiros, correndo sobre o Bastardo de Baião. Lance dificultoso – reclamando fragor, um rebrilhante colorido Medieval. E ele tão mole e tão apagado!... Felizmente, no seu Poemeto, o tio Duarte recheara esse violento trecho de bem apinçeladas paisagens, de interessantes rasgos de guerra (ICR, pp. 397-398, grifo meu).

Fica claro, aqui, o emprego do poemeto na composição do ambiente histórico e do espaço, juntamente com as obras de História, que em alguns momentos são deixadas de lado. Em específico sobre o espaço, a novela histórica apresenta no entrecho do *Pego das Bichas* “um lugar de eterno silêncio e de eterna tristeza”, que é inspirado e retirado dos versos de seu Tio Duarte, em que

em esmerados versos lhe marcara o tio Duarte a desolada asperidão:

Nem trilo de ave em balançado ramo!
Nem fresca flor junto de fresco arroio!
Só rocha, matagal, ribas soturnas,
E em meio o *Pego*, tenebroso e morto!... (ICR, pp. 437-438).

É essa a forma como se utiliza o poemeto ao longo da composição da novela: ora o poemeto é criticado e ignorado, como no caso da construção de Tructesindo, ora é utilizado como guia para a construção do ambiente, como visto na citação anterior.

Depois de finda a novela, em que “trabalhara na sombria ressurreição dos seus avós bárbaros” (ICR, p. 445), Gonçalo expressa um receio de que pelas “desconcertadas armaduras, de pouca exatidão arqueológica, apenas se esfumassem incertas almas de nenhuma realidade histórica” (ICR, p. 445). Porém, ao contrário de seus receios, sua novela é recebida por todos os jornais, e

mesmo os da oposição, louvaram “esse estudo magistral (como afirmou a *Tarde*) que, revelando um erudito e um artista, continuava, com uma arte mais moderna e colorida, a obra de Herculano e de Rebelo, a reconstituição moral e social do velho Portugal heróico” (ICR, p. 459).

Como o próprio nome da publicação em que saiu a novela histórica de Gonçalo (*Anais de Literatura e de História*), ou até mesmo sua classificação como *novela histórica*, marca a relação convergente entre a História, representada pelo erudito na citação anterior, e a literatura, representada pelo artístico na mesma passagem. Com isso, forma-se uma obra que resgata o *Portugal heróico* com uma mescla de invenção (temperada com plágio) e pesquisa histórica, que na verdade não passa do resgate de um poemeto transposto para a *prosa máscula*, ao menos é o que pensa Gonçalo.

A relação entre ficção e História, comparando com o que foi apresentado, teria a característica de utilizar o poemeto do tio Duarte quando se trata de recompor o ambiente e rememorar a ação, deixando-o de lado quando se trata de compor o caráter do personagem, em especial Tructesindo, que é marcado pelo período em que Gonçalo escreve sua novela.

Dessa maneira, a atmosfera histórica é buscada na bibliografia levantada por Gonçalo – acima de tudo na bibliografia sobre História –, mas a ação é composta da forma que convém

ao protagonista, sendo que sua forma é inspirada – algumas vezes copiada – pelos livros de literatura, que constam na sua pesquisa.

Enfim, o que está em jogo não parece ser o resgate do *Portugal heróico*, mas a revitalização de uma heroicidade portuguesa, que diz respeito essencialmente à família Mendes Ramires. Pois, o narrador expõe as condições humanas, com suas falhas, de um personagem que quer parecer aos seus ouvintes sobre-humano: um herói, com todos os atributos condizentes ao herói, inclusive, a mais importante, a identidade de um povo. Porém, entre o discurso do narrador e o discurso do personagem há uma dissonância que permite entender as ironias e ler o personagem não como uma síntese de seu povo, mas como um ser contraditório, que não representa sua nação, mas expõe o *modus operandi* de uma classe que perdeu seu lugar.

Além desse resgate interesseiro do passado, também está posta a questão paralela das gerações do ultra-romantismo e da geração do final do século XIX, em que é colocada a contraposição estética entre o poema narrativo e a novela histórica, fazendo com que Gonçalo transponha os versos de seu tio para sua prosa. Prosa que era, admitidamente, inspirada na obra de três autores, sendo que dois deles fazem parte do romantismo português, Alexandre Herculano (1810-1877) e Rebelo da Silva (1822-1871) – ambos com textos publicados muito próximos à data de publicação do poemeto – e, marginalmente, o Flaubert de *Salammbô* (1862), aí, sim, romance com publicação um pouco posterior ao poemeto.

Desse ponto de vista, *A Ilustre Casa de Ramires* possui em destaque a contraposição entre as gerações do ultra-romantismo e da década de 90 do século XIX. Pois, o que está em jogo não é somente a estética das escolas literárias, mas a visão de mundo de uma e outra. Como fica claro na comparação dos trechos citados anteriormente, em que os choros de Tructesindo, contidos no poemeto do tio Duarte, não combinam com o Tructesindo bruto, contido na novela histórica de Gonçalo. Isso demonstra não somente a modificação na forma da narrativa, mas também como o ponto de vista sobre a História é modificado.

Dessa forma, é possível afirmar, juntamente com T. F. Earle, que

quem lê o romance histórico encontra, não propriamente o passado em toda a sua realidade mas uma galeria de textos que tentam descrever o passado, uma variedade caleidoscópica de escritas diferentes, derivadas de outros romances, de obras de história científica como a

História de Portugal, e de crónicas reais e eclesiásticas. (in: MATOS, 1993, p, 519)

Essencialmente, os documentos de pesquisa de Gonçalo são usados da seguinte forma: os livros em que se trata da História de uma forma científica são utilizados para compor o ambiente, os livros de literatura dão o tom e o estilo e, enfaticamente, o poemeto do tio Duarte dá o enredo e a cena histórica de Tructesindo.

Assim, a novela é composta de diversos discursos, alguns escritos, outros expressos na forma *oral* (por meio de diálogos). Os primeiros foram tratados nessa parte em que se analisaram os documentos utilizados por Gonçalo com o intuito de escrever o livro. O segundo será analisado na parte sobre *vozes*, em que será visto como os discursos expressos na forma *oral* interferem e influenciam na escrita da novela e na construção da imagem de Gonçalo.

2.2. GENEALOGIA

Que hum fraco Rei faz fraca a forte gente

Camões, Canto III, Lusíadas

A genealogia apresenta-se como forma central para entender o funcionamento das relações de Gonçalo e conseqüentemente a ideia de História contida no romance. Portanto, a reconstituição da genealogia contribuirá para o andamento do trabalho, visto que percebe-se a importância dada à genealogia logo no início do romance, na apresentação do protagonista:

Gonçalo Mendes Ramires (como confessava esse severo genealogista, o morgado de Cidadelhe), era certamente o mais genuíno e antigo fidalgo de Portugal. Raras famílias, mesmo coevas, poderiam traçar a sua ascendência, por linha varonil e sempre pura, até aos vagos Senhores que entre Douro e Minho mantinham castelo e terra murada, quando os barões francos desceram, com pendão e caldeira, na hoste do Borguinhão. E os Ramires entroncavam limpidamente a sua casa, por linha pura e sempre varonil, no filho do Conde Nuno Mendes, aquele agigantado Ordonho Mendes, senhor de Treixedo e de Santa Ireneia, que casou em 967 com Dona Elduara, Condessa de Carrion, filha de Bermudo o Gotoso, Rei de Leão (ICR, pp. 223-224).

É importante não perder de vista a noção de *linha pura e sempre varonil*, pois essa será utilizada a todo o momento por Gonçalo. Assim, a origem, ao menos aqui, da família do protagonista remonta aos tempos imemoriais em que a *hoste de Borguinhão* desceu sobre a região, seguido de Ordonho Ramires que casara com Dona Elduara em 967,¹² filha de Bermudo, o Gotoso, que virá a ser rei de Leão, entre 985-999.

Ainda, em um longo parágrafo, logo após o trecho citado anteriormente, é descrita grande parte da *linha varonil* da família Ramires, que se inicia com Lourenço Ramires, colação de Afonso Henriques, e acaba com Gonçalo Mendes Ramires, “bacharel formado com um R no terceiro ano” (ICR, p. 225).¹³ Afinal, como afirmado no romance “em cada lance forte da História de Portugal, sempre um Ramires avultou grandiosamente pelo heroísmo, pela lealdade, pelos nobres de espírito” (ICR, p. 224). Mesmo que, como será visto, nem sempre o heroísmo, a lealdade e os nobres de espírito sejam verdadeiros.

Dessa forma, a lista de parentesco de Gonçalo inicia-se com o colação de Afonso Henriques, Lourenço Ramires, que como o rei “também avista Jesus Cristo sobre finas nuvens de ouro, pregado numa cruz de dez côvados” em Ourique, em 1139. Ou seja, os Ramires estão ligados presencialmente à fundação do reino português, como a outros inúmeros acontecimentos, principalmente, os relacionados à realeza.

Por sua vez, o próximo da lista, posterior a Lourenço, é Martim Ramires, freire de Santiago, que, no cerco de Tavira (1242), “arromba a golpes de acha um postigo da Couraça, rompe por entre as cimitarras que lhe decepam as duas mãos, e surde na quadrela da torre albarrã, com os dois pulsos a esguichar sangue” (ICR, p. 224). Assim, insere-se um Ramires na reconquista do Algarve, para ser mais exato, numa das duas últimas conquistas, Tavira (reconquistada em 1239) e Cacela (reconquistada em 1240) (Cf. MATOSO, s.d., v. II, 124).

Após Martim Ramires, é o velho Egas Ramires que surge e nega dormida a D. Fernando e Leonor Teles, “para que a presença da adúltera não macule a pureza estreme do seu solar!” (ICR, p. 224). Caso conhecido na História de Portugal, o casamento de D.

¹² Em nota à Edição crítica Elena Losada Soler assinala a mudança na data, que na primeira versão aparece como 987, e posteriormente como 967, o que, por hora, apresenta-se como uma forma de falsificação genealógica.

¹³ R, que pode significar Reprovado ou Regular, sendo que as duas qualificações o colocam em condição medíocre.

Fernando com Leonor Teles não agradou aos súditos, que inculparam Leonor pelo fato.¹⁴ Acontecimento que tem como desdobramento três derrotas de Portugal frente a Castela.

Por sua vez, Diego Ramires, outro antepassado ilustre, em Aljubarrota

desbarata um troço de besteiros, mata o adiantado-mor de Galiza, e por ele, não por outro, cai derribado o pendão real de Castela, em que ao fim da lide seu irmão de armas, D. Antão de Almada, se embrulhou para o levar, dançando e cantando, ao Mestre de Avis. (ICR, p. 224)

“A Idade Média portuguesa acaba no dia de Aljubarrota”, com essa frase Oliveira Martins resume a conseqüência da batalha, que consolidou D. João I no trono. Assim, Portugal sentia chamá-lo “de longe um dúbio tentador – o Mar!” (1977, p. 158.).¹⁵

Para a família Ramires, porém, ainda restava uma batalha, antes de se lançar ao mar: Arzila, que, em 1508, é cercada e ali

combatem magnificamente dois Ramires, o idoso Soeiro e seu neto Fernão, e diante do cadáver do velho, trespassado por quatro viotes, estirado no pátio da Alcáçova ao lado do corpo do Conde de Marialva — Afonso V arma juntamente cavaleiros o Príncipe seu filho e Fernão Ramires (ICR, p. 224).

Os Ramires são presença constante nas batalhas portuguesas, desde Ourique até Arzila (além de Alcacer-Quibir), demonstrando a ligação da família às funções militares, o que dá maior *veracidade* à genealogia, visto que o ideal nobiliárquico é em larga medida associado a estas funções (Cf. MONTEIRO, 2005, pp. 5-6). A lembrança dessa genealogia guerreira transpõe a força e a honra dessa família para o protagonista do romance, que teoricamente concentra essas qualidades hereditárias. Porém, ao longo do romance percebe-se que o comportamento de Gonçalo é volúvel e, de certa maneira, contraditório.

Enfim, os Ramires lançam-se aos mares: Baltasar Ramires, o primeiro, que, segundo o romance, consta na *História Trágico-Marítima*¹⁶ e está presente “no naufrágio da *Santa*

¹⁴ D. Leonor Telles é mencionada na *História de Portugal* de Oliveira Martins e tem sua imagem formada da seguinte maneira: “a fria ambição calculadora era commum ás duas irmãs [Maria e Leonor Telles]” (MARTINS, 1882, t. 1, p. 141), ainda narra a intenção de D. Leonor Telles da seguinte forma: “[Leonor] percebeu que o rei, nas suas ligeirices, a preferia á própria infanta; mas o papel de amante não lhe convinha: queria o de rainha” (MARTINS, 1882, t. 1, p. 141).

¹⁵ Essa perspectiva também aparece, anteriormente, nos Lusíadas: “E assim, não tendo a quem vencer na terra,/ Vai cometer as ondas do Oceano” (canto 4, estância 48, retirado de www.oslusiadas.com).

Bárbara, reveste a sua pesada armadura, e no castelo de proa, hirto, se afunda em silêncio com a nau que se afunda, encostado à sua grande espada” (ICR, p. 224). Contando, assim, mais um lance histórico em que um Ramires está presente, marcado pela referência escrita, o que dá estatuto de verdade ao fato.

Com o rei D. Sebastião em sua malfadada jornada em África estão mais dois Ramires – destacando a veia guerreira da família, juntamente, com a proximidade do rei e consequentemente da pátria –, que

sempre ao lado de El-Rei encontram morte soberba, o mais novo, Paulo Ramires, pajem do Guião, nem leso nem ferido, mas não querendo mais vida pois que El-Rei não vivia, colhe um ginete solto, apanha uma acha de armas, e gritando: — «Vai-te, alma, que já tardas, servir a de teu senhor!» entra na chusma mourisca e para sempre desaparece (ICR, pp. 224-225, grifo meu).

Enfim, com a morte de D. Sebastião ocorre a união peninsular, que fora o desfecho dramático para um destino certo, como expresso no trecho a seguir:

a união dos reinos peninsulares ia finalmente realizar-se. D. Sebastião, na sua infelicidade pessoal, não era mais do que o acidente dinástico que a família conscientemente fora preparando. Esta junção das coroas peninsulares poderia ter acontecido antes. Veio a ser desencadeada de um modo dramático, pela imprudência de um jovem que ninguém soubera deter. (MATTOSO, s.d., vol. III, p. 546)

O tom de derrotismo e pessimismo deixa claro o que significa a batalha de Alcácer-Quibir, pois aí Portugal não perde apenas a batalha, perde o rei, que será símbolo do eterno retorno, e sua independência.

Durante a união das coroas (1580-1640), “sob os Filipes, os Ramires, amuados, bebem e caçam nas suas terras” (ICR, p. 225). A narrativa dá a ideia de uma pausa em que Portugal deixa de existir como país independente e, conseqüentemente, os Ramires também deixam de aparecer nos eventos históricos. Essa ligação entre a História de Portugal e os Ramires é muito explorada e dá a impressão de uma simbiose entre a família e a pátria, elemento principal para a conclusão final de João Gouveia.

¹⁶ Constam na *História trágico-marítima* os naufrágios ocorridos nos anos de 1552, 1554, 1555, 1559, 1561, 1565, 1585, 1589, 1593, 1596 e 1604.

Os Ramires voltam a fazer parte da História de Portugal com a restauração da independência, em que Vicente Ramires,

Governador das Armas de Entre Douro e Minho por D. João IV, mete a Castela, destroça os Espanhóis do Conde de Venavente, e toma Fuente Guinal, a cujo furioso saque preside da varanda dum Convento de Franciscanos, em mangas de camisa, comendo talhadas de melancia. (ICR, p. 225)

Bem, se vê que a tomada é seguida de um saque, supervisionado por Vicente Ramires de longe, enquanto come melancia. Apesar de um Ramires estar presente em mais um evento histórico importante, ele não é apresentado como um herói, mas como glutão, rebaixando a personagem, que não participa ativamente do evento que é nomeado de *saque*.

Neste ponto da narrativa, é inserido um marco que indica a divisão da raça dos Ramires, pois como versa a frase: “já, porém, como a nação, degenera a nobre raça” (ICR, p. 225). A nação começa seu descenso e, com isso, a nobre raça dos Ramires a segue em sua decadência juntamente com a imagem da incapacidade dos reis seguintes em reconduzir Portugal à antiga glória.

Já o próximo Ramires entra em cena no reinado de D. Pedro II (1683-1706), como um “brigão façanhudo”, que após diversas encenanças e arruaças, “termina por comandar uma urca de piratas na frota de Murad o Maltrapilho”: Álvaro Ramires (ICR, p. 225).

Outro Ramires surge no reinado de D. João V: Nuno Ramires, que “brilha na Corte, ferra as suas mulas de prata, e arruína a casa celebrando sumptuosas festas de Igreja, em que canta no coro vestido com o hábito de Irmão Terceiro de S. Francisco” (ICR, p. 225). A ideia de pompa está ligada à descoberta e exploração das minas de ouro no Brasil, que fez com que o luxo fizesse parte da vida na corte, uma das mais ricas da Europa nessa época.

A seguir, no percurso histórico e genealógico, os Ramires fazem parte da vida de D. José I, pois Cristovão Ramires alcovita os amores de El-Rei com a filha do prior de Sacavém. A partir daí, os Ramires não participam da História de Portugal como heróis, mas como simples integrantes da nobreza. Dessa forma, não fazem mais parte de eventos importantes, fazem parte de histórias pitorescas. Como é o caso de Pedro Ramires, que fica famoso pela sua obesidade e proezas de glutão, fama que também fez parte da história de vários reis da

dinastia de Bragança, como por exemplo, D. João VI ou Carlos I, que era rei na época em que Eça escrevia o romance.

Com a saída da família real de Portugal, em 1807, para o Brasil, a segue seu reposteiro-mor:¹⁷ Inácio Ramires. No Brasil “negoceia em negros, [e] volta com um baú carregado de peças de ouro que lhe rouba um administrador, antigo frade capuchinho, e morre no seu solar da cornada de um boi” (ICR, p. 225).

O avô de Gonçalo, Damião Ramires, “doutor liberal dado às Musas, desembarca com D. Pedro no Mindelo [1832]”, porém após as guerras civis “arrasta uma existência reumática em Santa Ireneia, embrulhado no seu capotão de briche, traduzindo para vernáculo, com um léxico e um pacote de simonte, as obras de Valerius Flaccus” (ICR, p. 225). Mesmo tendo participado da Guerra Civil Portuguesa, a narrativa não destaca nenhuma ação que chame a atenção para a História, a não ser o desembarque no Mindelo.

O que se pode perceber é que a guerra torna-se uma parte silenciosa dentro da narrativa, fazendo com que a História apareça, em alguns momentos, “como marca conveniente de uma ausência” (REIS, 1999, p. 104). Enfim, o pai de Gonçalo, “ora Regenerador, ora Histórico” (ICR, p. 225), Ministro do reino, foi nomeado Governador Civil de Oliveira, com o intuito de retirá-lo de Lisboa, por motivo de um caso com a concubina de um Ministro do Reino. Finalmente, Gonçalo, “um bacharel formado com um R no terceiro ano” (ICR, p. 225). As suas peripécias são narradas ao longo do romance, ao contrário do que acontece com seus parentes que ocupam pouco mais do que um parágrafo, no total de duas páginas.

A ligação entre os membros da família Ramires e a história portuguesa é descrita como uma ligação simbiótica, como se os Ramires só existissem pela História. Porém, a forma de apresentação leva a crer que os eventos históricos portugueses mudaram de teor, obrigando, assim, os Ramires a agirem de modo a manter seu *status quo*. Por isso, tem-se que a vocação guerreira dos Ramires perde seu espaço e cede lugar para a política, como foi visto nos casos do avô e do pai de Gonçalo, que, ao contrário de seus antepassados guerreiros, se acomodam. Afinal, à narrativa, que conjuga genealogia e História de Portugal, interfere a

¹⁷ “Fidalgo que, nas grandes solenidades, descobria a cadeira dos soberanos e colocava almofadas para que eles se ajoelhassem”, acepção retirada do *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa 1.0*.

consciência do narrador, que aparece ligado ao protagonista, então o paralelo ganha significado completo pela posição ocupada pelo narrador que escolhe o quê e como organizar a narrativa.

O andamento da história da casa dos Ramires segue a própria História de Portugal, pois os serviços militares foram muito relevantes na formação da primeira nobreza portuguesa, que sustentou a dinastia com armas na mão nos seus momentos fundacionais. Com isso, a monarquia ao preservar as Casas guerreiras, por serviços prestados, consolida também, através de um acordo tácito, o seu poder régio. Mas, a crise do Antigo Regime e a mudança dos padrões de comportamento familiar levam aos primeiros sintomas da degenerescência do grupo (Cf. MONTEIRO, 2005, pp. 11-12).¹⁸

Dessa forma, a possível decadência da nação surge aqui em consenso com a da raça, visto que a nobreza encontra-se intrinsecamente ligada à monarquia, que ao enfrentar uma crise faz com que os fidalgos busquem formas de manter seu *status quo*, que, a princípio, é conseguida com casamentos fora da classe. Assim, se pode notar a decadência da aristocracia campesina diante da ascensão da burguesia predominantemente cidadina. Isso causa um problema, pois ao se ler a organização da narrativa como decadente e ligá-la diretamente ao país, faz com que se oculte a parte em que há a ascensão de outro estamento, excluindo-o da estrutura social do país. Nota-se essa estruturação na disposição Gonçalo-Cavaleiro, já que, justamente, nesse acordo tem-se a representação da dicotomia queda-ascensão, quando representam a aristocracia decadente (Gonçalo) negociando com a burguesia ascendente (Cavaleiro), formando um espaço mais complexo do que a simples visão de decadência de Portugal.

A História tem papel condutor no romance, pois se pode pensar que a época e seus eventos forçam as ações dos atores, ao menos se for levado em conta a apresentação genealógica masculina dos Ramires, visto que há a conjuntura da degeneração nacional com a degeneração da raça. Isso leva, com algumas ressalvas, à conclusão, tirada por João Gouveia, de que Gonçalo lembra Portugal.

¹⁸ A importância de ascendência guerreira é destacada pelo mesmo autor ao afirmar que “não obstante a proclamada equiparação ou preferência das letras às armas, estas nunca deixaram de ser privilegiadas nos imaginários nobiliárquicos. Os serviços feitos na ‘guerra viva’ nunca tiveram equivalente” (MONTEIRO, 2005, p. 10).

Apesar de esta genealogia mostrar-se bastante completa, ocorre em alguns momentos do romance a referência a outros parentes, ou a outras ligações genealógicas como é o caso do tio avô de Gonçalo, Tructesindo, que é representado em sua novela Histórica.

A saga de Tructesindo parece ser composta com a mesma ambição dos parentes de Egas Moniz ao escreverem sobre ele, pois como comentado na *História de Portugal*, dirigida por José Mattoso:

de facto, sabe-se hoje em que circunstâncias foi redigida esta “estória” [episódio central da gesta de Egas Moniz]: possivelmente deve-se a João Soares Coelho, o trovador da corte de Afonso III e seu privado, que se baseou em episódios dispersos das tradições relativas aos anos de 1127 e 1128, atribuindo ao seu antepassado Egas Moniz feitos que ele decerto nunca praticou, com o intuito de exaltar a sua própria família. (1993, p. 56)

A novela histórica traz em si um problema do ponto de vista semântico, porque, ao propor que uma obra de ficção possa também ser histórica, coloca em questão a relação entre a ciência histórica e a literatura, podendo o autor inserir eventos e ações incutidas por Gonçalo ao seu tio-avô, que ele nunca tenha praticado.

Desse modo, a escolha dos eventos, ao exaltar seu tio, exalta, ao mesmo tempo, toda a família. Assim, quando a história de Tructesindo, Alferes-Mor de D. Sancho I, inicia-se no período “entre as discórdias de Afonso II e de seus irmãos por causa do testamento de El-Rei seu pai, D. Sancho I” (ICR, p. 255), Gonçalo dá ênfase à lealdade, prometida a El-Rei D. Sancho II no leito de morte, e, por isso, tomaria partido das Infantas Teresa e Sancha e não do rei Afonso II. Porém, o que poderia parecer uma ofensa aos portugueses é apresentado como um ato de honra, valorizando a postura de seu tio e, conseqüentemente, da família.

Afora essa pequena ambientação inicial, a novela histórica dá uma guinada e passa a narrar a vingança de Tructesindo contra Lopo de Baião, assassino de seu filho. Deixa, assim, os eventos históricos de lado para preocupar-se, mais, com a composição de uma novela, que irá contar os feitos heróicos desse tio-avô de Gonçalo.

A genealogia também aparece como preocupação de comprovação aristocrática – garantia de seus direitos de nascença – como vista na ocasião em que Gonçalo comenta a sua origem aristocrática, apoiado pelo Padre Soeiro:

– Aristocrata... Está claro que sou aristocrata. Sentiria com efeito certo desgosto em ter nascido, como uma erva, de outras ervas vagas. Gosto de saber que nasci de meu pai Vicente, que nasceu de seu pai Damião, que nasceu de seu pai Inácio, e assim por diante até não sei que Rei Suevo...

– Recesvinto! – informou respeitosamente Padre Soeiro (ICR, p. 355).

Gonçalo confirma a sua aristocracia, lembrando sua genealogia, que, por sinal, não domina e necessita do amparo de Padre Soeiro, que afirma a possibilidade de se poder listar a linha paterna até um rei Suevo chamado Recesvinto, cujo reinado durou de 653 a 672. Com isso, o protagonista desqualifica as ervas que nasceram “de outras ervas vagas”, como referência aos indivíduos que não possuíam linha senhorial, em resumo não faziam parte da nobreza.

Porém, ao mesmo tempo em que justifica a sua linhagem aristocrática por meio da genealogia, desacredita da mesma, pois “o pior é que o sangue de todos esses pais não difere do sangue do Joaquim da Porta. E que depois do Recesvinto, para trás, até Adão, não tenho mais pais” (ICR, p. 370).

A formulação de Gonçalo acerca da igualdade de sangue, ao comparar-se ao aio da casa de Barrolo, não confere legitimamente paridade, pois, logo em seguida retoma o nome Recesvinto, e justifica que não tem pais *para trás* dele. Sabe-se que o que realmente importa na genealogia de Gonçalo não é o amontoado de nomes, mas a sua comprovação por meio de documentos escritos, pois é, justamente, através desses que assegura suas posses e seus direitos familiares.

De outra forma, a questão de que é possível retroceder cada vez mais povoa os sonhos de Gonçalo com possíveis parentes seus, como se pode ver na passagem seguinte, em que busca um carniceiro como justificativa para o flerte com a D. Ana Lucena, já que esta possuía o pai carniceiro, então Gonçalo se pergunta: “mas nesta Humanidade nascida toda dum só homem, quem entre os seus milhares de avós até Adão, não tem algum avô carniceiro?” (ICR, p. 370).

A busca pelo avô carniceiro vai até o passado distante, muito distante, pois em sonho ele avista-o, em eras muito remotas:

era já para além dos confins do império Visigodo, onde reinava com um globo de ouro na mão o seu barbudo avô Recesvinto. Esfalfado, arquejando, transpusera as cidades ocultas, povoadas de homens cultos – penetrara nas florestas que o mastodonte ainda sulcava. Entre a úmida espessura já cruzava vagos Ramires, que carregavam, grunhindo, reses mortas, molhos de lenha. Outros surgiam de tocas fumarentas, arreganhando agudos dentes esverdeados para sorrir ao neto que passava. Depois por tristes ermos, sob tristes silêncios, chegara a uma lagoa enevoadada. E à beira da água limosa, entre os canaviais, um homem monstruoso, peludo como uma fera, agachado no lodo, partia a rijos golpes, com um machado de pedra, postas de carne humana. Era um Ramires. No céu cinzento voava o Açor Negro. E logo, dentre a neblina da lagoa, ele acenava para Santa Maria do Craquede, para a formosa e perfumada D. Ana bradando por cima dos Impérios e dos Tempos: – “Achei o meu avô carnicheiro!” (ICR, p. 370).

Na busca, tanto pela aristocracia como pelo carnicheiro, a narrativa tende ao infinito para encontrar a origem do protagonista, que surge de duas formas distintas: a religiosa com Adão e a científica com o macaco, baseado nas teorias evolucionistas de Darwin.

Essa necessidade de busca das origens marca o pensamento aristocrático de Gonçalo, que em outra passagem, em sonho, recebe as armas de seus avós, depois que “com um longo gemido, arrojando a roupa, desafogou, dolorosamente, contou aos seus avós ressurgidos a arrenegada Sorte que o combatia e que sobre a sua vida, sem descanso, amontoava tristeza, vergonha e perda!” (ICR, p. 412).

Dessa maneira, seus avós, um a um, estendem “suas armas, rijas e provadas armas, todas, através da História, enobrecidas nas arrancadas contra Moirama, nos trabalhados cercos de Castelos e Vilas, nas batalhas formosas com o Castelhana soberbo” (ICR, p. 412), demonstrando a concentração temporal e da personalidade dos antepassados do personagem: Gonçalo Mendes Ramires. Isso é simbolizado pela passagem das armas de seus avós, que ao oferecerem suas armas, anunciam:

– “Neto, doce neto, toma a minha lança nunca partida!”

[...]

– “Neto, doce neto, toma espada que lidou em Ourique!...” E depois uma acha de coriscante gume bateu no travesseiro, ofertada com altiva certeza: – “Que não derribará essa acha, que derribou as portas de Arzila?...” (ICR, p. 412).

Como se a força das gerações guerreiras fossem transferidas através dos símbolos fálicos (as armas), ou como preferiu Laura Cavalcante Padilha, “mais que armas, estes (os avós) lhe dão afeto”. Além disso, em uma leitura psicológica, ela liga essa cena, simbolicamente ao parto, pois nota que “em torno do seu leito, do leito em que ele (Gonçalo) nascera” é que “as verídicas feições dos velhos Ramires” se reuniam (1989, p. 33).

Então, a partir daí, Padilha nota que “há, assim, um retorno significativo ao momento do próprio parto, marca mais antiga do passado” (1989, p. 33). E da mesma forma interpreta o sonho sobre o carnicheiro como “a clara realização de um desejo irreprimido. Gonçalo Mendes Ramires quer casar com Ana Lucena, mas a origem espúria desta é um obstáculo” (1989, p. 31).

Como se pode perceber a noção de origem perpassa as relações sociais do romance, sustentando, assim, a ideia de pureza e de *raça*, levando a entender que todos os valores da família concentram-se em Gonçalo. Assim, a *raça* dos Ramires tem origem guerreira, nobre, enquanto a de Ana Lucena não, o que impossibilita o casamento. Por isso, é que Gonçalo busca, em sonho, a justificativa para se casar com ela, fato que não ocorre no romance senão por suposição.

A principal vertente a se notar quanto à genealogia parece ser óbvia, pois ela está ligada à noção de origem, que, certas vezes, tendem ao absurdo, como no caso de retroceder até as eras primitivas em busca de um Ramires carnicheiro.

Ao longo da apresentação da genealogia do protagonista, a ideia de decadência fica subjacente, porém a forma como ela é posta na narrativa deixa patente a divisão entre um período de auge e outro de queda. Essa divisão é marcada pela frase: “como a nação, degenera a nobre raça”, deixando claro que a partir do reinado de D. Pedro II (1683-1706) Portugal, como os Ramires, decaem até o último, que seria Gonçalo.

Assim, conjuntamente com a ideia de origem tem-se a de fim. Para Carlos Reis essa ideia também está presente em outros romances: “nos *Maias* e também na *Ilustre Casa de*

Ramires e também na *Cidade e as Serras*, a problematização do fim é, de certa forma, a problematização do fim da família”.¹⁹

A apresentação da genealogia oferece a possibilidade de pensar nos conceitos de fim e origem, sem perder de vista o que está entre essas duas pontas.

O mundo do romance é visto pela perspectiva de Gonçalo, que afinal é o último dos Ramires pelo motivo de referencialmente não existir nenhum outro Ramires posterior a ele. Assim sendo, inicia-se o romance com o final da raça e, a partir daí, persegue-se a sua origem, isso parece muito próximo do trabalho do Historiador, que toma a sua referência espaço-temporal e parte daí para a sua pesquisa histórica.

Assim, a forma pela qual a genealogia é apresentada no romance deixa certa ideia de decadência, visto que a narrativa dá a entender que existem dois grupos, um, o primeiro, que se estende das origens de Portugal até a D. Sebastião, que ascende até as conquistas e outro que vai do período filipino até Gonçalo, que decai até, provavelmente, o *Ultimatum*. Quando esses períodos são postos na linearidade temporal da escrita – que expõe frequentemente dois períodos em especial, o de Gonçalo e o Tructesindo (criado por Gonçalo) – dão realmente a ideia de decadência, que, levando em conta a escrita de Gonçalo, é uma impressão criada pelo protagonista.

Dessa maneira, a análise da genealogia traz em si as noções de origem e fim, e que o movimento contido entre esses dois pontos é o de ascensão e decadência, constituindo, assim, três componentes da ideia de História de Eça de Queirós. Porém, não se pode esquecer que a história da família Ramires é contada a partir de um ponto específico: Gonçalo, que concentra em si o início e o fim, pois ele é o possuidor dos diretos familiares, tanto dos bens materiais (Santa Ireneia, por exemplo), como dos bens simbólicos (herança de caráter e história da família, por exemplo).

¹⁹ Trechos retirados da palestra de Carlos Reis feita em 18/07/2000 na Academia Brasileira de Letras por ocasião do centenário da morte de Eça de Queirós, o texto encontra-se no endereço: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=4274&sid=531&tpl=printerview> (acessado pela última vez em 1 de dezembro de 2009).

2.3. CRONOTOPO

Cronotopo é composto basicamente pelos termos tempo (crono) e lugar (topo). Esse conceito foi transposto para a literatura por Bakhtin, baseado na *Teoria da Relatividade* de Einstein, o teórico russo aponta que

no cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (2002, p. 211)

A presença imponente da Torre ao longo do romance por si só justificaria a utilização do cronotopo como meio de análise, mas, além da Torre, a capela em Santa Maria do Craquede também se apresenta da mesma forma.

Ao analisar *A Ilustre Casa de Ramires* Rabecchi nota que “as marcas do tempo estão no personagem, na novela e no espaço que o rodeia” (2002, p. 97). Nesta tese o foco será o espaço e sua referência ao passado, visto que “seus espaços ‘retêm o tempo comprimido’, às vezes rápido ou lento, às vezes denso ou vazio, às vezes (des)contínuo, enfim, igual ao tempo do homem moderno” (2002, pp. 93-94).

Assim, inicia-se pela apresentação do Paço acastelado de Santa Irenéia com sua Torre, espaço primordial da família Ramires. Nota-se ali o tempo denso, com suas épocas concentradas, sentidas por meio de suas ruínas, que funcionam como indicadores da passagem do tempo.

Dessa maneira, a Torre é construída no romance por meio de algumas descrições, que formam, no todo, sua configuração. Porém, antes de apresentá-la como conformada no romance, é necessário destacar o que observa Dominique Barthélemy sobre a morada na Idade Média:

sob nossos olhos, os torreões são os vestígios mais bem conservados da arquitetura profana desse tempo [séculos XI-XIII]: devem-no ao

seu material, a pedra, ao seu prestígio e também ao acaso, tendo alguns sido abandonados, portanto conservados mas deformados. Muitas vezes, arranjos da Baixa Idade Média, ou mais tardios, interpõem-se entre os tempos feudais e a arqueologia contemporânea. Esta, sobretudo, tem o direito de se perguntar se se trata mesmo dos vestígios mais típicos, se as moradas de pedra perene reproduzem bem a estrutura e a aparência daquelas cuja madeira, presentemente apodrecida ou queimada, constituía o essencial. Ela quer conhecer o conjunto dos habitats de uma região e de uma época e, de preferência a repolir os lajeados e restaurar as paredes, procura ler o vestígio dos passos sobre os níveis de terra batida e discernir o dos buracos de pilares nos solos acumulados. (in: ARIÈS et DUBY, 2009, v. 2, pp. 412-413)

A passagem indica a análise necessária para *ler os passos* através das ruínas do que havia sido um castelo, ou uma morada, quase que compondo o cronotopo artístico, segundo definição de Bakhtin. Porém, no século XIX

a arqueologia (...) depois de ter analisado bastante bem as técnicas de construção, abandonava-se a puras impressões, falando de tristeza, de estreiteza, de rudeza, sem saber se os habitantes experimentavam realmente seu dissabor, ou desembalando, conscientemente ou não, uma ideologia. (in: ARIÈS et DUBY, 2009, v. 2, p. 413)

Muito próximo do que é comentado aqui sobre a arqueologia do século XIX, pode ser visto na novela histórica *A Torre de D. Ramires*, escrita por Gonçalo, em que a rudeza é transferida das construções para figura de Tructesindo. Também a Torre, ao longo de *A Ilustre Casa*, é descrita como se fosse descoberta de pouco em pouco, permitindo ao leitor a experiência apontada no primeiro excerto citado acerca das moradas da Idade Média.

O que se pode perceber é que seus meios mais recônditos vão se mostrando e modificando a visão do leitor (ao longo da leitura do romance) sobre o objeto; a primeira aparição se dá de maneira breve, enfatizando a presença da Torre na paisagem

a Torre, a antiqüíssima Torre, quadrada e negra sobre os limoeiros do pomar que em redor crescera, com uma pouca de hera no cunhal rachado, as fundas frestas gradeadas de ferro, as ameias e a miradoira bem cortadas no azul de junho, robusta sobrevivência do Paço acastelado, da falada Honra de Santa Ireneia, solar dos Mendes Ramires desde os meados do século X (ICR, p. 223).

Junto a essa aparição, surge também a sua datação, anterior a Portugal, e um pouco anterior à datação feita por Barthélemy. Mas, ao mesmo tempo, apresenta seu entorno

ocupado por limoeiros e sua descrição próxima às impressões dos arqueólogos do século XIX, justificadas pelo adjetivo robusto que a caracteriza.

Ao contrário dessa primeira aparição, a Torre se revela no final do romance numa descrição mais detalhada:

sobrevivente às outras mais altivas, compreendida nas construções do Paço formoso que se erguera dentre o sombrio castelo Afonsino, e que dominava Santa Ireneia durante a dinastia de Avis, ligada ainda por claras arcarias dum terraço ao palácio de gosto italiano, em que Vicente Ramires converteu o Paço manuelino, depois da sua campanha de Castela; isolada no pomar, mas sobranceando o casarão que, lentamente, se edificara depois do incêndio do palácio em tempo de El-Rei D. José, e a derradeira certamente onde retiniram armas e circularam os homens do Terço dos Ramires — ela ligava as idades e como que mantinha, nas suas pedras eternas, a unidade da longa linhagem. Por isso o povo lhe chamara vagamente a “Torre de D. Ramires” (ICR, p. 455, grifo meu).

Aqui a descrição ganha forma de cronotopo, pois os tempos históricos surgem de suas ruínas, formando a história dos Ramires, e, conseqüentemente, a História de Portugal.

O tempo de suas construções está condensado no presente da narrativa através de vestígios como a Torre, *o palácio de gosto italiano* e *o casarão*. O que fica claro na expressão: “ela [a Torre] ligava as idades e como que mantinha, nas suas pedras eternas, a unidade da longa linhagem” (ICR, p. 455). Por isso é que Vicente Ramires próximo da morte se interroga, murmurando para o Padre Soeiro: “– Quantos Ramires verá ela [a Torre] ainda, nesta casa, e à sua sombra?...” (ICR, p. 250).

Os cantos mais recônditos da Torre aparecem aos poucos e através de impressões, pois como aponta Padilha, ao “visível da Torre se opõe outras partes que se escondem, não se manifestam, estão fechadas, mas, mesmo que não se revelem, sabemos estar presentes na construção” (1989, p. 50).

Um primeiro exemplo dessas partes escondidas aparece com a leitura do poemeto de tio Duarte, em que “o Paço acastelado de Santa Ireneia, com as fundas carcovas, a torre albarrã, a alcáçova, a masmorra, o farol e o balsão (...) – tudo ressurgia, com verídico realce, no poemeto do tio Duarte” (ICR, p. 232). Aqui o paço é mostrado em sua completude, ao

menos como “no século XII, em todo o seu esplendor” (ICR, p. 280), como era composto pela imaginação de tio Duarte e de Gonçalo, conjuntamente.

O Castelo surge em uma versão, que revela suas partes escondidas, e essa versão é contada pelo pai de Gonçalo, Vicente:

por baixo da Torre (como lhe contara o papá) ainda negrejava a masmorra feudal, meio atulhada, mas com restos de correntes chumbadas aos pilares, e na abóbada a argola de onde pendia a polé, e no lajedo os buracos em que se escorava o potro. E, nessa surda e úmida cova, ovençal, bufarinheiro, clérigos e mesmo burgueses de foro uivavam sob o açoite ou no torniquete, até largarem, agonizando, o derradeiro morabitino (ICR, p. 266).

Revelam-se, assim, as masmorras da Torre, que vão ajudar a compor o cronotopo. Com isso, ele apresenta-se em três estágios:

1. As ruínas da Torre no final do século XIX vistas de longe como integrante da paisagem;
2. A Torre e suas construções representativas da passagem do tempo;
3. Os recônditos da Torre.

O que inicialmente aparece com o signo *Torre*, que em sua primeira entrada apresenta-se em ruínas no fim do século XIX, é um espaço composto por outras construções como o *Castelo Afonsino*, o *Paço manuelino*, a isso se segue o *Palácio de gosto italiano* incendiado, que deu lugar, por seu turno, a um casarão. Essas construções marcam um período histórico inerente a elas: o *Castelo Afonsino* é datado do reinado de D. Afonso I (1139-1185), o *Paço manuelino* é datado do reinado de D. Manuel I (1495-1521), o *Palácio de gosto italiano* é incendiado no reinado de D. José I (1750-1777), e a última morada o casarão, que resiste até o presente do romance, sendo que todos os espaços estão concentrados em um dado momento: o presente do personagem. Esse espaço acaba, não só, representando a aquisição de experiência de Gonçalo ao longo da narrativa, mas também explicita a estrutura desse romance, já que o visível em primeiro plano (a Torre) esconde a parte sombria (as masmorras). Dessa mesma forma, o romance é construído para que se vejam as atitudes covardes de Gonçalo, que figuram como a parte sombria, sobreposta pela face política, em que o protagonista aparece como uma pessoa generosa, bondosa e corajosa, que é a parte

visível. Isso, levando em conta o ponto de vista dos personagens e não do leitor, que está ciente das atitudes de Gonçalo, pois estas são expostas pelo narrador.

Afora essa concentração de tempo histórico no espaço do romance, ocorre a expansão do espaço pelos recônditos quase que secretos, não somente da história dos Ramires, mas de Portugal. Esse espaço das masmorras revela um comportamento da aristocracia em uma dada época, em que se usava a tortura para extorquir dinheiro, mais exatamente morabitanos – moeda que circulou na península ibérica até o século XV.

A exposição da Torre mostra a devida amplitude de sua importância no romance, pois como comenta Bakhtin os cronotopos

são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo. (1997, p. 355)

Dessa forma, o enredo do romance parte da Torre como tema, conservando a índole guerreira dos Ramires, característico desse cronotopo. E como exaltado por Castanheiro:

– Sublime!... *A Torre de D. Ramires!*... O grande feito de Tructesindo Mendes Ramires, contado por Gonçalo Mendes Ramires!... E tudo na mesma Torre! Na Torre o velho Tructesindo pratica o feito; e setecentos anos depois, na mesma Torre, o nosso Gonçalo conta o feito! Caramba, menino, carambíssima! isso é que é reatar a tradição! (ICR, p. 233).

A Torre concentra os enredos das duas narrativas contidas no romance, e, também, do fado do Videirinha, formando a história dos Ramires por três pontos de vista, ou por três vozes.²⁰

Gonçalo compõe a sua novela com resquícios de sua memória, visto que

não entrara na Torre desde estudante — e sempre ela lhe desagradara por dentro, tão escura, de tão duro granito, com a sua nudez, silêncio e frialdade de jazigo, e logo no pavimento térreo os negros alçapões chapeados de ferro, que levavam às masmorras. (ICR, p 455)

²⁰ Ver capítulo posterior “As Vozes”.

A impressão de Gonçalo acerca da Torre muda, afinal, após a eleição. Dessa maneira, a Torre quadrada e negra do início do romance perde sua rigidez e ressurge desqualificada de sua força, como se pode ver a seguir:

já desde séculos se perdera a memória do lugar que ocupava aquela torre, nas complicadas fortificações da Honra e Senhorio de Santa Ireneia. Não era decerto (segundo Padre Soeiro) a nobre torre albarrã, nem a de Alcáçova, onde se guardava o tesouro, o cartório, os sacos tão preciosos das especiarias do Oriente — e talvez, obscura e sem nome, apenas defendesse algum ângulo de muralha, para os lados em que o castelo enfrentava com as terras semeadas e os olmedos da Ribeira (ICR, p. 455).²¹

Nessa passagem a Torre aparece como um ponto pouco estratégico dentro das intrincadas fortificações do castelo, o que explica a sua sobrevivência por tão longo tempo. Assim, ao fazer um paralelo com Gonçalo, já que estão intrinsecamente ligados, tem-se que a sobrevivência da família também pode demonstrar sua pouca importância na história de Portugal.

Por outro lado, Gonçalo tem uma perspectiva positiva da Torre, em que a apresenta com maiores detalhes, já que o protagonista

admirou com um respeito novo a sua vastidão, a sua força, os seus empinados escadões, os seus muros tão espessos, que as frestas esguias na espessura se alongavam como corredores, escassamente alumeadas pelas tigelinhas de azeite, com que o Bento as despertara. Em cada um dos três sobrados parou, penetrando curiosamente, quase com uma intimidade, nas salas nuas e sonoras, de vasto lajedo, de tenebrosa abóbada, com os assentos de pedra, estranho buraco ao meio, redondo como o dum poço e ainda pelas paredes riscadas de sulcos de fumos, os anéis dos tocheiros. Depois em cima, no imenso eirado que a fieira de lamparinas, cingindo as ameias, enchia de claridade, Gonçalo, erguendo a gola do paletó na aragem mais fina, teve a dilatada sensação de dominar toda a província, e de possuir sobre ela uma supremacia paternal, só pela soberana altura e velhice da sua Torre, mais que a Província e que o Reino (ICR, p. 456).

²¹ Vale destacar uma enumeração sobre as maneiras de compreender a Torre, em que “a) a torre é a metonímia da família, se a parte prestigiosa é tomada pelo todo; b) a torre é o futuro da casa, se a *anula* progressivamente se eleva e se transforma em torreão. Certas moradas campesinas são habitáveis no andar térreo, mas sua concepção lembra a de um torreão [...]: tipos impuros que justificam as hesitações da pena e c) a torre, enfim, é uma parte da casa: aquela em que as pessoas se refugiam em caso de perigo [...]; mas também aquela onde vive permanentemente uma parte da família masculina: a torre é então a *aula* cuja habitação representa o ‘apartamento’ anexo. Mas esse caso não é geral: em muitos palácios, em muitos castelos, ela não é senão o flanqueamento militar e sobretudo simbólico de uma habitação que é preciso continuar de *aula*” (ARIÈS et DUBY, 2009, v.2, p. 419).

Ao possuí-la o protagonista domina a província, como se ganhasse poderes. Isso é simbolizado pela sua ascendência, representada pela subida à Torre, *nove vezes secular*.

A posse da Torre finaliza o enredo em torno desse cronotopo, pois como apontado por Padilha:

a novela [histórica] é escrita também para que a Torre se soerga no tempo presente, com o qual mantém uma relação de exclusão. Gonçalo deseja espalhar a fama de sua Torre e a faz de novo castelo, por sua escritura, o *despertar da Torre* só se dá quando ele se faz plenamente o *seu senhor*, quando a subjuga, penetra, domina. (1997, p. 64)

Por meio de sua interpretação psicológica de *A Ilustre Casa*, Padilha vê na Torre o *objeto desejado*. Dessa forma, a posse da Torre pelo protagonista revela sua satisfação. Porém, também a tomada da Torre por Gonçalo pode ser entendida como o ponto de domínio das características históricas de sua família.

Contudo, a reprodução da Torre no romance demonstra uma posição quase arqueológica do autor frente ao espaço, pois as ruínas são reconstruídas – como forma de revitalização do poder familiar – a partir do presente do romance, criando um ambiente típico da operação histórica, o de pensar o passado, tendo como base o presente.²²

Apesar de não ter a mesma relevância do que o cronotopo da Torre, o da Igrejinha de Santa Maria de Craquede também merece destaque.

Esse espaço surge no romance na forma de contemplação da paisagem que

para o fundo do vale, clara também no luar, era a igrejinha de Craquede, Santa Maria de Craquede, resto do antigo Mosteiro em que ainda jaziam, nos seus rudes túmulos de granito, as grandes ossadas dos Ramires Afonsinos. (ICR, p. 250)

²² Aqui o pensamento de Le Goff deixa clara a posição do historiador frente ao passado: “É verdade que o historiador parte do presente para apresentar questões ao passado” (LE GOFF, 1990, p. 25). Também De Certeau pensa algo muito próximo: “certamente não existem considerações, por mais gerais que sejam, nem leituras, por mais longe que as entendamos, capazes de apagar a *particularidade* do lugar de onde eu falo e do domínio por onde conduzo uma investigação. Essa marca é indelével. No discurso onde faço representar as questões gerais, essa marca terá a forma do *idiotismo*: meu dialeto minha ligação com um certo lugar” (DE CERTEAU, 1995, p. 17).

A paisagem é composta por uma *igrejinha* no local em que resta parte de um *Mosteiro*, onde jaziam certos Ramires Afonsinos. Por conseguinte, os indícios do tempo histórico concentram-se nesse espaço, integrando, assim, outra forma de cronotopo.

A presença dos avós de Gonçalo é sentida já no espaço da Torre, pelos seus retratos espalhados na parede da sala: “a ‘sala velha’, toda revestida desses denegridos e tristonhos retratos de Ramires, que ele desde pequeno chamava as carantonhas dos vovós” (ICR, p. 253).

Os avós de Gonçalo também estão presentes em Santa Maria de Craquede através de seus túmulos, porém de forma menos imagética, como é lembrado no encontro com o Sanches Lucena, que comenta: “além, por trás do moinho, passa a estrada de Santa Maria de Craquede. São os túmulos dos seus antepassados...” (ICR, p. 275).

Ou ainda em carta convite de Maria Mendonça a Gonçalo:

tencionamos [Maria Mendonça e Ana Lucena] no domingo visitar Santa Maria de Craquede, onde estão os túmulos dos antigos tios Ramires. Que impressão me vai fazer!... Mas, ao que parece, além dos túmulos do claustro, há outros, ainda mais antigos, que foram arrombados no tempo dos Franceses, e que ficam num subterrâneo, onde se não pode entrar sem licença e sem que tragam a chave. Peço pois, querido Primo, que dê as suas ordens para que no domingo possamos descer ao subterrâneo, que todos afiançam muito interessante, porque ainda lá restam ossos e armas (ICR, p. 365).

Esses túmulos conformam a presença dos Ramires na Capela, configurando um espaço da lembrança, o que, por vezes, simboliza o apagamento do passado, que tantas vezes parece presente no romance. O subterrâneo, referido por Maria Mendonça, não é apresentado no romance, portanto permanece ignorado, diferentemente de certas partes da Torre, que são apresentadas pouco a pouco.

Nessa visita, proposta pela prima de Gonçalo, o narrador dá a conhecer com mais detalhes o espaço, inclusive com a data da destruição do mosteiro. Nessa descrição é possível se ter a devida amplitude da condensação do tempo nesse espaço. Assim, a primeira impressão que é dada de Santa Maria do Craquede é de fora, como pode ser percebido no trecho a seguir, que narra a aproximação de Gonçalo:

a estrada real de Oliveira costeia aí o antigo adro do mosteiro de Craquede, queimado pelo fogo do céu, naquela irada tempestade que

chamam de S. Sebastião, e que aterrou Portugal em 1616. Uma erva agora alfombra o chão, crescida e verde, entre os poderosos troncos dos castanheiros velhíssimos. A igreja nova alveja, bem caiada, ao fundo da ramaria; e, ligada a ela por um muro esbrechado que densa hera veste, tomando todo o lado nascente do Terreiro — sobe, enche ainda magnificamente o céu lustroso, a fachada da igreja do vetusto mosteiro, suavemente amarelecida e brunida pelos tempos, com o seu imenso portal sem portas, a rosácea desmantelada, e esvaziados os nichos de enterramento, onde outrora se estiravam as imagens dos fundadores, Fróilas Ramires e a sua mulher Estevaninha, Condessa de Orgaz, por alcunha a *Queixa-perra* (ICR, pp. 371-372).

Nessa descrição ocorre a localização do adro do mosteiro, bem como a data de sua destruição (1616); o terreno onde ele ficava foi tomado pela erva e castanheiros, dando a ideia da passagem do tempo. Há também a contraposição entre a *igrejinha nova* e a *igreja vestusta do mosteiro*, mostrando a presença histórica desta, com seus nichos vazios, frente à presença física daquela.

A presença dos fundadores (Fróilas Ramires e Estevaninha, Condessa de Orgaz, por alcunha a *Queixa-perra*) se dá pela ausência, como se pode notar quando o narrador cita os nichos vazios, onde antes estavam suas imagens. As referências temporais nesse espaço estão presentes de forma análoga às da Torre, porém destaca-se o vazio como forma de expô-las, lembrando – por mais paradoxal que seja – o esquecimento.

Em outro momento da visita à Santa Maria de Craquede, o claustro é descrito, em longo trecho do romance, em seus pormenores, quando Gonçalo adentra no ambiente, que desde pequeno não via:

transpôs o portal, atravessou o espaço descoberto que fora a nave — atulhado de caliça, de cacos, de pedras despegadas da abóbada e afogadas nas ervas bravas. E pela brecha dum muro a que ainda se amparava um pedaço de altar penetrou na silenciosa crasta Afonsina. Só dela restam duas arcadas em ângulo, atarracadas sobre rudes pilares, lajeadas de poderosas lajes puídas, que nessa manhã o sacristão cuidadosamente varrera. E contra o muro, onde rijas nervuras desenham outros arcos, avultam os sete imensos túmulos dos antiqüíssimos Ramires, denegridos, lisos, sem um lavor, como toscas arcas de granito, alguns pesadamente encravados no lajedo, outros pousando sobre bolas que os séculos lascaram. Gonçalo seguia um carreiro de tijolo, rente aos arcos, recordando quando ele outrora e Gracinha pulavam ruidosamente por sobre essas campas, enquanto no pátio do claustro, entre as pilastras tombadas e a verdura das ruínas, a boa miss Rhodes, agachada, procurava florinhas silvestres. Na abóbada, sobre o mais vasto túmulo, lá negrejava chumbada a espada,

a famosa espada, com a sua corrente de ferro pendendo do punho, a folha roída pela ferrugem das longas idades. Sobre outro lá ardia a lâmpada, a estranha lâmpada mourisca, que não se apagara desde a tarde remota em que algum monge, com uma tocha de saimento, silenciosamente a acendera (ICR, p. 379).

As marcas do tempo estão dispostas no espaço, assim, percebe-se a indicação da época *Afonsina* pela *crasta* em ruínas. Outro período, com a duração longa, é indicado quando se comenta sobre os túmulos que, mesmo sem ter as inscrições – como questionado a seguir: “que Ramires jazeriam nesses cofres de granito, a que o tempo raspava as inscrições e as datas, para que nelas toda a História se sumisse, e mais escuramente se volvessem em leve pó sem nome, aqueles homens de orgulho e de força?...” (ICR, p. 379) –, trazem no granito a presença temporal juntamente com o esquecimento. Mais recente é a lembrança de Gonçalo dos passeios que fazia com sua irmã, Gracinha, e Miss Rhodes, marcada pelo advérbio outrora. Também o mesmo dia da visita, de manhã, o tempo é marcado pela observação de que o sacristão havia varrido o lugar, demonstrando, assim, a modificação mais recente do espaço.

É certamente desse modo que espaço e tempo se condensam a ponto de ser possível entrever partes da História em seus recantos, de olhar através dos fragmentos do prédio com a ajuda da memória do protagonista.

Ainda vale lembrar que os túmulos não possuem identificação, dando a condição para que a *História sumisse*, ou para certo esquecimento, que pode ser preenchido, como o é, e pode ser percebido na lenda contada em dado momento e reproduzida a seguir:

na ponta do claustro, era o túmulo aberto, e ao lado, derrubada em dois pedaços, a tampa que o esqueleto de Lopo Ramires arrombara para correr às Navas de Tolosa e bater os cinco Reis mouros. Gonçalo espreitou para dentro, curiosamente. A um canto da funda arca alvejava um montão de ossos, limpos e bem arrumados! Esquecera o velho Lopo, na sua pressa heróica, esses poucos ossos, já despegados do seu esqueleto?... (ICR, pp. 379-380)

Dessa forma, a falta de identificação nos túmulos fazia com que a História fosse esquecida, dando margem à criação de uma lenda, que beira o absurdo, que fica mais patente quando ridicularizada pelo narrador.

A presença desses cronotopos em *A Ilustre Casa de Ramires* ocorre justamente para chamar a atenção ao passado, pois como apontado por Bakhtin, referindo-se acerca do cronotopo de Castelo, e que pode ser estendida aos dois tratados aqui:

o castelo está repleto de tempo, que por sinal é histórico. O castelo é o lugar onde vivem os senhores feudais (por conseguinte, também as figuras históricas do passado), as marcas dos séculos e das gerações estão depositadas sobre várias partes do edifício, no mobiliário, nas armas, na galeria de retratos dos ancestrais, nos arquivos de família, nas relações humanas específicas da sucessão dinástica, da transmissão de direitos hereditários. Enfim, as lendas e as tradições revivem, pelas recordações dos acontecimentos passados, todos os recantos do castelo e das cercanias. (2002, pp. 353-354)

Não só o cronotopo do castelo, representado no romance pela Torre, mas também o cronotopo de *Santa Maria de Craquede*, apontam para o passado, pois torna-se fácil verificar que os elementos comentados pelo teórico russo estão presentes também neste. Não se trata do mesmo cronotopo, porém trazem em si indícios temporais muito próximos. Assim, o tempo histórico contido no espaço do romance – essencialmente a Torre – produz a intensidade do contraste entre o passado heróico da família Ramires e seu último representante, Gonçalo.

Os cronotopos, apresentados aqui, auxiliam a entender a ideia de História em *Eça de Queirós*, pois, segundo Bakhtin, “todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as idéias, as análises das causas e dos efeitos – gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e sangue” (2002, p. 356, grifo meu).

Nessa perspectiva, o valor semântico, que o cronotopo ganha no romance, servirá para a concatenação da ideia de História, pois sua organização guarda o sentido abstrato do romance. Como fica claro nas representações do esquecimento nos trechos em que a presença se dá pela ausência, configurando a noção de que a História pode ser falha, ou na impossibilidade de apreensão do todo. O que se apresentou na análise desses cronotopos foi a presença incondicional do lembrar e do esquecer, pois ao mesmo tempo que o castelo possui em seus espaços o tempo concentrado, demonstra, também, a perda de certos indícios, apagados pelo tempo.

2.4. AS VOZES

As vozes presentes no romance compõem o sentido do próprio romance. Como pode ser observado na citação posterior de Álvaro Pina que dá o alcance e a importância das vozes, pois como ele aponta “no romance, o discurso de Gonçalo, enunciado complexo que se integra num enunciado mais amplo em unidade e contradição com outros enunciados, traduz e aprecia, antes de mais e acima de tudo, uma experiência social estreita” (1983, p. 68). Assim, o romance ganha forma pelo discurso concorrente dos personagens, dando configuração à complexidade do protagonista que se opõe e aceita o discurso alheio.

Acerca da interação dos personagens no romance, essencialmente em Dostoiévski, Bakhtin comenta que seus personagens principais “*são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante*” (1997, p. 4). Com isso as vozes no romance “não se fecham nem são surdas umas às outras. Elas sempre se escutam mutuamente, respondem umas às outras e se refletem reciprocamente” (1997, p. 75). Assim, o personagem ganha sentido como conformador do mundo, pois “não importa o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma” (1997, p. 46).

Em *A Ilustre Casa de Ramires*, seguindo o enunciado de Bakhtin, o mundo é formado pelas vozes dissonantes e consoantes à do protagonista, Gonçalo Mendes Ramires. Esse romance não traz em si exatamente a mesma forma do romance polifônico, mas alguns indícios dão a entender que a forma do romance coadune com certas observações do teórico russo.

Esses indícios serão verificados na análise das seguintes vozes:

1. Gonçalo Mendes Ramires (o Caso do Casco);
2. O *Fado dos Ramires* (composto pelo Videirinha com ajuda do Padre Soeiro);
3. E João Gouveia (personagem que faz a interpretação de Gonçalo=Portugal).

2.4.1. GONÇALO MENDES RAMIRES

Em primeiro lugar, a voz e as interpretações de Gonçalo estão presentes em quase todo o romance; é o personagem que mais interage em diálogos. Porém, a análise se pautará nos dados sobre o caso do Casco – caso do arrendamento das terras, que é representativo da postura de Gonçalo.

Esse evento é comentado por Maia de Cruz que vê nele “o caráter contraditório das relações de Gonçalo com os pobres” e que “chega ao paroxismo no episódio de arrendamento das terras próximas à Torre, com resultados duros para o lado do mais fraco, o do lavrador José Casco dos Bravais” (in: BERRINI, 2000, p. 146). Por conseguinte, o caráter contraditório do fidalgo será demonstrado pelas diversas versões que essa história ganha quando é contada e ampliada pelo protagonista ao longo do romance.

O episódio inicia-se com a expulsão do antigo arrendatário, o Relho, que havia causado desavença, apedrejando as vidraças da Torre e agredindo a Rosa, criada de Gonçalo. Após a retirada da família do Relho, o antigo arrendatário, aparece imediatamente

um lavrador dos Bravais, o José Casco, respeitado em toda a freguesia pela sua seriedade e força espantosa, propondo ao Fidalgo arrendar a Torre. Gonçalo Mendes Ramires porém, já desde a morte do pai, decidira elevar a renda a novecentos e cinquenta mil réis: – e o Casco desceu as escadas, de cabeça descaída. Voltou logo ao outro dia, repercorreu miudamente toda a quinta, esfarelou a terra entre os dedos, esquadrinhou o curral e a adega, contou as oliveiras e as cepas: e num esforço, em que lhe arfaram todas as costelas, ofereceu novecentos e dez mil réis! Gonçalo não cedia, certo da sua equidade. O José Casco voltou ainda com a mulher; depois, num domingo, com a mulher e um compadre, – e era um coçar lento do queixo rapado, umas voltas desconfiadas em torno da eira e da horta, umas demoras sumidas dentro da tulha, que tornavam aquela manhã de junho intoleravelmente longa ao Fidalgo, sentado num banco de pedra do jardim, debaixo duma mimosa, com a *Gazeta do Povo*. Quando o Casco, pálido, lhe veio oferecer novecentos e trinta mil réis – Gonçalo Mendes Ramires arremessou o jornal, declarou que ia ele, por a sua conta, amanho a propriedade, mostrar o que era um torrão rico, tratado pelo saber moderno, com fosfatos, com máquinas! O homem de Bravais, então, arrancou um fundo suspiro, aceitou os novecentos e cinquenta mil réis. À maneira antiga o Fidalgo apertou a mão ao

lavrador – que entrou na cozinha a enxugar um largo copo de vinho, esponjando na testa, nas cordoveias rijas do pescoço, o suor ansiado que o alagava (ICR, p. 234).

Nessa narrativa, fica clara a negociação e o acordo sobre o arrendamento das terras da Torre pelo Casco. Também fica clara a diferenciação entre o ócio, destacado por António Sérgio, pois “Gonçalo é um ocioso – durante o tempo da sua vida em que se desenvolve o romance, até o dia de Junho em que se embarcou para as Áfricas” (1980, p. 78), e nessa cena tem-se a devida visão de sua imobilidade; e o trabalho exercido pelo Casco, que revolve as terras: avaliando-as, o que se percebe ao final da passagem citada, em que o Casco aparece suado.

O contraste entre os discursos é patente também no momento em que Gonçalo quebra sua palavra ao Casco e fecha contrato com o Pereira. Essa diferença é composta pela novela histórica e a narrativa da vida de Gonçalo, como aponta Pimpão: “se repararmos bem, notaremos os trechos da novela histórica formam com a história do próprio Gonçalo absoluto contraste” (1972, p. 542).

Por sua vez, Carlos Reis analisa da seguinte maneira o mesmo episódio:

que as observações por ambos emitidas pecam por se resumirem ao âmbito da história, não atentando devidamente nas características do discurso que a veicula. Efectivamente, somos de opinião de que, quando o herói da diegese arrenda a Torre ao Pereira e quebra o compromisso com o Casco [(ICR, p. 258-263)] (logo depois de ter relatado a decidida afirmação de lealdade de Tructesindo Ramires), quando se acobarda perante o valentão de Nacejas, no mesmo local em que Lourenço Ramires combatera rijamente [(ICR, pp. 300-304)], quando se prepara para uma despreocupada comensal com os amigos [(ICR, pp. 337-339)] (depois de ter narrado os trabalhosos cuidados da defesa contra o bastardo) e quando não se atreve a castigar a ousadia de André [(ICR, pp. 387-393)] (logo a seguir à vigorosa promessa de vingança pronunciada por Tructesindo Ramires), é a vigência da perspectiva de Gonçalo que, para além de manifestar uma personagem actuante na história, confere às referidas situações um insofismável carácter de fidedignidade. (1975, p. 371)

A perspectiva de Gonçalo é formada através de três instâncias. Dessa forma, no momento em que quebra a sua promessa com o Casco e arrenda as suas terras ao Pereira, ele faz emergir no leitor a referência de três situações diferentes:

- A primeira situação é marcada pelo contrato verbal firmado com o Casco.
- A segunda situação é representada pela Novela Histórica, que também faz parte do escopo da voz de Gonçalo, em que Tructesindo afirma: “de mal ficarei com o Reino e com o Rei, mas de bem com a honra e comigo” (ICR, p. 260).
- A terceira situação se dá pela quebra de promessa, que traz à lembrança do leitor as anteriores, em que as terras são arrendadas ao Pereira ao invés do Casco, como acordado anteriormente.

O contraste entre a novela histórica e o acontecimento com o Pereira ocorre devido ao encadeamento dos enunciados e a oposição entre os seus conteúdos. Isso constrói a contradição no discurso de Gonçalo, porém não se pode perder de vista as intenções dos enunciados.

Assim, a novela compreende um enunciado elaborado como forma a dar notoriedade ao personagem, enquanto o trato, referente ao arrendamento das terras, não tem a mesma elaboração, ocorre sem elementos ensaiados – tendo como referência as situações do romance como que vividas, diferente da novela histórica, que, mesmo no romance, ocorre como forma estruturada – com o intuito de garantir a renda e, mais adiante, alguns votos.

O ato do antepassado, narrado na novela, e o comportamento de Gonçalo são discrepantes. Portanto, a obra pública, ou por ser publicada, forma a imagem de um homem honrado conjugado ao espaço e à genealogia da *tão falada Honra de Santa Ireneia*, que ao associar a atitude do personagem histórico na novela ao comportamento de Gonçalo, cria-se um falso paralelo, pois enquanto Tructesindo honra sua palavra seu correspondente no século XIX não mantém o acordo com o Casco.

Quanto à negociação do arrendamento das terras, fica clara a diferença na forma de tratamento, que fica patente já na extensão das narrativas, já que a negociação com o Casco não chega a uma página, enquanto a negociação com o Pereira atinge quatro páginas. Além disso, o primeiro caso é todo enunciado pelo narrador, ao passo que o segundo é composto por diálogos. Assim, se entendermos o narrador com que amalgamado ao protagonista, interessaria a Gonçalo manipular os fatos no caso do Casco e, ao apresentar o encontro com o

Pereira, cabe ao narrador intervir o mínimo possível, apagar sua voz, o que dá a impressão de veracidade ao relato.

A forma como ambos são recebidos por Gonçalo deixa clara a disparidade no tratamento frente à diferença social, que tem papel importante na mudança de ideia do fidalgo ao arrendar as suas terras. Dessa maneira, o Pereira é descrito como

um lavrador, com casa na Riosa, chamado *Brasileiro* por ter herdado vinte contos de um tio, regatão no Pará. Comprara então terras, trazia arrendada a *Cortiga*, a falada propriedade dos condes de Monte-Agra, envergava aos domingos uma sobrecasaca de pano fino, e dispunha de sessenta votos na Freguesia (ICR, pp, 260-261, grifo meu).

À medida que o Casco é descrito como “um lavrador dos Bravais, o José Casco, respeitado em toda a freguesia pela sua seriedade e força espantosa” (ICR, p. 234, grifo meu).

O Pereira é recebido à mesa de jantar, ao passo que o Casco em nenhuma das suas passagens é convidado a sentar, ao contrário, Gonçalo trata-o com indiferença, pois no espaço de tempo em que o Casco examinava a terra e tornava “aquela manhã de junho intoleravelmente longa ao Fidalgo”, ele, Gonçalo, ficava “sentado num banco de pedra do jardim, debaixo duma mimosa, com a *Gazeta do Povo*” (ICR, p. 234).

Enfim, o negócio. Após pechinchar, o Casco aceita os novecentos e cinquenta mil réis para arrendar as terras, Gonçalo confirma o trato “à maneira antiga o Fidalgo apertou a mão ao lavrador” (ICR, p. 234).

Porém, com a visita do Pereira – que oferece “um conto, mesmo um conto e cinquenta” (ICR, p. 263) –, faz com que Gonçalo – que mesmo tendo afirmado já ter tratado “com o Casco, o José Casco dos Bravais! Ficamos meio apalavrados, há dias” (ICR, p. 263) – quebre o trato e reconte a história do Casco da seguinte forma:

– Escute, homem!... Eu não contei por miúdo o caso do Casco. Você compreende, sabe como essas coisas passam... O Casco veio, conversamos; eu pedi novecentos e cinquenta mil réis e porco de Natal. Primeiramente concordou, que sim; logo adiante emendou, que não... Voltou com o compadre; depois, com a mulher e o compadre, e o afilhado, e o cão! Depois só. Andou por aí pela quinta, a medir, a cheirar a terra; acho até que a provou. Aquelas rabulices do Casco!... Por fim, uma tarde, lá gemeu, lá aceitou os novecentos e cinquenta mil réis, sem porco. Cedi do porco. Aperto de mão, copo de vinho. Ficou

de aparecer para combinar, tratar da escritura. Não o avistei mais, há quase duas semanas! Naturalmente já virou. Já se arrependeu... Para resumir, não tenho com o Casco contrato firme. Foi uma conversa em que apenas estabelecemos, como base, a renda de novecentos e cinqüenta. E eu, que detesto coisas vagas, já andava pensando em encontrar melhor homem! (ICR, pp. 263-264).

Ainda, após o pedido de esclarecimento do Pereira, Gonçalo insiste:

– Homem, essa pergunta!... Pois se eu tivesse confirmado ao Casco decisivamente a palavra de Gonçalo Mendes Ramires, estava agora aqui a tratar, ou sequer a conversar consigo, Pereira, sobre o arrendamento da Torre? (ICR, p. 264).

O Pereira concorda e fecha o acordo da mesma forma que o Casco:

Gonçalo, depois de um momento em que pestanejou nervosa e tremulamente, estendeu a mão aberta ao Pereira:
– Toque! Agora sim! Agora fica palavra dada! (ICR, p. 264).

O modo como Gonçalo interage, diversamente, com o Casco e o Pereira demonstra que sua ação, aqui, segue seu interesse – o interesse pelo *um conto cento e cinqüenta* e o interesse pelos *sessenta votos*. Ainda que, ao final, o que sela o acordo seja a mesma ação: o aperto de mãos.

As relações dialógicas, vistas até aqui, compõem a conduta de Gonçalo, e expõem a forma como seu discurso é construído. Em particular, a forma de seu discurso é composta pela negação. Assim, na mesma página do romance, se pode perceber a afirmação de que havia arrendado suas terras ao Casco e sua negação. Ou até mesmo em um único parágrafo negar-se a si próprio. Por isso, percebe-se que a conduta de Gonçalo segue seu interesse e seu discurso é construído de forma que a todo o momento se desdiz.

O encontro posterior com o Casco é marcado pela discussão sobre o arrendamento e a palavra de Gonçalo – que como visto fora dada ao Casco antes de ser dada ao Pereira. Dessa maneira, o Casco cobra a palavra do Fidalgo: “– Temos que eu falei sempre muito claro com o Fidalgo, e não era de para que depois me faltasse à palavra!” (ICR, p. 307).

Com a confrontação do Casco, Gonçalo vê-se obrigado a argumentar, e, como dito anteriormente, desconversa e nega:

– Que está você a dizer, Casco? Faltar à palavra! em que lhe faltei à palavra?... Por causa do arrendamento da Torre? Essa é nova! Então houve por acaso escritura assinada entre nós? Você não voltou, não apareceu... (ICR, p. 307)

É importante ressaltar que a cobrança do Casco não versa sobre o arrendamento em si, mas sobre a *palavra* dada. Ao que Gonçalo responde, desviando o assunto e apresentando o argumento do documento escrito.

Esse caso é seguido de uma ameaça feita pelo Casco a Gonçalo. É necessário ressaltar essa passagem, pois é justamente ela que o protagonista irá recontar, amplificando-a. Assim, o fato ocorre da seguinte forma:

então de repente o Casco cresceu todo, no solitário caminho, negro e alto como um pinheiro, num furor que lhe esbugalhava os olhos esbraseados, quase sangrentos:

– Pois o Fidalgo ainda me ameaça com a justiça!... Pois ainda por cima de me fazer maroteira me ameaça com a cadeia!... Então, com os diabos! primeiro que entre na cadeia lhe hei-de eu esmigalhar esses ossos!...

Erguera o cajado... – Mas, num lampejo de razão e respeito, ainda gritou, com a cabeça a tremer para trás, através dos dentes cerrados:

– Fuja, Fidalgo, que me perco!... Fuja que o mato e me perco!

Gonçalo Mendes Ramires correu à cancela entalada nos velhos umbrais de granito, pulou por sobre as tábuas mal pregadas, enfiou pela latada que orla o muro, numa carreira furiosa de lebre acossada! (ICR, p. 308, grifo meu)

A cena é construída plasticamente e apresenta o agigantamento do Casco frente a Gonçalo que se acovarda. Aqui não importa o dinheiro, pois o lavrador, que já havia sido apresentado como forte, põe o fidalgo a correr como uma *lebre acossada*. Porém, mais adiante, usando de sua influência política, o protagonista manda prendê-lo, e ainda faz com que o Casco peça perdão. E, justamente esse perdão, que rebaixa o lavrador, é entendido por Maia da Cruz como

a imagem do pobre homem suplicante, vergado pelo castigo e pela dor, a oferecer-lhe a própria vida em nome de sua gratidão, homem a quem ele faltara com a palavra, aguça no Fidalgo da Torre o empenho de manipulação do sentimento popular em proveito próprio. E, em momentos como este, a generosidade de Gonçalo esfuma-se diante de uma ambição que desvela toda a força de uma desfaçatez de classe. (in: BERRINI, 2000, p. 148, grifo meu)

A ideia de desfaçatez de classe expressa muito bem o comportamento de Gonçalo, que usa o acontecimento, em que se acovarda, como uma agressão fortuita.

A forma dessa desfaçatez transparece na informação passada pelo Fidalgo cada vez que amplia a história do ataque do Casco. Pois é aí que o protagonista consegue abafar a sua quebra de palavra, que não seria bem vista pelos eleitores.

A primeira versão da história saída da boca de Gonçalo, logo ao chegar a Torre, versa o seguinte:

– Então, que sarau é este? Vocês não me ouviram chamar?... Pois encontrei lá embaixo, ao pé do pinheiral, um bêbedo, que me não conheceu, veio para mim *com uma foice!*... Felizmente levava a bengala. E chamo, grito... Qual! Tudo aqui de palestra, e a ceia a cozer! Que desaforo! Outra vez que suceda, todos para a rua... E quem resmungar, a cacete! (ICR, p. 309, grifo do autor)

Perceba o itálico do autor, que ressalta a alteração da arma, o cajado pela foice. Também, o nome do Casco é ocultado, já que Gonçalo diz ter sido atacado por um bêbedo. Também, há de se notar a utilização da autoridade de patrão ao ameaçar os empregados com a expulsão, além da agressão.

A segunda versão é quase uma continuação da primeira, pois se encontra em seu seguimento, porém é comentado somente ao Bento, criado do fidalgo:

– Hein, que te parece? Se não é a minha audácia, o homem positivamente me ferra um *tiro de espingarda!*
O Bento, que quase se babava, com o jarro esquecido de pingar no tapete, pestanejou, confuso, mais atônito:
– Mas o Sr. Dr. disse que era uma foice!
Gonçalo bateu o pé, impaciente:
– Correu para mim com uma foice. Mas vinha atrás do carro... E no carro trazia uma espingarda... Enfim estou aqui vivo, na Torre, por mercê de Deus. E também porque felizmente, nestes casos, não me falta decisão! (ICR, p 310, grifo do autor)

Nessa versão, além do itálico que destaca outra alteração, ou inclusão, da arma (cajado>foice>espingarda), também se tem o alçamento da fuga ao nível de audácia, de feito heróico. Assim, a história começa a ganhar o contorno necessário para que Gonçalo garanta seu renome como homem de bem, que contribuirá para sua eleição. Nesse trecho, também se

percebe que o protagonista usa de sua autoridade, frente ao criado, para contar a história e fazê-lo aceitar a mudança-inclusão da espingarda.

A terceira versão é contada para o Gouveia e vem comentada pelo narrador:

e aldravou [Gonçalo] a aventura do Casco, com traços mais pesados que a enegreciam. Durante semanas, aferradamente, esse fatal Casco o torturava para lhe arrendar a Torre. Mas ele tratara com o Pereira, o Pereira Brasileiro, por uma renda esplendidamente superior à que o Casco oferecia a gemer. Desde então o Casco rugia, ameaçava, por todas as tabernas da Freguesia. E, nessa tarde, surde duma azinhaga, rompe para ele, de varapau erguido! Mercê de Deus, lá se defendera, lá sacudira o bruto, com a bengala. Mas agora, sobre o seu sossego, sobre a sua vida, pairava a afronta daquele cajado. E, se o assalto se renovasse, ele varava o Casco com uma bala, como um bicho montês... Urgia pois que o amigo Gouveia chamasse o homem, o repreendesse rijamente, o entaipasse mesmo por algumas horas na cadeia... (ICR, p. 317, grifo meu).

Nesse relato, iniciado pelo comentário esclarecedor do narrador, Gonçalo, ao contrário das outras duas versões, não modifica a arma, mantém a do fato, mas propõe que *sacudira* o Casco, quando na verdade fugira. Também inclui ameaças ditas algures pelo lavrador. E, ainda, afirma não querer prender o Casco por covardia, mas por anseio de ferí-lo, de vará-lo *com uma bala*. Ação mantida pelo Fidalgo na última versão, no momento em que o Casco vai pedir perdão:

– Ai, meu Fidalgo, perdoe por quem é! Perdoe, que eu nem lhe sei pedir perdão!

Gonçalo atalhou o homem, com generosidade e doçura. Ele bem o avisara! Nada se emenda, a gritar, com o pau alçado...

– E olhe, Casco! Quando você me saiu ao pinhal eu levava um revólver na algibeira... Trago sempre um revólver. Desde que uma noite em Coimbra, no Choupal, dois bêbados me assaltaram, ando sempre à cautela com o revólver... Pense você agora que desgraça se tiro o revólver, se desfecho!... Que desgraça, hein?... Felizmente, num relance, pensei que me perdia, que o matava, e fugi. Foi por isso, para não desfechar o revólver... Enfim tudo passou. E eu não sou homem de rancores, já esqueci. Contanto que você, agora sossegado e no seu juízo, esqueça também. (ICR, pp. 360-361)

Aqui é possível perceber como o discurso do Casco no momento do ataque – *Fuja, Fidalgo, que me perco!... Fuja que o mato e me perco!* – passa a ser argumento de Gonçalo, após este ter manipulado a situação em seu favor. Também é importante destacar como o protagonista inverte as posições usando o seu discurso marcado pela sua posição social.

Portanto, não é de se estranhar a falta de palavras no momento em que o Casco vai pedir perdão, já que, em princípio, a causa do conflito fora Gonçalo quebrar o acordo quanto ao arrendamento das terras da Torre.

Dessa forma, vê-se aqui como o discurso do protagonista é construído dependente de seu interesse. Portanto, um arrendamento mais lucrativo, manutenção da reputação, ganho de votos, essas três vantagens regem o discurso de Gonçalo com relação à história do Casco.

Assim, do mesmo modo que usa o seu discurso oral para manter o *status* também usa o escrito. Por isso, em dado momento do romance afirma que

não lhe convinha perder a aparição da Novela em tão proveitoso momento, nas vésperas da sua chegada a Lisboa, quando para a sua influência Política e para o prestígio social necessitava desse brilho. (ICR, p. 380)

Isso confirma o interesse pelo prestígio que a escritura do romance guardava no seu âmbito, e, por ser produzido com esse interesse, demonstra o enfoque parcial e, como visto no caso do Casco, interesseiro, se é possível fazer esse paralelo.

2.4.2. O FADO DOS RAMIRES

A proposta de trabalhar o *Fado dos Ramires* na parte sobre *as vozes* – mesmo que este tenha uma função muito próxima da dos *documentos* – ocorre pelo simples motivo de que o Fado surge no romance verbalizado, pertencendo, portanto, à forma dialógica do romance, ou, para ser mais claro, a diferença proeminente é que o fado é apresentado na *forma oral* e os documentos são apresentados na forma escrita, formando dissonância entre um e outro, já que a forma oral tende à efemeridade do discurso localizado, enquanto a forma escrita surge como a permanência do discurso através da materialidade do livro.

Dessa maneira, o fado ganha estatuto de voz popular, quando cantado pelo Videirinha, compositor dos versos, que é auxiliado pelo Padre Soeiro, como descrito pelo narrador:

era a sua famosa cantiga, o *Fado dos Ramires*, rosário de heróicas Quadras celebrando as Lendas da Casa ilustre – que ele desde meses

apurava e completava, ajudado na terna tarefa pelo saber do velho Padre Soeiro, capelão e arquivista da Torre (ICR, p. 252).

É importante não perder de vista a influência que o Fado tem na composição da novela histórica de Gonçalo, já que ele funciona como artifício mnemônico da heroicidade dos Ramires durante o romance. Além da inclusão do discurso dominante, já que o Padre Soeiro, capelão e arquivista da Torre, é quem passa as informações para a composição dos versos.

O *Fado dos Ramires* aparece no romance através de fragmentos de seus versos, cantados pelo Videirinha, e de alguns comentários, tecidos pelo narrador ou pelos personagens. Assim, não é possível recompor toda a sua letra, porém, seus fragmentos e os comentários demonstram o devido teor de seu conteúdo e sua função.

A partir dessas aparições será feita a reconstituição da letra do fado, organizando os fragmentos e comentários surgidos ao longo do romance, e, posteriormente, será feita a análise de sua contribuição e sua função no entendimento da ideia de História.

Assim sendo, a primeira aparição do Fado se dá quando seus versos, entoados pelo Videirinha, surgem descrevendo a Torre de Santa Ireneia, como se pode ver a seguir:

Quem te verá sem que estremeça,
Torre de Santa Ireneia,
Assim toda negra e calada,
Por noites de lua cheia...
Ai! Assim calada, tão negra,
Torre de Santa Ireneia! (ICR, p. 252)

A esses versos, após uma pequena pausa, seguem outros que continuam a descrição:

Ai! Aí estás, forte e soberba,
Com uma história em cada ameia,
Torre mais velha que o reino,
Torre de Santa Ireneia!... (ICR, p. 252)

Ainda o narrador comenta que “começara a quadra a Múncio Ramires, Dente de Lobo” (ICR, p. 252), mas essa quadra não é transcrita nem comentada, mas em outro momento surge um comentário do narrador sobre os feitos de um dos *avoengos* de Gonçalo:

a quadra de Gutierres Ramires, na Palestina, sobre o monte das Oliveiras, à porta da sua tenda, diante dos Barões que aclamavam com as espadas nuas, recusando o Ducado de Galileia e o senhorio das

Terras de Além-Jordão. – Que não podia, em verdade, aceitar terra, mesmo Santa, mesmo a Galileia...

Quem já tinha em Portugal
Terras de Santa Ireneia! (ICR, pp. 252-253)

Esse trecho do fado recebe o seguinte comentário de Gonçalo: “– Boa piada!”, o que mostra o fundo fictício da história. A essa continua “outra nova [quadra], trabalhada nessa semana – a do saimento de Aldoça Ramires, Santa Aldoça, trazida do mosteiro de Arouca ao solar de Treixedo, sobre o almadraque em que morrera aos ombros de quatro Reis!” (ICR, p. 253). Que recebe outro comentário jocoso de Gonçalo: “– Bravo! – gritou o Fidalgo pendurado da varanda. – Essa é famosa, oh Videirinha! Mas aí há Reis demais... Quatro Reis!” (ICR, p. 253). Confirmando a intenção amplificadora do compositor, e de seu cúmplice – Padre Soeiro –, segundo a visão de Gonçalo.

Ainda nesta cena, segue a quadra sobre aquele “terrível Lopo Ramires que, morto, se erguera da sua campa no Mosteiro de Craquede, montara um ginete morto, e toda a noite galopara através da Espanha para se bater nas Navas de Tolosa!”, finalizando com o verso:

Lá passa a negra figura... (ICR, p. 253)

Essa lenda era abominada por Gonçalo, que se despede de Videirinha, mas ouve ao longe a última quadra dessa cena do romance,

Ai! lá na grande batalha...
El-Rei Dom Sebastião...
O mais moço dos Ramires
que era pajem do guião... (ICR, p. 253)

Nesse trecho do romance é possível notar que o Fado traz em seu conteúdo as histórias fantásticas conjugadas aos fatos históricos, o que é satirizado pelo próprio Gonçalo. Isso demonstra o descrédito de alguns feitos contados sobre os Ramires, mas não os descarta do conhecimento comum, o que ajuda a formar a imagem pública da família e, conseqüentemente, de Gonçalo.

Em outra cena, de uma reunião em casa de Barrolo, o Fado ressurgue nas mãos e na voz de Gonçalo, que antes de começar dirige a palavra a sua irmã, Gracinha, que estava sentada ao

piano: “– Tu não dás conta desse lindo fado, rapariga! Deixa, que eu te cante uma quadra, à boa moda do Videirinha...” (ICR, p. 299).

Porém, Gonçalo também não dá conta de tocar o Fado, já que “entoou versos, ao acaso, num esforço esganiçado”, como descrito pelo narrador:

Ora na grande batalha,
Quatro Ramires valentes...” (ICR, p. 299, grifo meu).

Esses versos, ao que parece, não configuram, exatamente, uma narrativa, mas trazem em sua enunciação palavras-chave sempre ligadas à família Ramires: grande batalha e valentes. Estas são formadoras do mito dos Ramires, que garante a manutenção do poder e riqueza na mão de certa aristocracia rural ligada à história guerreira, da qual Gonçalo faz parte.

Também na cena em que os amigos de Gonçalo o parabenizam por motivo de seu aceite em concorrer a Deputado por Vila-Clara, o *Fado dos Ramires* aparece com a entrada dos amigos em cena, dando felicitações ao Fidalgo:

Ora, quem te vê solitária,
Torre de Santa Ireneia... (ICR, p. 338)

Ao meio da cena o Fado reaparece para contar a história que

eram as quadras preferidas do Fidalgo, as quadras em que o grande avô Rui Ramires, sulcando os mares de Mascate numa urca, encontra três fortes naus inglesas, e, do alto do seu castelo de proa, vestido de grã vermelha, com a mão no cinto de anta tauxiado de ouro e pedras, soberbamente as intima a que se rendam...

Todo alegre, a mão no cinto,
Junto da Signa Real,
Gritando às naus – “Amainai
Por El-Rei de Portugal...” (ICR, pp. 338-339)

Aqui, vale a pena ressaltar que alguns fatos mencionados no romance – na narrativa da vida de Gonçalo – fazem referência ao Ultimatum inglês de 1890, como é o caso da venda de Lourenço Marques aos ingleses – que, de certa forma, irá culminar no Ultimatum. Essas referências levaram Medina a afirmar que

o livro [*A Ilustre Casa de Ramires*] acaba por tratar da actualidade imediata que o rodeava, ou seja, as guerras africanas durante o ministério regenerador Hintze\Franco (1893-1898). Em resumo, o romance, publicado em volume em 1900, traduz, dum modo patente, as preocupações dum período histórico definido, aquele que, grosso modo, vai desde o Ultimatum de 1890 às guerras africanas e à prisão de Gungunhana em Dezembro de 1895. (1972, p. 92)

Além de datar a ação do romance na década de noventa, outro paralelo feito por Medina é de que a aparência de Ernesto de Nacejas, homem que desafia Gonçalo, seja próxima do físico inglês do que do português, o que faria, decerto, alusão ao *Ultimatum*.²³ Com isso, a preferência de Gonçalo pela história de um parente seu desafiar os ingleses dá a impressão de servir, como em outras passagens, de alusão ao conflito entre as duas pátrias na última década do século XIX.

Retomando, a forma como é finalizada a cena mantém a ideia de heroicidade dos Ramires. Estes versos, providencialmente, cantam:

– Velha Casa de Ramires,
Honra e flor de Portugal! (ICR, p. 340)

A persistência através dos tempos da família e sua honra, característica principal da Casa de Ramires, é recorrente em todo o romance, e, insistentemente, cantada no Fado. Porém, se comparada com os fatos ocorridos no romance, a honra de Gonçalo Mendes Ramires foi posta de lado, visto que ele havia reatado amizade com André Cavaleiro, seu antigo desafeto,²⁴ pois este homem não honrara seu compromisso com Gracinha, irmã do protagonista.

Em outros versos do Fado, que celebram a glória da Casa ilustre, iniciam-se com a descrição da tão falada Torre de Santa Ireneia:

Quem te verá sem que estremeça,
Torre de Santa Ireneia,
Assim tão negra e calada,

²³ Ou como questiona Medina: “seria por acaso que Eça escolheu para inimigo de Gonçalo um tipo físico que não corresponde ao da raça lusitana mas antes aos Ingleses com os quais vínhamos querelando desde o Ultimatum?” (MEDINA, 1972, p. 98).

²⁴ Este nome era recebido com enorme insatisfação por Gonçalo, desafeto tão conhecido que leva o narrador a comentar o seguinte: “Era sempre a mesma briga, pessoal, furiosa e vaga. Gonçalo clamando que não aludissem diante dele, pelas cinco chagas de Cristo, a esse bandido, esse Sr. Cavaleiro e sobretudo Cavalo, mandão burlesco que desorganizava o Distrito!”(ICR, p. 245).

Por noites de lua cheia... (ICR, p. 406)

Apresenta-se o cenário, cenário pelo qual passaram diversos Ramires e que sobrevive, com a corrente caracterização: negra e calada. Com o cenário montado conta-se a história que

era a glória magnífica de Paio Ramires, Mestre do Templo – a quem o Papa Inocêncio, e a Rainha Branca de Castela, e todos os Príncipes da Cristandade suplicam que se arme, e corra em dura pressa, e liberte S. Luís Rei de França, cativo nas terras do Egito...

Que só em Paio Ramires
Põe agora o mundo esperança...
Que junte os seus Cavaleiros
E que salve o Rei de França!

E por este avô tal façanha até Gonçalo se interessou – acompanhando o canto, num trêmulo esganiçado, de braço erguido:

Ai, que junte os seus Cavaleiros
E que salve o Rei de França!... (ICR, p. 406)

Embora S. Luís realmente tenha sido cativo, sua libertação não foi conseguida através de batalhas, mas através de um resgate pago pela Ordem Terceira. Isso ocorreu durante a sétima cruzada (1248-1250), o ano mais exato de seu cativo é 1250 (Cf. ROUSSET, 1980, pp. 208-210). Dessa forma, a história de Paio Ramires não tem um contexto histórico confiável, demonstrando o quanto é tendencioso o discurso em favor dos Ramires.

Assim, tanto o discurso do Fado, quanto o comentário do narrador, fazem com que o leitor receba informações precisas, pois inserem alguns nomes referentes a figuras históricas. Essas referências ganham estatuto de verdade histórica, o que faz com que a história pareça verdadeira. Porém, não se pode deixar de notar que a quadra foi trabalhada *sobre uma erudita nota do bom Padre Soeiro* (ICR, p. 406), capelão e arquivista da Torre, portanto interessado na conservação do nome dos Ramires.

Deste modo, se o acontecimento histórico for tomado como base da criação do Fado, não é possível crer na história de Paio Ramires, ou, só é possível pensar na história de Paio Ramires se a investida não foi levada a cabo, ou melhor, o parente de Gonçalo juntou seus cavaleiros, mas não partiu para o combate, em que libertaria o Rei de França. Isso indica que o Fado deixa de lado a História para construir a imagem dos Ramires. Assim, oculta o fato de

que o rei de França foi libertado pelo pagamento de resgate, e apresenta o ajuntamento de tropas por Paio Ramires como uma ação heróica.

Nesse momento, a narrativa possui indícios claros de veracidade, como se essa história realmente tivesse acontecido, porém se comparada à versão corrente na historiografia ela não pode ser considerada fidedigna, pois ganha ares de fábula.

O estatuto de História dada ao *Fado dos Ramires* fica mais claro se for confrontado com um diálogo entre Gonçalo e Maria Mendonça:

– Pois essa história eu sei, prima Maria! Sei agora pelo *Fado dos Ramires*, o fado do Videirinha...

D. Maria Mendonça levantou as compridas mãos aos céus, revoltada com aquela indiferença pelas tradições heróicas da Casa. Conhecer somente os seus Anais desde que eles andavam repicados num fado!... O primo Gonçalo não se envergonhava?

– Mas por que, prima, por quê? O fado do Videirinha está fundado em documentos autênticos que o Padre Soeiro estudou. Todo o recheio histórico foi fornecido pelo Padre Soeiro. O Videirinha só pôs as rimas (ICR, p. 374)

Bem se vê aí, que no entendimento de Gonçalo o *Fado dos Ramires* possui um estatuto próximo ao histórico, ao menos no momento desta enunciação, pois está fundamentado nos estudos do Padre Soeiro. Portanto, a intervenção do Videirinha não faz com que a história perca seu estatuto de realidade, por mais fantástica que a narrativa pareça. Note que há mudança de opinião de Gonçalo nos comentários tecidos sobre os trechos do fado que contam a história de Gutierrez Ramires e Aldoça Ramires, e o trecho contado à Maria Mendonça.

Outro exemplo de versões amplificadas de um fato é o caso em que Gonçalo desacredita dos *causos* espalhados pelo povo, que seguindo os indícios deixados no local contam a história da coça que o fidalgo dera em Ernesto de Nacejas. Observe a amplitude ganha pela façanha:

– E então o povo por lá, a falar, a olhar para o sítio?

– Pois o povo não se arreda! E a mostrar o sangue, no chão, e as pedras por onde se atirou a égua do Fidalgo... E agora até contam que foi uma espera, e que desfecharam três tiros ao Fidalgo, e que depois adiante no pinhal ainda saltaram três homens mascarados que o Fidalgo escangalhou...

– Eis a lenda que se forma! – declarou Gonçalo (ICR, p. 429).

Aqui as interpretações do povo sobre a surra são entendidas como legendárias, pois a surra em Ernesto de Nacejas, homem que havia desafiado por duas vezes Gonçalo, ganha detalhes e é amplificada cada vez que é contada. O embate em si é narrado da seguinte forma, pelo narrador:

então erguido [Gonçalo] nos estribos, por sobre a imensa mão, despediu uma vergastada do chicote silvante de cavalo-marinho, colhendo o latagão na face, de lado, num golpe tão vivo da aresta aguda que a orelha pendeu, despegada, num borbotar de sangue. Com um berro o homem recuou, cambaleando. Gonçalo galgou sobre ele, noutra arremesso, com outra fulgurante chicotada, que apanhou pela boca, lhe rasgou a boca, decerto lhe espedaçou dentes, o atirou, urrando, para o chão. As patas da égua machucavam as grossas coxas estendidas, – e, debruçado, Gonçalo ainda vergastou, cortou desesperadamente face, pescoço, até que o corpo jazeu morto, com jorros de sangue escuro ensopando a camisa (ICR, p. 417).

Logo após surrar o Valentão de Nacejas, ouve-se um tiro e Gonçalo corre atrás do atirador. Então:

– Ah cão, ah cão! – berrava Gonçalo. Estonteado, o rapaz tropeçara numa viga solta. Mas já se endireitava, largava, quando o Fidalgo o alcançou com uma cutilada do chicote no pescoço, logo alagado de sangue. Estendendo as mãos incertas, ainda cambaleou, abateu, estalou contra a aresta dum pilar, a cabeça mais sangue jorrou. Então Gonçalo, a arquejar deteve a égua (ICR, p. 417).

A amplificação do fato, se for comparado aos detalhes da narrativa, se dá no número de tiros dados (que na versão popular são três e na narrativa somente um), no número de homens que saltam para a estrada (três na versão popular e um na narrativa) e, por último, a premeditação, pois o povo fala como se a ação dos homens fosse planejada (*foi uma espera*), enquanto na narrativa aparenta ser desorganizada.

Ainda essa história da surra ganhará vulto no *Fado dos Ramires*, que *exaltava [Gonçalo] acima dos outros Ramires, da História e da Lenda!* Pois canta o seguinte:

Os Ramires doutras eras
Venciam com grandes lanças,
Este vence com um chicote,
Vede que estranhas mudanças!

É que os Ramires famosos,
Da passada geração,

Tinham força nas armas
E este no coração! (ICR, p. 432).

Nessas quadras Videirinha ressalta a diferença entre os antigos Ramires e Gonçalo, chamando a atenção para a história do Valentão de Nacejas, insinuada pela presença do chicote, citado no terceiro verso.

Dessa forma, quando Videirinha canta sobre a distinção entre a geração passada e Gonçalo, destaca a troca das lanças pelo chicote e da força pelo coração. Aqui se tem uma visão de Gonçalo, que vislumbra a descontinuidade de sua família, ainda que a característica de vencedor prevaleça.

A descontinuidade é dada pela perspectiva mais humanizada de Gonçalo, sem, no entanto, perder de vista sua ligação com o passado heróico da família. Assim, a mudança não se dá no *modus operandi* da classe a qual pertence Gonçalo, mas no modo como os privilégios são alcançados.

Pois bem, enquanto os Ramires do passado conseguiam seus privilégios através das batalhas em que participavam, Gonçalo garante-os com uma eleição e alguns subterfúgios, como o caso do Casco.

Algo a se destacar é a proximidade entre Videirinha e Gonçalo que faz com que o protagonista apareça como mais humano no Fado do que seus antepassados, que são muito mais distantes. O contrário do que se verá na perspectiva de João Gouveia, que é mais distante de Gonçalo.²⁵

Dessa forma, o *Fado dos Ramires* traz uma perspectiva histórica baseada no interesse de contar as façanhas dos Ramires e não em compor uma obra crítica, dada a proximidade dos compositores e do representante da família.

A ideia recorrente no Fado é a de que a Torre concentra as características dos Ramires, por isso ela é, no momento da narrativa, solitária como Gonçalo – o último dos Ramires –, ela também serve de base para a história da família.²⁶ Porém, há a diferenciação entre Gonçalo e

²⁵ Cf. nesta tese capítulo sobre João Gouveia.

²⁶ Cf. nesta tese capítulo sobre Cronotopo.

seus antepassados, pois os guerreiros Ramires deram lugar ao Ramires mais humano: Gonçalo.

Desse ponto de vista, o pensamento de Álvaro Pina faz sentido, já que

a verdade da vida no romance de Eça [A *Ilustre Casa de Ramires*] aprofunda-se, assim, com a verdade da necessidade de uma vida mais humana, com mais largas perspectivas e possibilidades de desenvolvimento individual e colectivo. (1983, p. 62)

Assim, mesmo que o fado mostre uma visão redutora da história da família, que é baseada na constância da honra, ela também mostra que uma perspectiva mais próxima não permite a criação de um herói, mas de um homem, que, diferentemente de seus antepassados, tem *coração*. Ainda que use seu nome e posição social para garantir privilégios, como também é o caso dos compositores do Fado: Padre Soeiro e Videirinha.

2.4.3. JOÃO GOUVEIA

A opinião expressa por João Gouveia no final do romance dá forma às diversas leituras críticas, pois a afirmação de que Gonçalo lembra Portugal foi entendida como a explicação do romance. Porém, essa afirmação, feita pelo personagem, expressa apenas sua concepção pessoal e não uma solução final para a leitura do romance, por isso deve ser assim entendida, como notaram alguns críticos, como é o caso de António Cirurgião, Álvaro Pina e João Roberto Maia da Cruz (Cf. CIRURGIÃO, 1969, pp. 144-145; PINA, 1983, p. 63; MAIA DA CRUZ, in BERRINI, 2000, pp. 153-154).

No final do romance é representada uma cena em que três opiniões sobre Gonçalo são expostas: a primeira opinião é expressa pela voz de Titó, a segunda pela de Padre Soeiro, e, a última, pela de João Gouveia.

Nessa circunstância, Titó comenta sobre Gonçalo:

– Tem muita raça! – exclamou o Titó, levantando a cabeça. – E é o que o salva dos defeitos... Eu sou amigo de Gonçalo, e dos firmes.

Mas não escondo, nem a ele... Sobretudo a ele. Muito leviano, muito incoerente... Mas tem raça que o salva (ICR, p. 469, grifo meu).

Note-se que a justificativa de Titó, para falar de Gonçalo, é a de que eles são amigos *dos firmes*. Portanto a opinião dele sobre o protagonista é formada pela proximidade. Os defeitos destacados, nesta fala, são a leviandade e a incoerência, sendo que a qualidade da raça o salva. O comentário de Titó leva a entender Gonçalo como uma figura humanizada, imperfeita, formada por defeitos e qualidades, e constituído por uma inconstância nas atitudes.

Por outro lado, a segunda voz, de Padre Soeiro, destaca a bondade como atributo de Gonçalo, respondendo a Titó:

– E a bondade, Sr. Antônio Vilalobos! – atalhou docemente Padre Soeiro. – A bondade, sobretudo como a do Sr. Gonçalo, também salva... Olhe, às vezes há um homem muito sério, muito puro, muito austero, um Catão que nunca cumpriu senão o dever e a lei... E todavia ninguém gosta dele, nem o procura. Por quê? Porque nunca deu, nunca perdoou, nunca acarinhou, nunca serviu. E ao lado outro leviano, descuidado, que tem defeitos, que tem culpas, que esqueceu mesmo o dever, que ofendeu mesmo a lei... Mas quê? É amorável, generoso, dedicado, serviçal, sempre com uma palavra doce, sempre com um rasgo carinhoso... E por isso todos o amam, e não sei mesmo, Deus me perdoe, se Deus também o não prefere... (ICR, p. 469).

Padre Soeiro, por meio de comparação, expõe alguns defeitos de Gonçalo, como a leviandade e a ofensa à lei, porém, para ele, a qualidade principal do protagonista – a bondade – faz esquecer todos os defeitos, porque a ideia de que *todos o amam* faz com que seus erros sejam postos de lado. Mas a ideia de um homem formado por defeitos e qualidades torna Gonçalo mais humano, deixando complicada a ligação alegórica entre Gonçalo e Portugal, feita por João Gouveia.

A terceira, e última, opinião a ser emitida – a mais utilizada para entender o romance – é a de João Gouveia, que, como sabido, faz uma interpretação alegórica de Gonçalo, como se vê nas falas seguintes, que finalizam o romance:

– Pois eu tenho estudado muito o nosso amigo Gonçalo Mendes. E sabem vocês, sabe o Sr. Padre Soeiro quem ele me lembra?
– Quem?
– Talvez se riam. Mas eu sustento a semelhança. Aquele todo de Gonçalo, a fraqueza, a doçura, a bondade, a imensa bondade, que

notou o Sr. Padre Soeiro... Os fogachos e entusiasmos, que acabam em fumo, e juntamente muita persistência, muito aferro quando se fila à sua ideia... A generosidade, o desleixo, a constante trapalhada nos negócios, e sentimentos de muita honra, uns escrúpulos, quase pueris, não é verdade?... A imaginação que o leva sempre a exagerar até à mentira, e ao mesmo tempo um espírito prático, sempre atento à realidade útil. A viveza, a facilidade em compreender, em apanhar... A esperança constante nalgum milagre, no velho milagre de Ourique, que sanará todas as dificuldades... A vaidade, o gosto de se arrebicar, de luzir, e uma simplicidade tão grande, que dá na rua o braço a um mendigo... Um fundo de melancolia, apesar de tão palrador, tão sociável. A desconfiança terrível de si mesmo, que o acobarda, o encolhe, até que um dia se decide, e aparece um herói, que tudo arrasa... Até aquela antiguidade de raça, aqui pegada à sua velha Torre, há mil anos... Até agora aquele arranque para a África... Assim todo completo, com o bem, com o mal, sabem quem ele me lembra?

– Quem?...

– Portugal (ICR, p. 470).

A voz de João Gouveia surge e compõe um pensamento analítico sobre Gonçalo e, conseqüentemente, sobre Portugal, já que as características de um coincidem com a do outro. Porém, a confissão de Gouveia expressa o *seu ponto de vista* a sua verdade sobre Gonçalo, mas não se pode deixar escapar que sua opinião sobre o protagonista também é uma opinião sobre Portugal.

Dessa forma, pode-se pensar que a fala de João Gouveia expressa a ambigüidade vivida por Portugal no final do século XIX, por isso quando seu discurso exprime o defeito levantado por Titó (leviandade, que aqui aparece da seguinte forma: *fogachos e entusiasmos que acabam em fumo*) e a qualidade admitidamente retirada de Padre Soeiro, ele pode revelar o sentimento nacional exacerbado com o Ultimatum. Assim, ao mesmo tempo em que ressalta o rebaixamento sentido naquele momento – *a constante trapalhada nos negócios* ou *a desconfiança de si mesmo, que o acobarda, o encolhe* –, também destaca o sentimento de reerguimento – *até que um dia se decide, e aparece como herói*. Porém, é necessário lembrar aqui, a esperança como fator presente do caráter de Gonçalo/Portugal, esperança em um milagre, como milagre histórico de Ourique.

Ao que parece, o conteúdo dessa enunciação, feita por João Gouveia, possui semelhança com o que Eça de Queirós escreve acerca do Ultimatum na *Revista de Portugal*, em que ele assina como *Um espectador*. Neste artigo o escritor português comenta como o

fato de 11 de janeiro de 1890 causou indignação por motivo da humilhação sofrida, e como isso poderia despertar Portugal para uma *nova vida*, porém, nada disso aconteceu.

Num livro em que analisa a repercussão da crise do Ultimatum na intelectualidade portuguesa, Maria Teresa Pinto Coelho comenta que o discurso jornalístico do período fixou-se “no paradigma apocalíptico, alimentando-se da esperança messiânica de salvação nacional” (1996, p. 75). Nota-se no artigo de Eça de Queirós, certa proximidade com essa ideia, pois o escritor português evidencia a perenidade e o fundo ilusório da reação portuguesa ao *Ultimatum*, como se pode notar no trecho a seguir:

depois do *ultimatum* de 11 de janeiro e do frêmito de indignação que percorreu todo o País até às mais obscuras vilas, houve um momento em que justificadamente se pôde supor que a Nação, enfim despertada do seu sono ou da sua indiferença, pronta a retomar a posse de si mesma, e certa de que a vida que vinha levando nestes últimos vinte anos a votava irrevogavelmente às humilhações e aos desastres, decidira, num ingente esforço de vontade começar uma *vida nova*. Não escapara, a essa ilusão cabeças que se prezam de friamente raciocinadoras. E quem estas linhas escreve, apesar de dois lustros inteiros de desilusões, chegou a crer que realmente existia no fundo da Nação, sob sua aparente apatia, uma grande reserva de força, capaz de inspirar e de impor, sem resistências possíveis, uma reorganização política e econômica do Estado. A ilusão, como dissemos, em breve se sumiu por esses ares. (QUEIRÓS, 1997, Vol. III, p. 1513)

A fala de João Gouveia tem certa semelhança com o início desse artigo de Eça de Queirós, pois na fala do personagem, em dado momento, surge a noção de humilhação e renovação (*a desconfiança terrível de si mesmo, que o acobarda, o encolhe, até que um dia se decide, e aparece um herói, que tudo arrasa*). Porém, no fim de sua fala Gouveia apresenta duas figuras – sendo que a primeira é de recorrente insurgência no romance e a segunda tem uma presença mais discreta –, estas duas figuras são a Torre e a África. Ambas fazem parte metonimicamente da história de Portugal: a Torre representa a antiguidade e a resistência no território pátrio, enquanto a África representa, neste momento, as colônias, suas riquezas e seus prejuízos. Então se ambos os espaços apontam para o passado constante do país, significa que o investimento que Gonçalo faz em África não é muito diferente do investimento que Portugal fez nas colônias anteriormente. Portanto, se Gonçalo investe o dinheiro das suas terras em território português no cultivo das terras africanas, canaliza o capital para fora da metrópole. Por isso, a opinião de Gouveia parece mais uma crítica ao

colonialismo do que uma exaltação patriótica, principalmente se for contraposto a outro momento em que o personagem se expressa da seguinte maneira sobre as colônias africanas:

o Sr. Administrador do Concelho afirmou que as consentia e rasgadamente... Porque também ele, como Governo, venderia Lourenço Marques, e Moçambique, e toda a Costa Oriental! E às talhadas! Em leilão! Ali toda a África, posta em praça, apregoada no Terreiro do Paço! E sabiam os amigos por quê? Pelo são princípio de forte administração – (estendia o braço, meio alçado do banco, como num Parlamento)... – Pelo são princípio de que todo o proprietário de terras distantes, que não valorizar por falta de dinheiro ou gente, as deve vender para consertar o seu telhado, estrumar a sua horta, povoar o seu curral, fomentar todo o bom torrão que pisa com os pés... Ora a Portugal restava toda uma riquíssima província a amanhar, a regar, a lavar, a semear – o Alentejo! (ICR, pp. 243-244)

Assim sendo, a repetição histórica do colonialismo permite uma leitura retrospectiva relevando os erros cometidos, porém a sua insistência não parece aprovada, levando a concordar, de certa forma, com a expressão escolhida por António Sérgio, retirada de “*Guilherme Meister: é preciso cultivar o nosso jardim*” (1972, p. 177).

Este romance está constituído por discursos concorrentes, centrados na interação dialógica entre os personagens: personificadores das ideias. A estruturação das relações sociais presentes neste livro apontam para uma ideia formada pelo princípio de que a História é contada pelo vencedor, ao mesmo tempo em que os perdedores são calados. Assim, a organização social permite a Gonçalo compor não somente os feitos de seu avô de um ponto específico, mas, também suas ações, são entendidas desse mesmo ponto privilegiado.

O que se pode depreender do que foi apresentado neste capítulo é que o discurso possui diversas formas de organização como foi demonstrado pelo caso do Casco, comentado na parte sobre Gonçalo Mendes Ramires. No trecho em que se trata do Fado dos Ramires é possível perceber como o mito heróico dos Ramires se cristaliza e funciona como inspirador do discurso ficcional do protagonista. E por último as opiniões sobre Gonçalo, sem a sua presença, demonstram como o discurso se modifica e ganha argumentos quando posto em forma dialógica, formando uma opinião que tenta uma leitura totalizante.

Contudo, o que se pode depreender, quanto a ideia de História, é que para concebê-la é necessário prestar atenção ao posicionamento de quem produz o discurso histórico. Isso fica mais claro quando os discursos são contrapostos. Com isso, a História torna-se um emaranhado de vozes inapreensível em sua totalidade, mas perceptível em suas particularidades. Afinal, a história de Gonçalo não é a História de Portugal, mas a de uma família, que acaba por expressar um posicionamento em relação ao passado nacional, o que implica uma base ideológica.

2.5. DISCURSO E FALSIFICAÇÃO

Antes de tratar dos traços que remetem efetivamente à ideia de História, optou-se por uma digressão para expor um elemento importante: o narrador, já que este foi apenas mencionado em alguns poucos momentos, por isso se pretende, aqui, colocar o posicionamento sobre seu papel na economia da narrativa e sua importância na constituição do entendimento da ideia de História dentro do romance.

Em *A Ilustre Casa de Ramires*, o narrador apresenta-se como externo à narrativa, *narrador extradiegético*, mas não é constituído plenamente de onisciência, pois está colado à visão do protagonista.

O tratamento que o narrador no romance dá a Gonçalo é caracterizado por certo laconismo, condizente a sua onisciência que é reduzida ao mínimo indispensável (Cf. REIS, 1975, pp. 177 e 180). Ou, melhor dizendo, a condição do narrador manifesta-se sub-repticiamente à existência do protagonista, comportando-se quase como mero enunciador da ação. O narrador, em alguns momentos da narrativa, intervém de forma mais marcante como é exemplo o caso da apresentação da genealogia da família de Gonçalo logo no início do romance, ou a narrativa final, em que o protagonista encontra-se ausente e o narrador simplesmente enuncia a ação.

A ligação quase simbiótica entre narrador e protagonista demonstra a predominância do ponto de vista do narrador ao longo do romance, questão levantada por Carlos Reis ao afirmar que

na Ilustre Casa de Ramires é a perspectiva de Gonçalo Mendes Ramires que comanda a representação narrativa ao longo da quase totalidade do discurso, salvo nos limitados segmentos em que predomina a onisciência do narrador e num único momento em que se instaura a focalização interna de outra personagem. (1975, p. 363)

Para tanto, há a existência de outros narradores – que talvez possam ser chamados de narradores secundários – como é o caso de Videirinha com seu fado, Padre Soeiro com suas histórias e a prima Maria Mendonça com sua carta, fenômeno destacado por Lélia Parreira Duarte: “Reduplicam-se em *A Ilustre Casa de Ramires* os narradores” (2006, p. 171), em que se destacam, além dos citados acima, as cartas das Losadas e o poemeto do Tio Duarte, mas, além disso, se pode acrescentar as histórias duplicadas pelo povo acerca da surra que Gonçalo dá em Ernesto de Nacejas.

Assim sendo, este romance traz em si uma estrutura em que o aristocrata está representado de forma centralizada, dominando a narrativa. O interessante a se notar é que esta obra trata da história da família Ramires combinada à da nação, fazendo com que a visão do nacionalismo português esteja colada a esta classe literalmente dominante.

Ao concentrar a narrativa na figura de Gonçalo, o autor textual²⁷ tem a possibilidade de expor sua condição *humana*, compondo estruturalmente sua contradição. Isso fez com que Antonio Candido apontasse nesse romance o que ele chamou de ironia estrutural, que se caracteriza por gerar contrastes e “é reforçada pela relação orgânica da ação presente com a

²⁷ Optei pela utilização do termo autor textual baseando-me na explicação de Helena Carvalhão Buescu dada ao *E-Dicionário de Termos Literários* (<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/autor.htm>) no verbete sobre Autor, ainda que a própria autora coloque outros termos correlatos, em que afirma o seguinte: “poderá dizer-se que o autor textual não coincide, nem necessária nem totalmente, com o autor empírico, embora mantenha com ele relações cuja pertinência e funcionalidade importa não desdenhar. Trata-se de uma representação funcional de uma série de traços que operam a inserção do texto no conjunto mais lato das práticas sociais e simbólicas. O autor textual marca, no texto, essa operação, bem como a dilacção e alteridade que ela pressupõe. Esses elos e relações não implicam, por outro lado (ou não devem implicar), uma concepção psicologista e totalizante do autor, nomeadamente empírico. Defendê-lo é assumir que um sujeito se reduz à sua psicologia, que *apenas* podemos falar do humano em termos psicológicos. E, se é entretanto evidente que podemos falar dele também em termos psicológicos, parece claro que a redução do sujeito à sua psicologia é exactamente isso: uma *redução*. Nem o autor empírico é apenas um foco psicológico nem o autor textual é tão-só uma expressão ou representação psicologista desse autor empírico”.

novela histórica” (in: BERRINI, 2000, p. 18). Esta estrutura pode ser explicitada, mas não se limita à conexão entre ação presente e novela histórica. O exemplo mais usado para relatar a contradição no romance é o encadeamento do episódio em que Tructesindo opta por manter sua palavra e proteger as infantas contra Portugal e diz ao fim “– Filho e amigo! De mal com o Reino e o Rei, mas de bem com a honra e comigo!” (ICR, p. 260). Este episódio é seguido pelo trato de Gonçalo com o Pereira, ocasião em que o protagonista quebra sua palavra dada anteriormente ao Casco. Nesse caso, a sequência reforça o contraste entre o discurso da novela e a prática social do protagonista, mas essa quebra de palavra somente pode ser percebida se houver uma ligação com uma palavra dada anteriormente. Dessa forma, o autor textual optou por mostrar a negociação com o Casco e a negociação com o Pereira, demonstrando assim o caráter contraditório de Gonçalo, portanto a sucessão entre novela e ação presente chama a atenção para a honra, mas a incoerência do protagonista será notada apenas se houver a conexão entre as duas negociações, caso que é referenciado nos diálogos entre Gonçalo e o Pereira.

Nesse sentido, o romance se organiza da seguinte forma: um narrador conjugado ao protagonista que não pode ironizá-lo sem ironizar-se e um autor textual que organiza o romance de forma a mostrar as contradições do protagonista. Dessa forma, a tensão produzida por essa relação conflitante gera a complexidade do personagem foco da narrativa. Assim sendo, o romance expõe as falhas de Gonçalo por meio de uma posição precária do narrador, que se dissolve na relação com o protagonista.

A construção de um romance em que o autor textual expõe as fraquezas do protagonista através do encadeamento da narrativa, ao mesmo tempo em que o narrador mantém uma posição quase neutra em relação ao protagonista, levou alguns críticos a diagnosticarem Gonçalo como um personagem mais humano.²⁸

Um caso particular que serve de exemplo é a dominância da perspectiva de Gonçalo e a subordinação do narrador ao protagonista, em que surge a questão: quem narra a novela histórica? Dada a dissolução do narrador fica difícil de acreditar que a novela seja narrada por

²⁸ Destaco aqui como exemplo a leitura de Álvaro Pina: “a raiz mais fecunda do nosso romance realista está em *A Ilustre Casa de Ramires*, na construção do seu protagonista como *personagem complexamente típica* em unidade e contradição com as relações sociais que lhe limitam a individualidade, *as circunstâncias típicas do seu pensar, sentir e agir*” (PINA, 1983, p. 61).

ele, mas Carlos Reis afirma que “o narrador que narra a ceia na taberna do Gago, a briga com o Ernesto de Nacejas e a reconciliação do Cavaleiro, é o mesmo que enuncia a narração que relata a lide de Canta-Pedra ou a vingança de Tructesindo Mendes Ramires” (1975, p. 381), dando destaque ao narrador que dá um relato fiel da narrativa de Gonçalo. Nesse contexto, pode-se perceber o apagamento do narrador, que só ganha espaço no final do romance, quando Gonçalo sai de cena.

Desse modo, de acordo com Bakhtin nota-se que

o narrador é como se estivesse preso ao seu herói, não pode afastar-se dele para a devida distância afim de apresentar uma imagem sintetizadora e integral das suas atitudes e ações. Semelhante imagem generalizadora já se situaria fora do campo de visão do próprio herói, e em geral essa imagem pressupõe alguma posição estável exteriormente. Essa posição não existe no narrador, este não tem perspectiva necessária para uma abrangência artisticamente concludente da imagem do herói e das suas atitudes como um todo. (1997, pp. 227-228)²⁹

Não é por acaso que a conclusão do romance sintetizando o protagonista à imagem de Portugal não vem do narrador, mas de João Gouveia numa conversa marcada por certo nível de polifonia e aglomeração de ideias enunciadas ao longo do romance.

O jogo entre distensão – por parte do autor textual que distancia o protagonista da benevolência do leitor – e contração – por parte do narrador que por estar próximo, quase dissolvido no personagem, também aproxima o leitor do protagonista – traz um problema para a crítica que vê na proximidade entre narrador e personagem a principal causa da benevolência do leitor, como é o caso de Franchetti que afirma que “cabe assim à ‘focalização interna’ o papel principal na captação da benevolência do leitor” (in: BERRINI, 2000, p. 190). Ainda sobre esse tema Garmes afirma que a humanização³⁰ é “o que mantém a identidade e, portanto, a simpatia, entre leitor e personagem nas últimas obras de Eça de Queirós” (2003, p. 126). Nesses mesmos textos ocorre uma questão: como haver reconhecimento, por parte do leitor, com um personagem tão *patife*?

²⁹ Vale lembrar uma observação de Auerbach, em que aponta que “o escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo da consciência das personagens do romance” (2002, p. 481)

³⁰ Não esqueçamos que a humanização do personagem principal é criada pela conjugação de dois elementos: a proximidade ao narrador e a contradição imposta pela organização do romance por parte do autor textual.

Nesse caso, o reconhecimento se dá através da estrutura superficial do romance: o narrador combinado ao protagonista. Por outro lado, o estranhamento está escondido na parte estrutural do romance, no seu encadeamento lógico. Dessa forma, o reconhecimento se dá antes, por parte do leitor, do que o estranhamento, que pode não ser percebido numa leitura desatenta ou descompromissada. O que ocorre nos ensaios, acima citados, é a concentração da análise no personagem que deixa em segundo plano a estrutura do romance, até mesmo pela opção de leitura. Esses teóricos não estão preocupados em analisar as contradições de Gonçalo, mas o porquê do reconhecimento do leitor diante de um personagem que, em alguns momentos, é caracterizado estruturalmente como um canalha.

A proposta de construir um protagonista mais *humano* coloca em questão a parcialidade na tomada de decisões, afinal o caráter de Gonçalo exposto no cotidiano é marcado pelo pragmatismo social, tratando de falar o que os outros querem ouvir, afim de não manchar a sua fama (Cf. GARMES, 2003, p.126). Nesse caso, a escrita de uma novela para alavancar sua carreira política também entra neste contexto, pois a escrita tem por base a intenção de criar uma imagem convincente. Desse ponto de vista, o leitor pode fazer a vez do eleitor de Gonçalo e perguntar-se: por que sou levado pelos atos de Gonçalo a ponto de defendê-lo? Talvez uma das respostas seja a de que o próprio leitor dependa de falar o que os outros queiram ouvir, afinal a sociedade depende de uma máscara social para seu funcionamento. Dessa forma, tem-se que a norma social é esconder as ações e não mostrar. Não é exatamente isso o que faz Gonçalo ao longo do romance?

A construção de Gonçalo está, desde sua apresentação, na fundamentação histórica do poder familiar que se estende até ele. Assim, a exposição da genealogia logo no início do romance é o exemplo mais marcante, pois ao mesmo tempo em que é apresentada sua genealogia, expõe-se em paralelo a História de Portugal. Como introdução à relação dos Ramires, surgem duas asserções.

A primeira versa sobre a antiguidade da família, representada pela antiguidade do Solar, “mais antigo na Espanha que o Condado Portucalense, rijamente, como ele, crescera e se afamara o Solar de Santa Ireneia – resistente como ele às fortunas e aos tempos” (ICR, p. 224). Logo neste excerto nota-se a marca histórica dos Ramires, afinal afirma-se que eles são mais antigos do que o próprio Condado Portucalense, de que se origina Portugal.

A segunda asserção versa sobre a presença dos Ramires na História de Portugal: “E depois, em cada lance forte da História de Portugal, sempre um Mendes Ramires avultou grandiosamente pelo heroísmo, pela lealdade, pelos nobres de espíritos” (ICR, p. 224). Quando o narrador expõe cronologicamente a genealogia de Gonçalo, garante ao protagonista o poder de escrever a história de sua família, que por estar em paralelo com a própria História de Portugal é parte dela. Assim, ocorrem no romance indagações como esta: “A quem com mais seguro direito do que a ele, Ramires, pertencia à memória dos Ramires históricos?” (ICR, p. 232), porque o poder de escrever a História cabe ao detentor do poder simbólico ligado ao campo histórico, o que é garantido, não pelo conhecimento, mas pela tradição.

Dessa forma, a escritura da novela é afiançada por dois elementos constitutivos do status de Gonçalo – nome e propriedade – e reconhecido mesmo por seus amigos, como se pode notar na fala de Castanheiro,

– Sublime!... *A Torre de D. Ramires!*... O grande feito de Tructesindo Mendes Ramires, contado por Gonçalo Mendes Ramires!... E tudo na mesma Torre! Na Torre o velho Tructesindo pratica o feito; e setecentos anos depois, na mesma Torre, o nosso Gonçalo conta o feito! Caramba, menino, carambíssima! isso é que é reatar a tradição! (ICR, p. 233).

Esta fala constitui ponto importante para a análise, pois há de se destacar sua construção em paralelo, como o nome dos personagens Tructesindo e Gonçalo que diferem simplesmente pelo primeiro nome e a locação do feito de ambos, ocorridos na mesma Torre. Portanto, os dois elementos que compõem a aristocracia da família Ramires com o *mesmo nome* e no mesmo lugar.

Nesse caso, a escolha de compor uma novela histórica é uma forma de trazer à tona sua posição social assegurada pela antiguidade do nome Ramires e pela posse de terras com monumentos históricos.

A escritura do livro tem início com a organização de uma bibliografia diversificada. Os livros estão divididos entre livros de História e de ficção, sendo que o texto base é o poemeto de seu tio Duarte. O protagonista parte da ideia de escrever uma novela histórica, classificação que traz em si a combinação entre ficção e História e que concentra uma liberdade de criação ao mesmo tempo em que carrega a categoria histórica, permitindo que

esse livro seja recebido parcialmente como histórico, como nota-se no momento da recepção da novela:

esse estudo magistral (como afirmou a *Tarde*) que, revelando um erudito e um artista, continuava, com uma arte mais moderna e colorida, a obra de Herculano e de Rebelo, a reconstituição moral e social do velho Portugal heróico (ICR, p. 459, grifo meu).

Nessa passagem, que constitui a recepção da novela pelos jornais – *mesmo os de oposição* –, vê-se a utilização de palavras como estudo, erudito, reconstituição, que revelam a postura da crítica frente ao livro. Essa novela histórica é recebida como uma obra de ficção, mas, afora seu lado artístico, leem-na como fiel à História de Portugal. Dessa forma, os leitores concedem à novela a missão de resgatar o passado *heróico* da pátria, porém, o passado encenado na novela não é referente a Portugal, e sim a uma passagem trivial da família Ramires, que ganha estatuto de história nacional.

Assim, o pastiche permite a Gonçalo compor uma história que entra no escopo de sua história familiar, conseguindo, portanto, com a construção de Tructesindo, favorecer a imagem histórica dos Ramires, que tem como principal beneficiado Gonçalo, que reflete

a antiguidade da sua raça, mais antiga que o Reino, popularizada por uma história de heróica beleza, em que com tanto fulgor ressaltavam a bravura e a soberba de alma dos Ramires; e enfim a seriedade acadêmica do seu espírito, o seu nobre gosto pelas investigações eruditas, aparecendo no momento em que tentava a carreira do Parlamento e da Política! (ICR, p. 231 grifo meu)

A questão entre o que é nacional e o que é pessoal surge no romance dentro da confusão entre público e privado, ponto levantado por Maia da Cruz ao destacar que

a permeabilidade da função política às injunções do interesse privado debilita a noção de público, cuja vacuidade torna-se moeda corrente, índice de degradação das práticas políticas, traduzindo-se no apagamento da consciência de dever público a cumprir. (in BERRINI, 2000, p. 141)

Portanto, a relação de Gonçalo com a política, ressaltada na citação acima, também ocorre no momento da escritura de sua novela, pois a ideia de que sua família concentra a História da nação, faz com que uma narrativa sobre seu tio-avô, Tructesindo, ultrapasse o caráter ficcional e ganhe estatuto de História. Assim, se se levar em consideração que a escrita

é marcada pelo momento e lugar de onde fala o enunciador, tem-se um pressuposto importante para entender a operação histórica, já que não é possível reconstruir o passado senão por meio de sua posição no presente.³¹ Com isso a posição de Gonçalo acaba por influenciar a sua escrita, que por meio da novela vem revelar o *modus operandi* de sua classe social.

A Ilustre Casa de Ramires, ao contrapor dois momentos históricos, mimetiza a relação entre o escritor – seja romancista, seja historiador – e seu passado, sendo que expõe, em justaposição, as relações – ora contrárias, ora contiguas – do autor (Gonçalo) e sua obra. Nota-se esse fenômeno ao confrontar algumas cenas do romance, que obsta a escritura de Gonçalo à sua vida. Só não se pode cair no simples biografismo, como se a escrita da novela fosse uma simples descarga de frustrações particulares, mas sim que a escrita de sua novela depende da situação presente e não pessoal, mesmo que essa posição dependa de sua classe social.

Dessa forma, a contraposição temporal, entre a vida de Gonçalo e o episódio da vida de Tructesindo, é imaginária do ponto de vista histórico, ao menos se tomar como verdade a proposição de ser improvável a reconstrução do passado senão pelo presente. Assim a novela não é o *passado* mas o ponto de vista sobre o passado segundo o protagonista. Essa ideia de que o passado depende do presente aparece em dois autores do século XIX: Burckhardt e Nietzsche. O primeiro comenta em sua introdução a *A Cultura do Renascimento na Itália* que estes estudos dependem da interpretação da série de documentos e que essa interpretação é presa ao presente do Historiador como se nota na seguinte passagem: “os mesmos estudos realizados para este trabalho poderiam, nas mãos de outrem, facilmente experimentar não apenas utilização e tratamento totalmente distintos, como também ensejar conclusões substancialmente diversas” (2009, p. 36), tem aí uma relativização do passado, que está ligada à metodologia de trabalho de cada pesquisador. Seu aluno e amigo, Nietzsche, expressa de forma mais direta, de maneira aforística, a relação entre passado e presente: “*somente a partir da suprema força do presente tendes o direito de interpretar o passado*”(2003, p. 56).

³¹ Sigo aqui a afirmativa de De Certeau, que expressa a seguinte ideia: “é necessário lembrar que uma leitura do passado, por mais controlada que seja pela análise dos documentos, é sempre dirigida por uma leitura do presente. Com efeito, tanto uma quanto a outra se organizam em função de problemáticas impostas por uma situação. Elas são conformadas por premissas, quer dizer, por ‘modelos’ de interpretação ligados a uma situação presente...” (DE CERTEAU, 1982, p. 34)

Assim, a estrutura do romance de Eça de Queirós problematiza justamente a questão da produção de uma escritura sobre o passado em face das condições do presente. E, talvez, a leitura feita por Hayden White da obra de Burckhardt sirva de esboço para a interpretação de *A Ilustre Casa de Ramires*:

seja qual for a teoria formal da explicação histórica que Burckhardt nos ofereceu, é ela somente uma teoria da “moldura” em que os acontecimentos históricos se desenvolvem. Não é uma teoria do relacionamento entre um acontecimento e a moldura histórica mais ampla e que ele ocorre. Essa teoria é contextualista, pois supõe que uma explicação dos acontecimentos históricos está dada quando os vários fios que compõem a tapeçaria de uma era histórica estão diferenciados e as conexões entre os eventos, que fazem do campo histórico um “tecido”, estão expostas. (2008, p. 272)

Nesse contexto, o romance traz em si a moldura da operação histórica, mas não explicita a condição da História no seu tempo, já que apresenta um personagem que deseja escrever – e, ao longo do romance, escreve – uma novela histórica, portanto ligada à reconstrução do passado. Porém, *A Ilustre Casa de Ramires* não traz em si a leitura verdadeira da História de Portugal, mas coloca a problemática dessa História ao expor que ela é composta de um ponto específico e que isso marca sua escrita.

Então, retornando ao romance, ao representar um personagem pertencente à aristocracia, demonstra como a História de Portugal depende da relação com o poder.³² Nessa situação, o poder – que neste livro é representado por Gonçalo, visto que ele domina a narrativa – expressa sua manha em conduzir a situação, mas esse modo de agir tem na truculência – que é representada, em nível simbólico, pela tomada do poemeto do tio Duarte para a composição da novela e, em nível social e prático, pela prisão do Casco manipulada por Gonçalo, além da surra que o protagonista dá em um homem, conhecido como o Valentão de Nacejas, que aparentemente o provocava –³³ sua arma principal. Contudo, o que importa é como essa truculência, que aparece tanto em nível simbólico como em nível social, garante a

³² Como se pode perceber na observação de De Certeau: “Desde o século XVI – ou, para usar referências bem precisas, após Maquiavel e Guichardin, a historiografia deixa de ser a representação de um tempo providencial, quer dizer, de uma história decidida por um sujeito inacessível e compreensível apenas através dos signos que dá de sua vontade. Ela toma a posição do sujeito da ação – a do príncipe, a que tem como objetivo ‘fazer história’” (DE CERTEAU, 1982, p. 19)

³³ Nesse trecho em que diversos críticos veem como o ponto de conversão de Gonçalo. Como se a partir daí ele tomasse as armas de seus antepassados para pegar as rédeas de sua vida, mas não enxergam a truculência exercida através de uma posição social, afinal quantos precisam ser surrados para que a classe dominante atinja sua paz de espírito.

permanência da aristocracia nos jogos políticos de Portugal e como essa permanência depende da criação de um discurso histórico.

A forma do romance explora uma relativização dos acontecimentos ao colocar ocasiões em que expõe a contradição de Gonçalo, todavia, dentro do romance, as afirmações que dizem respeito à História expressam uma opinião positivista, como se nota nas seguintes afirmações, a primeira explicitamente e a segunda como um alvo a atingir, mas que não foi alcançado:

– [fala de Gonçalo] Quem me contou!? E quem me contou que D. Sebastião morreu em Alcacer-Quibir?... São os fatos. É a História. (ICR, p. 299, grifo meu)
bem receava [Gonçalo] que sob desconcertadas armaduras, de pouca exatidão arqueológica, apenas se esfumassem incertas almas de nenhuma realidade histórica!... (ICR, p. 445, grifo meu)

A concepção de que a História é uma ciência exata é contrariada pela forma do romance que coloca em evidência a contradição entre o mundo real e a enunciação do mundo real. Em inúmeras vezes, viu-se Gonçalo exagerar e desdizer-se. Ao ser estruturado, dessa forma, o romance trabalha contra o protagonista, que por dominar o espaço da narrativa passa a ser alvo dela, denunciando suas artimanhas.

Momento importante da narrativa é a saída de cena do protagonista, com sua ida para África, e a conservação do foco narrativo em Portugal. As informações sobre Gonçalo surgem pelas vozes de outros personagens, cujo principal exemplo é a carta da prima Maria. Quando da ausência do protagonista têm-se a mudança de narrador, e, a partir deste ponto, nota-se que a estrutura do romance revela sua máquina, pois ao colocar pontos de vista diferentes sobre o protagonista (o diálogo final do livro) relativiza a imagem de Gonçalo diante da opinião de três personagens – Titó, Padre Soeiro e João Gouveia.

Com isso, a problemática do romance recai sobre a constituição da imagem de Gonçalo, que luta a todo o momento para ligar-se à tradição familiar. Então, ao retirar o protagonista de cena e colocar uma interpretação acerca dele, o autor explicita o funcionamento da narrativa, pois expõe que o olhar do narrador não é totalizante, nem a dos personagens dessa cena final. Porém, suas opiniões expressam o posicionamento deles, que interpretam o amigo, Gonçalo, a partir do que cada um conhece, a partir de sua experiência,

elaborando uma leitura que “obedece à necessidade de elaborar modelos que permitam constituir e compreender séries de documentos” (DE CERTEAU, 1982, p. 46), contanto que se entenda que os documentos inferidos pelos personagens nesse diálogo são retirados da convivência com Gonçalo. Dessa forma, a leitura dos três personagens, ao final do romance, imita a história contada pelo narrador, já que eles expõem um ponto de vista através de suas experiências.

Então, será que todo o romance não se pauta na oposição entre sua estrutura relativista e seus personagens, que possuem olhar positivista, e, a todo o momento, buscam uma resposta razoável para os *fatos*?

Esse romance não está organizado para explicar algo, mas para expor uma complexidade, por isso ele está constituído por oposições. Nesse livro, a História, que parece estar em seu cerne, se desfaz diante das contraposições discursivas. Portanto, entre o passado e o presente existe uma ligação intrínseca que não permite um existir sem o outro, e isso faz com que todo o passado esteja impregnado de resquícios do presente, sejam eles explícitos ou não.

Em *A Ilustre Casa* tem-se um protagonista, que é o centro da narrativa, e um narrador, que o segue por quase toda a história. A centralização por parte do protagonista, que é foco do narrador, juntamente com a ordenação da narrativa efetuada pelo autor textual gera a complexidade de Gonçalo que, ao produzir uma novela histórica enuncia de seu lugar social e histórico, incutindo no texto sua ideologia. A leitura que fazem os outros personagens da imagem de Gonçalo está impregnada pela perspectiva do protagonista, fazendo com que suas conclusões sejam muito próximas da que o leitor pode chegar. Dessa forma, a ironia está na estrutura do romance, que se organiza de forma a negar o narrador e o protagonista. Com isso, ao mesmo tempo em que, no primeiro plano, as relações de poder ligadas à nobreza emergem e coadunam com a criação artística e, desse modo, seu nome familiar endossa a *veracidade* de sua escritura, no segundo plano o autor textual expõe a todo o momento as contradições e falhas, em grande parte por motivos interesseiros, de Gonçalo.

Dessa maneira, o romance expõe a impossibilidade da escritura imparcial, pois o escritor depende de sua *experiência* para escrever, e esse lugar é marcado ideologicamente.

3. A CIDADE E AS SERRAS

A Cidade e as Serras é resultado, aparentemente, da ampliação do conto *Civilização* publicado na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro entre 16 e 23 de outubro de 1892 – “toda *A Cidade e as Serras* está no conto *Civilização*” (SARAIVA, 1982, p. 56). Este romance, em geral, é lido como uma *Nouvelle Phantaisiste*, por ser essa a forma como Eça de Queirós refere-se a este livro em carta.³⁴ Por causa dessa caracterização a crítica tende a ler este livro pautado simplesmente à classificação, como aponta Campos Matos: “seja como for, *A Cidade e as Serras* não pode analisar-se senão enquadrada na classificação que dela fez o seu autor” (1993, p. 202).

Este livro foi muitas vezes recebido como simples exercício artístico, ao contrário de suas obras anteriores, lidas pelo viés social. Como exemplo pode-se citar Álvaro Lins que na década de 1930 escreve:

já havia realizado uma evasão com o *Mandarim* e a *Relíquia*; realizaria outra com a *Ilustre Casa de Ramires* e com a *Cidade e as Serras*.

Não tendo mais nada que dizer das coisas atuais ou cansado da sociedade contemporânea Eça volta-se para o passado. (1939, p. 156, grifo meu)

É importante notar neste trecho a observação sobre o passado, que aponta para a amplitude histórica da obra, tema desta tese. Outro crítico de grande envergadura, Antonio Candido, reforça a ideia do excerto anterior ao afirmar que

a dialética insidiosa do atavismo levou-o, pouco a pouco, a se acomodar numa visão mais puramente literária do romance, a “fazer estilo” demasiado ostensivamente, pondo de lado o sentido pragmático, de luta, dos primeiros livros. (2002, p. 53)³⁵

³⁴ A carta, de 18 de novembro de 1893 para Mathieu Lugan, expressa o seguinte: “si vous [Mathieu Lugan] êtes d'accord nous pourrions faire l'essai – et pendant même Le travail d'épreuves de *Fradique et Ramires*, mettre en main Le premier de ces petits ‘machins’, une nouvelle phantaisiste qui s'appelle *A Cidade e as Serras*” (QUEIRÓS, 1997, vol. IV, p. 887).

³⁵ Em outro ponto deste ensaio Antonio Candido retrata-se, ou simplesmente relativiza sua opinião anterior, comentando que “o presente estudo não deve crer que a obra de Eça caiba em semelhante descrição”. Ainda, aponta para “o perigo das interpretações de certa crítica portuguesa reacionária, que se apoderou ultimamente do *recuo* de Eça para explorá-lo com alvoroçada má fé” (CANDIDO, 2002, p. 55)

Por outro lado, e algum tempo depois, a crítica relê este romance e dá a ele um novo sentido, retirando-o de seu lugar *recuado*. Sobre esta ótica, vale citar a observação de Medina, que destaca: “até que ponto tal interpretação não passa duma versão simplista e às vezes simplória duma obra bastante mais complexa e subtil, que se não reduz, portanto, a palinódia de antigo combatente contrito” (1974, p. 115). Ou ainda sobre esta complexidade Lepecki afirma que “o texto deste romance exige, na realidade, uma micro-leitura, a nível de cada palavra, o que constitui tarefa praticamente impossível” (1974, p. 81). Ainda que as leituras estejam ancoradas em pressupostos diferentes, ambas apontam para a complexidade do livro, que naquele momento era tido, muitas vezes, como simples romance bucólico.

Em outro momento, Lepecki, em uma observação sobre o narrador, explicita o funcionamento e as circunstâncias do romance, que apontam, ainda que tangencialmente, para a questão da História:

dizemos *quase* porque José Fernandes limita a própria omnisciência quando escamoteia parte essencial da narrativa: a causalidade. O único acto do protagonista que tem causa explícita é a partida para a Serra. Mesmo assim, trata-se de causa externa e irrelevante. Toda a restante “vida” do senhor de Tormes decorre sem que se lhe percebam motivações. Desta forma, só se pode fazer um esquema da temporalidade (história) das ações do protagonista, nunca um esquema das causalidades (enredo). A ausência sistemática da causalidade, revelada na recusa de análise do protagonista, sendo verossímil numa narrativa em primeira pessoa com as características deste, será também um indício quanto ao significado do texto: as *causas* de Jacinto não estão nele. Transcendem-no para enraizar em nível muito mais profundo: o da própria circunstância histórica e sociológica daquilo que ele representa. (1974, p. 129, nota 26)

A imposição da temporalidade sobre a causalidade faz parte da técnica que o narrador utiliza para reconstruir as ações de Jacinto, pois ao encobrir as causas próprias do protagonista, Zé Fernandes força sua impressão das coisas, fazendo com que seu discurso sobreponha-se ao de seu amigo.

Sobre a temporalidade, Piwnik, em verbete ao *Dicionário Eça de Queirós*, afirma que *A Cidade e as Serras* “revela um quadro cronológico suficientemente arquitectado para que o leitor atento possa datar o essencial da intriga em torno de 1887 e 1889” (in: MATOS, 1993, p. 203). Porém, este quadro não é tão simples quanto parece, já que se encontram diversas datações divergentes. Mesmo um trabalho que usa de técnicas mais modernas para datar o

romance, passa pela dificuldade de entrar na imaginação do narrador, como é o caso de Luis Adriano Carlos. Este crítico busca informações relativas aos inventos e coteja as datas (ano, mês e dia), utilizando um calendário universal, para reconstruir algumas referências temporais, mas não foge de afirmar que

em suma, ou Eça é realista, e a acção decorre nos primeiros anos da década de 90, ou é fantasista, e nesse caso deforma a temporalidade histórica, numa ficção em que o dígito e o número funcionam como elementos estruturantes, quer da narrativa, quer do próprio narrador. (in: BAPTISTA, 2005, p. 102)

Ao que parece, a datação deste romance não é muito precisa, por isso, ao tentar datar os críticos sempre acabam por relativizar os números, apontando duas ou mais datas para um mesmo evento.³⁶

Não se pode reduzir a História às datas, então a observação de Eduardo Lourenço dá uma amplitude maior sobre o entendimento deste tempo solúvel e sua relação com a História, mesmo que exagere na sua conclusão:

a História com sua temporalidade, vasto repositório de maneiras de ser da humanidade no curso, agora já imenso, dos séculos, provocou em Eça uma espécie de vertigem que o espaço antevisto como infinito por Pascal dois séculos antes. Vertigem, mas também sedução. O tempo da História teve para Eça o mesmo papel que a percepção da diversidade dos comportamentos humanos, das sociedades teve para a etnografia e a sociologia comparadas do século XIX. (LOURENÇO, 1997, p. 712)

Portanto, o *tempo medido*, que alguns críticos buscaram como marca do Eça realista, não dava conta da multiplicidade de sua obra, por isso, quando há uma empreitada por organizar cronologicamente *A Cidade e as Serras* acaba por relativizar as datas, já que o *tempo sensível* irrompe através do *tempo medido*.

³⁶ Não fujo deste grupo, pois tentei datar este romance na minha Iniciação Científica, que, afinal, foi apresentado com uma relativização entre História e Memória (Cf. SANTOS, 2008).

3.1. UM NARRADOR POUCO CONFIÁVEL

Em *A Cidade e as Serras* o narrador é interno ao romance e sua posição de personagem secundário impõe a perspectiva de dentro da ação, que traz, com isso, a problematização desse narrador.

Então, esse narrador caracterizado por ser em primeira pessoa, ou homodiegético, traz consigo certas questões como:

1. Qual sua posição no interior da narrativa?
2. Quando narra?
3. Sua perspectiva domina a narrativa?
4. Qual sua ideologia?

O narrador neste romance configura-se pela sua posição secundária. Ou, dito de outra forma, o *eu* que enuncia o romance possui uma dupla função, narrador e personagem, mas define-se por sua posição secundária em relação ao herói da narrativa. Desse modo, o narrador relega-se “deliberadamente para um plano de menor relevo que, no entanto, não diminui de modo algum sua importância como” responsável “por enunciados narrativos empenhados em veicular histórias em que se destaca, como elemento estrutural mais proeminente” sua própria figura (REIS, 1975, p. 302). Portanto, em linhas gerais, a posição do narrador ao longo do romance oscila entre ser o coadjuvante da história narrada e ser o protagonista.

Por se tratar de um narrador incluído no seio da narrativa importa saber sua posição, espacial e temporal. Para isso, dois críticos, quase simultaneamente, trouxeram colaborações profícuas para a questão. Em primeiro lugar, Maria Lúcia Lepecki explica que

o narrador interno, antes de se fazer sujeito de enunciação, foi *sujeito de leitura*. Enquanto sujeito de enunciação pode guardar certa independência em relação ao texto que produz, isto é, pode seleccionar o que deseja narrar. Todavia, o sujeito de enunciação só existe agora porque foi no passado *sujeito de leitura*. Nesse sentido, o narrador depende do sujeito do narrado, da personagem que é motivo

da narração. Visto sob esta perspectiva, não é o texto que cria Jacinto: é a correlação Jacinto-narrador que cria, ao contrário, o texto. (1974, p. 126)³⁷

Dessa maneira, Lepecki coloca o narrador como principal responsável pela construção narrativa, localizando sua enunciação posterior aos acontecimentos narrados, podendo, assim, construir o passado através de sua perspectiva presente.

Em segundo lugar, Carlos Reis explica – de forma mais geral, pois visa agregar três dos romances de Eça de Queirós (*O Conde de Abranhos*, *A Cidade e as Serras* e *A Correspondência de Fradique Mendes*) em uma categoria narrativa – a posição temporal do narrador:

interpretando o acto de produção de um enunciado narrativo, o narrador situa-se num tempo posterior àquele que engloba os factos relatados em que participou como personagem, podendo fazer com que, por meio de diversos processos, se estabeleça na narração uma oscilação pela qual ora se realça a imagem do sujeito da enunciação ora a da personagem vivendo a diegese. (1975, pp. 303-304)

Se conjugar-se o excerto de Lepecki ao de Reis, teríamos que o narrador organiza os fatos *a posteriori*, podendo, assim, contá-los de forma mais convincente, ou talvez, mais conveniente a ele. Por conseguinte, a narrativa é construída pelo narrador, que dá o tom e a moral da história.

Desse ponto de vista, o romance tem a predominância da perspectiva do narrador que constrói a narrativa de um presente posterior aos fatos narrados. Assim sendo, ao dominar a

³⁷ Em outro momento deste mesmo texto aponta que “o sujeito da narração *sabe a história* que vai contar. Sabe também, desde o início, o *sentido* (na acepção de *significado* e de direccionalidade) que quer conferir ao que narra” (LEPECKI, 1974, p. 128).

forma como a história pode ser contada, insere sua ideologia na estrutura narrativa, mesmo que de maneira ambígua ou irônica.³⁸

A última questão não é, de forma alguma, simples de ser respondida, pois a posição do narrador configura-se pela precariedade de “sua condição de testemunha subjetiva e exterior às motivações de outras personagens” (SOUSA, 1993, p. 19). Afinal, como nota Frank F. Sousa,

o facto de Eça ter utilizado um narrador na primeira pessoa que não é (...) inteiramente digno de confiança, deixa entrever, efectivamente, desde o início, na própria maneira de elaborar a obra, uma ironia e uma ambiguidade que se coadunam mal com a defesa de uma tese. (1993, p. 18)

Essa leitura demonstra mais o pensamento do narrador do que o do próprio Jacinto, protagonista do romance. Por outro lado, Jacinto do Prado Coelho aponta que

o que determina *A Cidade e as Serras* é o sentido exemplar da trajetória percorrida por Jacinto, do imenso tédio de Paris à beatitude da vida simples, patriarcal, na aldeia (aliás, almofadada por algum conforto de civilizado). Se fizermos nossa a óptica do autor, é isto o que há de relevante na história. (COELHO, 1976, pp. 192-193)

Essa asserção só pode ser conferida se levar-se em conta a perspectiva dominante do narrador. Então, a trajetória de Jacinto não pode ser simplesmente entendida como a mensagem do livro já que essa mensagem está subordinada ao olhar de Zé Fernandes. Assim, a ideologia de Zé Fernandes não pode ser classificada, mas caracteriza-se pela contraposição a de Jacinto, como nota Carlos Reis ao caracterizar a convivência entre os dois amigos como “livre expressão de uma ideologia antagônica” (1974, p. 340).

³⁸ Também uma citação de Frank F. Sousa explicita a leitura do romance a partir do narrador ao afirmar que “o tipo de narrativa que utiliza a técnica do projector não tem pretensões de representar as coisas de um modo realista, mas sim de subjugar-las a uma ideia ulterior. No caso da narrativa de Zé Fernandes, deduz-se que a organização da informação num esquema demasiado redutor da realidade parisiense, apela para uma leitura aparentemente ideológica e alegórica” (SOUSA, 1993, p. 21). A definição da *técnica do projector* (na tradução brasileira o termo utilizado foi *técnica do holofote*) foi retirada de Auerbach e “consiste em iluminar excessivamente uma pequena parte de um grande complexo contexto, deixando na escuridão todo o restante que puder explicar ou ordenar aquela parte, e que talvez serviria como contrapeso daquilo que é salientado; de tal forma que aparentemente se diz a verdade, pois o que é dito não pode ser negado; e não obstante, tudo é falsificado, pois a verdade exige toda a verdade, assim como a correta ligação as suas partes” (AUERBACH, 2002, p. 361.).

Esse narrador possui grande preocupação com os detalhes como se pode notar na recorrência dos números citados ao longo da narrativa, mesmo que haja diversos equívocos. A recorrência de numerais pode ser notada logo na primeira oração do livro: “o meu amigo nasceu num palácio, com cento e nove contos de renda em terras de semeadura, de vinhedo, de cortiça e de olival” (CS, p. 477, grifo meu). Em outros momentos também faz uso da *exatidão* dos números para garantir precisão a sua história, como é o caso da narrativa da viagem que Zé Fernandes faz pela Europa:

viajei, trinta e quatro vezes, à pressa, bufando, com todo o sangue a face, desfiz e refiz a mala. Onze vezes passei o dia num *wagon*, envolto em poeirada e fumo, sufocado, a arquejar, a escorrer de suor, saltando em cada estação para sorver desesperadamente limonadas mornas que me escangalhavam a entranha. Quatorze vezes subi derreadamente, atrás de um criado, a escadaria desconhecida de um Hotel; e espalhei o olhar incerto por um quarto desconhecido; e estranhei uma cama desconhecida, donde me erguia, estremunhado, para pedir em línguas desconhecidas um café com leite que me sabia a fava, um banho de tina que me cheirava a lodo. Oito vezes travei bulhas abomináveis na rua com cocheiros que me espoliavam. Perdi uma chapeleira, quinze lenços, três ceroulas e duas botas, uma branca, outra envernizada, ambas do pé direito. Em mais de trinta mesas redondas esperei tristonhamente que me chegasse o *boeuf-à-la-mode*, já frio, com molho coalhado – em que o copeiro me trouxesse a garrafa de Bordéus que eu provava e repelia com desditosa carantonha. Percorri, na fresca penumbra dos granitos e dos mármore, com pé respeitoso e abafado, vinte e nove Catedrais. Trilhei molemente, com uma dor surda na nuca, em quatorze museus, cento e quarenta salas revestidas até os tetos de Cristos, heróis, santos, ninfas, princesas, batalhas, arquiteturas, verduras, nudezes, sombrias manchas de betume, tristezas imóveis!... E o dia mais doce foi quando em Veneza, onde chovia desabaladamente, encontrei um velho inglês de penca flamejante que habitara o Porto, conhecera o Ricardo, o José Duarte, o visconde de Bom Sucesso, e as Limas da Boa Vista... gastei seis mil francos. Tinha viajado. (CS, pp. 537-538, grifo meu)

Citação longa, mas essencial como exemplo das quantificações do narrador, que enumera e mensura em todo este excerto. Essa mensuração tem uma relação específica com a cidade, pois ao mesmo tempo em que os números representam dados impalpáveis, ajudam a formar a objetividade. Assim como no século XIX tornam-se objeto de descrição as atividades econômicas, a distribuição da população, a difusão das doenças, esses números serão parte da linha cognoscitiva da cidade que busca a objetividade de sua representação (Cf.

ZUCCONI, 2009, p. 66-67). Além desses exemplos, também se pode destacar a preocupação de Zé Fernandes em iniciar os capítulos com marcações de tempo, sejam elas exatas ou não.

Esse empenhamento em expor os números como fonte de veracidade, acaba por demonstrar um narrador que comete diversos equívocos, pois em alguns momentos ele engana-se e coloca quantidades contraditórias, como é o caso da biblioteca de Jacinto em que os livros variam entre dois números: 30 mil e 70 mil; ou a relação que Zé Fernandes tem com Madame Colombe, em que o tempo varia entre 7 semanas e 3 meses; ou, mesmo, a permanência da estada de Zé Fernandes em Paris que tem duas durações: 13 meses e 27 meses; e, por último, a variação no número de malas durante a viagem para Tormes: 23 e 27 malas.³⁹

Os casos de incongruências de números passam a ser entendidos como mimetismo da memória principalmente se colocarmos em destaque as expressões relativas à memória que o narrador, de vez em quando, utiliza ao longo da narrativa. Afinal, a narrativa é baseada na experiência de Zé Fernandes, que recorre à rememoração para compor a história, questão já destacada por Sousa:

o fato de a narrativa depender da memória imperfeita e falível de Zé Fernandes torna-a particularmente precária enquanto narração objetiva e fiel dos acontecimentos. Ele próprio admite que não se lembra de certos factos da sua experiência na cidade. (1998, p. 80)

Algumas expressões que aparecem no romance dizem respeito à rememoração, como são exemplos algumas passagens como estas:

Nessa tarde, se bem me recordo,... (CS, p 497, grifo meu)
Mais amargamente porém me lembro... (CS, p 519, grifo meu)
Não recordo (Deus louvado!) como rocei... (CS, p. 520, grifo meu)
E, numa recordação, que me escaldava a alma... (CS, p. 522, grifo meu)
Muito desagradavelmente me recordo do dia dos seus anos... (CS, p. 542, grifo meu)
Creio que os únicos móveis de Tormes, se bem recordo... (CS, p. 546, grifo meu)
Considerarei, cheio de recordações, o meu amigo. (CS, p. 577, grifo meu)

³⁹ Essas incongruências aparecem tanto em partes revisadas, segundo anotação nas diversas edições, quanto nas, ditas, sem revisão. Claro que é impossível afirmar peremptoriamente a intenção do autor, mas para esse trabalho essas incoerências são muito representativas para serem simplesmente deixadas de lado, ou consideradas erros tipográficos, ou redação descuidada.

Depois, com uma recordação, limpando o café do pêlo dos bigodes.
(CS, p. 580, grifo meu)
E recordo ainda quando me reteve... (CS, p. 591, grifo meu)
Recordando a famosa aventura... (CS, p. 612, grifo meu)

A recorrência, no decorrer do romance, das expressões referentes à rememoração dá bem a ideia do trabalho feito pelo narrador para recompor a história, a esse trabalho também se juntam as falhas realçadas pelas incongruências relativas às quantificações. Afinal, um narrador que, ao relatar um fato, afirma “contei logo a história, profusamente, exagerando...” (CS, p.612, grifo meu), não parece esperar que o leitor dê crédito a sua história. Consequentemente, este é um romance, e aqui há concordância com Sousa, “que põe em causa as suas próprias verdades; verdades aparentes em várias ocasiões” (1993, p. 23).

O romance está estruturado por histórias relacionadas, que não possuem o mesmo tratamento narrativo. Isso, grosso modo, pode ser notado pelas posições que o narrador se coloca:

1. contar a história da família de Jacinto, do avô Galião, passando por Cintinho, até Jacinto;
2. fazer, de certa forma, a biografia de Jacinto, dando prosseguimento ao item anterior; e
3. intercalar histórias do próprio narrador.

Dentro desse contexto, o narrador varia seu estatuto. Nesse caso, o primeiro item tem um narrador em terceira pessoa, o segundo item tem um narrador em primeira pessoa numa posição de testemunha dos acontecimentos e o terceiro item tem um narrador também em primeira pessoa, mas como protagonista da história.⁴⁰

Por fim, o narrador deste romance traz em si a problemática de tentar quantificar e organizar algo que não cabe dentro de sua organização prévia. Dessa forma, por meio de uma

⁴⁰ Vale a pena lembrar o comentário de Sousa sobre este caso, esse crítico nota que a situação do narrador varia e se complica ao longo da narrativa. Portanto, “Zé Fernandes apresenta-se como ‘arquivista’ e ‘cronista’ de uma história protagonizada pelo seu amigo Jacinto. Mas é também (...) no episódio de Madame Colombe, protagonista de vários momentos da narrativa. Além disso, é-lhe também brevemente outorgado o estatuto de narrador em terceira pessoa, visto que Zé Fernandes relata os antecedentes familiares do ‘Príncipe da Grã-Ventura’, contando a história do avô e do pai de Jacinto com os pormenores de um narrador que tivesse estado presente no momento em que decorreram os eventos, embora tal seja impossível” (Sousa, 1998, p. 79).

narrativa preocupada em dar detalhes, principalmente quantificáveis, transparecem seus equívocos.

A estrutura em paradoxo da narrativa compõe um discurso transitório; um discurso em que as incongruências explícitas são formas sensivelmente visíveis da ação do narrador.

3.2. DISCURSOS

A narrativa apresentada por Zé Fernandes sobre os antecedentes familiares de Jacinto (o avô e o pai) traz em si referências à História de Portugal, justapondo discurso histórico e discurso ficcional. Dessa forma, ao compor a história de Jacinto Galião, principalmente em um pequeno trecho sobre como conheceu o Infante D. Miguel, o narrador utiliza-se de informações veiculadas pelas obras históricas para construir o fundo de sua narrativa, como se percebe na seguinte passagem:

e Jacinto, aturdido e deslumbrado, reconheceu o sr. Infante D. Miguel! Desde essa tarde amou aquele bom Infante como nunca amara, apesar de tão guloso, o seu ventre, e apesar de tão devoto o seu Deus! Na sala nobre de sua casa (à Pampulha) pendurou sobre os damascos o retrato do “seu Salvador”, enfeitado de palmitos como um retábulo, e por baixo a bengala que as magnânimas mãos reais tinham erguido do lixo. Enquanto o adorável, desejado Infante penou no desterro de Viena, o barrigudo senhor corria, sacudido na sua sege amarela, do botequim do Zé Maria em Belém à botica do Plácido nos Algibebe, a gemer as saudades do anjinho, a tramar o regresso do anjinho. No dia em que a Pérola apareceu à barra com o Messias, engrinaldou a Pampulha, ergueu no Caneiro um monumento de papelão e lona onde D. Miguel, tornado S. Miguel, branco de auréola e asas de Arcanjo, furava de cima do seu corcel de Alter o Dragão do Liberalismo, que se estorcia vomitando a Carta. Durante a guerra com o “outro, com o pedreiro-livre” mandava recoveiros a Santo Tirso, a S. Gens, levar ao Rei fiambres, caixas de doces, garrafas do seu vinho de Tarrafal, e bolsas de retrós atochadas de peças que ele ensaboava para lhes avivar o ouro. E quando soube que o sr. D. Miguel, com dois velhos baús amarrados sobre um macho, tomara o caminho de Sines e do final desterro – Jacinto *Galião* correu pela casa, fechou todas as janelas como num luto berrando furiosamente:
– Também cá não fico! também cá não fico! (CS, pp. 477-478, grifos meus)

Os trechos sublinhados são referentes à História de Portugal, especialmente, sobre o período de luta pelo trono entre D. Pedro IV e o Infante D. Miguel. Neste excerto, tem-se a aglomeração de informações, tanto históricas quanto ficcionais, para justificar o motivo de Jacinto haver nascido em Paris, em que o narrador apresenta a história de Jacinto Galião, avô de seu amigo.

Auerbach ao caracterizar o romance realista explora dois fundamentos: o primeiro diz respeito a “o tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial” e o segundo a “o engarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado” (2002, p. 440). Ao que parece, o personagem escolhido para representação é o avô de Jacinto, que está inserido num pano de fundo histórico agitado, a luta pelo trono português.

As alusões históricas sublinhadas neste fragmento vêm preencher o significado do texto. Dessa forma, trabalhando colateralmente com a *História de Portugal* e o *Portugal Contemporâneo* de Oliveira Martins, serão explicitados esses referenciais para que o sentido deste extrato se esclareça. Então, o quadro abaixo expõe, em paralelo, as aproximações entre as alusões históricas e seu referente:

<p style="text-align: center;">PASSAGENS SUBLINHADAS DE <i>A CIDADE E AS SERRAS</i></p>	<p style="text-align: center;">PASSAGENS CONTIDAS NA <i>HISTÓRIA DE PORTUGAL E PORTUGAL CONTEMPORÂNEO DE OLIVEIRA MARTINS</i></p>
<p style="text-align: center;">desterro de Viena</p>	<p style="text-align: center;">“D. Miguel foi com efeito banido, e por dois anos andou enchendo a Europa da fama das suas tropelias. Expulso de Paris, acolheu-se a Vienna...” (maio de 1824) (1882, t2, p. 267).</p>
<p style="text-align: center;">do botequim do Zé Maria em Belém</p>	<p style="text-align: center;">“No botequim do José Maria, no largo de Belem, onde se reuniam os picadores da casa real...” (1824-1828) (1882, t2, p. 267).</p>
<p style="text-align: center;">botica do Plácido nos Algibebes</p>	<p style="text-align: center;">“E sobre tudo a botica do Plácido, na rua do Algibebes, onde se reunia a nata dos energúmenos. O boticário em pessoa, que ouvia missa todos os dias e era confessado dos padres da Congregação, queria que se comesse logo a enforcar na pedreira...” (1824-1828) (1882, t2, p. 268).</p>

Pérola apareceu à barra com o Messias	“...o povo todo já corria a Belem, porque se soubera que D. Miguel desembarcaria ahi subindo pela calçada direito ao paço, a Ajuda. A <i>Perola</i> , que o trouxera, deitara ferro em frente a Belem...” (fevereiro de 1828) (1895, t1, p. 83).
Durante a guerra com o “outro, com o pedreiro-livre”	No livro terceiro do <i>Portugal Contemporâneo</i> consta o título <i>Guerra Civil</i> e logo acima a data 1832-4 (1895, t1, p. 217).
Santo Tirso	“O rei demorou-se nove dias em Coimbra e d’ahi seguiu direito a Braga, onde o clero e o povo lhe prepararam uma entrada triumphal: os de Santo Thyrsó, cujo convento estava em galas para o receber, arrumaram tudo melancolicamente, porque D. Miguel não parou lá” (agosto de 1833) (1895, t1, p. 308).
S. Gens	“Do seu [D. Miguel] observatorio de S. Gens, deitando fóra o oculo revelador da sua perda, largou num galope solto, como homem desorientado” (10-11 de outubro de 1833) (1895, t1, p. 361).
o caminho de Sines e do final desterro	“Levou de Portugal que tinha vestida: entregou tudo quando partiu para o desterro” (30 de maio de 1834) (1895, t1, p. 393).

Quando se compara os referentes ficcionais aos históricos, nota-se a proximidade, quase paródica, entre eles. O narrador condensa um período da História de Portugal em algumas linhas, mas o faz com extrema sutileza, que somente o exame detalhado permite desvendar as alusões. Assim, o narrador consegue garantir o estatuto de verdade⁴¹ de seu discurso, pois, neste trecho, ao contrário do resto do romance, não se pauta na observação testemunhal e subjetiva o narrador. Por isso, a utilização de tantas referências históricas.

Claro que seria ingênua uma leitura de que o narrador utilizasse essas referências somente para assegurar sua posição de narrador confiável, já que, como afirma Barthes, “le discours historique est essentiellement élaboration idéologique” (1994, p. 425).⁴² Dessa

⁴¹ Penso na observação feita por Hayden White sobre a História no século XIX: “a ‘história’ era considerada um modo específico de existência, a ‘consciência histórica’ um modo preciso de pensamento, e o ‘conhecimento histórico’ um domínio autônomo no espectro das ciências humanas e físicas” (WHITE, 1992, p. 17).

⁴² Vale destacar um comentário de Eça de Queirós a Oliveira Martins, em carta de 26 de abril de 1894, em que escreve: “enquanto ao Condestável, que era o teu objetivo, haveria a discutir se não lhe meteste na alma muita coisa que é só do nosso século, quase só destes últimos cinquenta ou sessenta anos” (QUEIROZ et MARTINS, 1995, p. 167).

forma, a apresentação de Jacinto Galião guarda uma maior influência no entendimento do texto. Por exemplo, se levarmos em conta que ao final desse relato consta a frase “também cá não fico!” seguida de uma explicação do porquê o avô de Jacinto não ficou em Portugal: “não, não queria ficar na terra perversa donde partia, esbulhado e escorraçado, aquele rei de Portugal que levantava na rua os Jacintos!” (CS, p 478), pode ser relativizada do ponto de vista histórico, pois, nessa breve explicação, o narrador coloca em causa a estrutura da narrativa, que se constrói contraditoriamente, já que, logo após esforçar-se por compor um quadro sério da história dos Jacintos, expõe uma justificativa egoísta para saída da família de Portugal. Assim, se esse pensamento de Jacinto Galião for justaposto a uma interpretação histórica mais recente, como a que segue:

o Liberalismo, saído vitorioso da guerra civil em 1834, assistirá à emergência de uma nova aristocracia, de cepa liberal, em virtude do seu interesse em criar novas elites que sustentassem o regime. Por isso, a Coroa, desde D. Pedro IV, enveredará por uma política de concessão de títulos nobiliárquicos, promovendo os militares e os burgueses que tinham contribuído para a vitória definitiva da ordem liberal. (SERRÃO et MARQUES, 2004, p. 157)

Teríamos, por esse ponto de vista, provavelmente que a saída de *D. Galião* de Portugal não foi, como argumento imputado a ele, movido pelo exílio de D. Miguel, mas possivelmente pela perda dos privilégios conseguidos por apoiar o Infante. Portanto, a organização dessa pequena narrativa configura-se por contrapor estruturas pautadas na veracidade, utilizando pontos conhecidos da História de Portugal, seguidos por inserções de detalhes – nesse caso na forma de pensamento – por parte do narrador, que não foi testemunha no caso destes acontecimentos.

Então, da mesma forma que o discurso histórico e ficcional se contrapõem, o discurso do narrador e do protagonista também, pois, Zé Fernandes faz da História um cavalo de batalha, pondo a todo o momento seu discurso em contraposição ao de Jacinto. A diferença é que no caso da história de Jacinto Galião os discursos contrapostos completam o sentido do episódio, ao contrário de quando o narrador passa a contar a história de que foi testemunha, em que duas vozes concorrem, com claro predomínio da do narrador.

Dessa maneira, em algumas situações ocorre a discordância entre os discursos. O primeiro exemplo a se destacar, sucede logo no início do romance, enquanto Jacinto defende

sua equação metafísica e afirma: “– só te peço que compares Renan e Grilo... Claro é portanto que nos devemos cercar de Civilização nas máximas proporções para gozar nas máximas proporções a vantagem de viver. Agora concordas, Zé Fernandes?” (CS, p. 482).

Nessa fala, Jacinto expõe seu pensamento sobre a acumulação de ciência, que o narrador expusera pouco antes, afirmando que “estavam preparados a acreditar que a felicidade dos indivíduos, como a das nações, se realiza pelo ilimitado desenvolvimento da Mecânica e da Erudição” (CS, p. 481), a seguir há a apresentação desta ideia condensada em uma equação algébrica:

$$\left. \begin{array}{l} \text{Suma} \\ \text{ciência} \\ \times \\ \text{Suma} \\ \text{potência} \end{array} \right\} = \text{Suma felicidade}$$

Logo após uma explicação da *Ideia* de Jacinto sobre a felicidade, Zé Fernandes antes de responder àquela pergunta de Jacinto, baseada no seu preceito, faz um comentário discordante, que o leitor, diferentemente do protagonista, tem a possibilidade de entrever:

não me parecia irrecusavelmente certo que Renan fosse mais feliz que o Grilo (...). Mas concordei, porque sou bom, e nunca desalojei um espírito do conceito onde ele encontra segurança, disciplina e motivo de energia. Desabotei o colete, lançando um gesto para o lado dos cafés e das luzes:
–Vamos então beber, nas máximas proporções, *brandy and soda*, com gelo! (CS, p. 482)

Fica patente a interrupção do narrador para fazer um comentário divergente. Desse ponto de vista, a organização da narrativa visa desautorizar o discurso de Jacinto através de uma intervenção externa, que é garantida pela posição ocupada por Zé Fernandes, a de narrador.

Nota-se que a observação feita nesse trecho é seguida por uma resposta evasiva. Então, a intromissão do narrador configura-se como forma de dar significado ao texto, fato não ocorrido no presente da ação, mas por uma interrupção da cena, por uma ponderação externa, que ganha em ironia, mas demonstra sua máquina: a leitura do acontecimento por parte de Zé Fernandes. Dessa forma, vale a pena lembrar o apontamento de Lepecki:

a ironia faz-se *sobre* Jacinto, *com* o leitor. A direcção criada para o dito irónico torna-se mais um indício para a determinação do sentido do romance. O leitor transforma-se, porque destinatário único do diálogo potencial irónico, em parte integrante do texto. Ele é o complemento essencial, o receptor da mensagem que, de irónica, se tornará, quando descodificada, satírica. Ao leitor é dado conhecer o que o protagonista desconhece: o pensamento do narrador-personagem sobre os factos que testemunha. (1974, p. 133)

Em outro episódio, o diálogo entre os personagens gera uma conclusão irônica por parte de Zé Fernandes:

e por sobremesa simplesmente laranjas geladas em éter.
– Em éter, Jacinto?
O meu amigo hesitou, esboçou com os dedos a ondulação dum aroma que se evola.
– É novo... parece que o éter desenvolve, faz aflorar a alma das frutas...
Curvei minha cabeça ignara, murmurei nas minhas profundidades:
– Eis a Civilização! (CS, p. 493)

A ironia fica mais clara com a reflexão feita pelo narrador em seguida

e descendo os Campos Elísios, encolhido no *paletot*, a cogitar neste prato simbólico, considerava a rudeza e atolado atraso da minha Guiães, onde desde séculos a alma das laranjas permanece ignorada e desaproveitada dentro dos gomos sumarentos, por todos aqueles pomares que ensombram e perfumam o vale, da Roqueirinha a Sandofim! Agora porém bendito Deus, na convivência dum tão grande iniciado como Jacinto, eu compreendia todas as finuras e todos os poderes da Civilização. (CS, p. 493)

Dessa forma, ao representar um jantar, o narrador constrói uma cena aparentemente cotidiana, que se transforma numa experiência sofisticada, em que a natureza da laranja é potencializada por um estratagema autorizado pela *Civilização*.

A estrutura narrativa desse excerto consolida a afirmação de Fiorin sobre o espaço discursivo: “no espaço discursivo dominado por esse discurso de exaltação da civilização, o narrador vai inserindo, aos poucos, o contradiscurso” (FIORIN, 1997, p. 279). Afinal, o pensamento de Zé Fernandes demonstra, externamente à ação, sua opinião contrária de forma irônica, pois organiza seu julgamento em sentido afirmativo, mas, ao que parece, de modo que negue o acontecimento anterior.

Em outro momento, a relação do maquinário do 202 com o mundo rural ganha vulto como na seguinte descrição:

e, com efeito, duma redoma de vidro posta numa coluna, e contendo um aparelho esperto e diligente, escorria para o tapete, como uma tênia, a longa tira de papel com caracteres impressos, que eu, homem das serras, apanhei, maravilhado. (CS, p. 488, grifo meu)

As analogias não param por aí, pois enquanto o narrador descreve o gabinete de Jacinto emerge uma nova comparação:

depois rebrilhava, em marroquins claros, a estante amável dos Poetas. Como um repouso para o espírito esfalfado de todo aquele saber positivo, Jacinto aconchegara aí um recanto, com um *divan* e uma mesa de limoeiro, mais lustrosa que um fino esmalte, coberta de charutos, de cigarros do Oriente, de tabaqueiras do século XVIII. Sobre um cofre de madeira lisa pousava ainda, esquecido, um prato de damascos secos do Japão. Cedi à sedução das almofadas; trinquei um damasco, abri um volume; e senti estranhamente, ao lado, um zumbido como de um inseto de asas harmoniosas. Sorri à ideia que fossem abelhas, compondo o seu mel naquele maciço de versos em flor. Depois percebi que o sussurro remoto e dormente vinha do cofre de mogno, de parecer tão discreto. Arredei uma *Gazeta de França*; e descortinei um cordão que emergia de um orifício, escavado no cofre, e rematava num funil de marfim. Com curiosidade, encostei o funil a esta minha confiada orelha, afeita à singeleza dos rumores da serra. E logo uma Voz, muito mansa, mas muito decidida, aproveitando a minha curiosidade para me invadir e se apoderar do meu entendimento, sussurrou capciosamente:

-... “E assim, pela disposição dos cubos diabólicos, eu chego a verificar os espaços hipermágicos!...” (CS, p. 490, grifo meu)

Essas analogias funcionam como contradiscurso, já que apresentam o espaço urbano com um ponto de vista rural, como nota Sousa:

Se é verdade que se pode por em questão a objetividade da perspectiva do serrano Zé Fernandes sobre a cidade e, por conseguinte, a credibilidade da sua interpretação da realidade, não é menos certo que ele consegue seduzir o leitor pela sua maneira aparentemente simples e despreziosa de olhar as coisas e de se ver a si próprio. (1998, p. 61)

Ao entender que a perspectiva serrana de Zé Fernandes prevalece na narrativa, se aceita que as Serras têm predominância sobre a Cidade, já que o narrador centraliza a história

no seu ponto de vista. Dessa forma, quando a Cidade é descrita com elementos rurais, em que prepondera a visão de Zé Fernandes, ocorre a negação da primeira em função da segunda.

A visão de mundo de Jacinto e de Zé Fernandes diferem. Isso pode ser percebido pela contraposição de duas falas desses personagens. Num primeiro momento, o protagonista exemplifica seu conceito para atingir a felicidade:

– Aqui tens tu, Zé Fernandes (começou Jacinto, encostado à janela do mirante), a teoria que me governa, bem comprovada. Com estes olhos que recebemos da Madre natureza, lestos e sãos, nós podemos apenas distinguir além, através da Avenida, naquela loja, uma vidraça alumiada. Mais nada! Se eu porém aos meus olhos juntar os dois vidros simples dum binóculo de corridas, percebo, pôr trás da vidraça, presuntos, queijos, boiões de geléia e caixas de ameixa seca. Concluo portanto que é uma mercearia. Obtive uma noção: tenho sobre ti, que com os olhos desarmados vês só o luzir da vidraça, uma vantagem positiva. Se agora, em vez destes vidros simples, eu usasse os do meu telescópio, de composição mais científica, poderia avistar além, no planeta Marte, os mares, as neves, os canais, o recorte dos golfos, toda a geografia dum astro que circula a milhares de léguas dos Campos Elísios. É outra noção, e tremenda! Tens aqui pois o olho primitivo, o da Natureza, elevado pela Civilização à sua máxima potência de visão. E desde já, pelo lado do olho portanto, eu, civilizado, sou mais feliz que o incivilizado, porque descubro realidades do Universo que ele não suspeita e de que está privado. Aplica esta prova a todos os órgãos e compreenderás o meu princípio. (CS, pp. 481-482)

Nota-se aí que para Jacinto a distinção é importante, já que o telescópio potencializa sua visão permitindo diferenciar minimamente os prédios. Com isso, temos uma visão *analítica* de mundo, pois decompõe o todo em suas partes constituintes. Por outro lado, Zé Fernandes, em Montmartre, observa, ao longe, Paris e tem uma visão *sintética* – considerada

oposta à *analítica*, já que consiste no método que vai do simples ao composto – ao tecer seus comentários sobre a Cidade:⁴³

mas a Basílica em cima não nos interessou, abafada em tapumes e andaimes, toda branca e seca, de pedra muito nova, ainda sem alma. E Jacinto, pôr impulso bem Jacíntico, caminhou gulosamente para a borda do terraço, a contemplar Paris. Sob o céu cinzento, na planície cinzenta, a Cidade jazia, toda cinzenta, como uma vasta e grossa camada de calíça e telha. E na sua imobilidade e na sua mudez, algum rolo de fumo, mais tênue e ralo que o fumar dum escombros mal apagado, era todo o vestígio visível da sua vida magnífica.

Então chasqueei risonhamente o meu Príncipe. Aí estava pois a Cidade, augusta criação da Humanidade. Ei-la aí, belo Jacinto! Sobre a crosta cinzenta da Terra – uma camada de calíça, apenas mais cinzenta! No entanto ainda momentos antes a deixáramos prodigiosamente viva, cheia dum povo forte, com todos os seus poderosos órgãos funcionando, abarrotada de riqueza, resplandecente de sapiência, na triunfal plenitude do seu orgulho, como Rainha do Mundo coroada de Graça. E agora eu e o belo Jacinto trepávamos a uma colina, espreitávamos, escutávamos – e de toda a estridente e radiante Civilização da cidade não percebíamos nem um rumor nem um lampejo! E o 202, o soberbo 202, com os seus arames, os seus aparelhos, a pompa da sua Mecânica, os seus trinta mil livros? Sumido, esvaído na confusão de telha e cinza! Para este esvaecimento pois da obra humana, mal ela se contempla de cem metros de altura, arqueja o obreiro humano em tão angustiados esforço? Hem, Jacinto?... Onde estão os teus Armazéns servidos pôr três mil caixeiros? E os Bancos em que retine o ouro universal? E as Bibliotecas atulhadas com o saber dos séculos? Tudo se fundiu numa nódoa parda que suja a Terra. Aos olhos piscos de um Zé Fernandes, logo que ele suba, fumando o seu cigarro, a uma arredada colina – a sublime edificação dos Tempos não é mais que um silencioso monturo da espessura e da cor do pó final. O que será então aos olhos de Deus! (CS, p. 527, grifo meu)

⁴³ Neste caso vale ressaltar a relação da visão de cima da Basílica do Sacré-Coeur com a ilusão das visões panorâmicas como destaca Heloísa Barbuy ao analisar a Exposição Universal de 1889 em Paris: “entendemos que nossa contribuição seria mais interessante se abordássemos a Exposição como um conjunto. Essa idéia nasceu da constatação empírica, a partir de fontes documentais de que a visão panorâmica é algo que o homem da sociedade industrial persegue e que a própria Exposição é uma tentativa de ver o mundo em seu todo, condensado num espaço fechado e apreensível” (1999, p. 19). Além da observação de Zucconi, em que “o mapa desenvolve um papel chave de leitura indispensável, de um objeto já ao alcance dos *turistas*: recuperada em seu conjunto, a cidade aparece também em uma série de circunstâncias ligadas a um consumo de massa (nas exposições universais, nas monografias como *Le cento città d’Italia* [As Cem Cidades da Itália]). Nas colinas que dominam a cidade são construídos mirantes para que um vasto público possa apreciar uma visão do alto. Especialmente após 1860, são multiplicados os pontos panorâmicos em todas as cidades: do largo de Michelangelo de Florença ao Montjuich de Barcelona, do terraço do Pincio em Roma à varanda do Sacré Coeur em Paris. Onde não existem alturas são construídas “rodas panorâmicas”, como aquela realizada no Prater de Viena, em ocasião da Exposição de 1873” (2009, pp. 72-73).

O narrador utiliza duas formas de interpretação para contrapor os discursos. Com isso, acaba por construir uma oposição baseada na ciência, principalmente no positivismo, constituinte essencial da visão de mundo de Jacinto. Porém, o positivismo, neste romance, encontra-se submetido ao olhar combatente do narrador, que, como se viu até aqui, desvaloriza a romantização da ciência e sua devoção como único guia da vida. Para isso, Zé Fernandes contrapõe-se a Jacinto.

A contraposição entre as visões de mundo não ocorre somente no espaço da Cidade, ela continua nas conversas no campo com predominância do discurso do narrador, nota-se, isso, na seguinte passagem:

– Ó Jacinto, que estrela é esta, aqui, tão viva, sobre o beiral do telhado?

– Não sei... e aquela, Zé Fernandes, além, pôr cima do pinheiral?

– Não sei.

Não sabíamos. Eu pôr causa da espessa crosta de ignorância com que saí do ventre de Coimbra, minha Mãe espiritual. Ele, porque na sua Biblioteca possuía trezentos e oito tratados sobre Astronomia, e o Saber, assim acumulado, forma um monte que nunca se transpõe nem se desbasta. Mas que nos importava que aquele astro além se chamasse Sírío e aquele outro Aldebara? Que lhes importava a eles que um de nós fosse Jacinto, outro Zé? Eles tão imensos, nós tão pequeninos, somos a obra da mesma Vontade. E todos, Uranos ou Lorenas de Noronha e Sande, constituímos modos diversos dum Ser único, e as nossas diversidades esparsas somam na mesma compacta Unidade. Moléculas do mesmo Todo, governadas pela mesma Lei, rolando para o mesmo Fim... Do astro ao homem, do homem à flor do trevo, da flor do trevo ao mar sonoro – tudo é o mesmo Corpo, onde circula, como um sangue, o mesmo Deus. E nenhum frêmito de vida, pôr menor, passa numa fibra desse sublime Corpo, que se não repercute em todas, até às mais humildes, até às que parecem inertes e invítas. Quando um Sol que não avisto, nunca avistarei, morre de inanição nas profundidades, esse esguio galho de limoeiro, em baixo na horta, sente um secreto arrepio de morte: - e, quando eu bato uma patada no soalho de Tormes, além o monstruoso Saturno estremece, e esse estremecimento percorre o inteiro Universo! Jacinto abateu rijamente a mão no rebordo da janela. (CS, pp. 568-569)

Nesse ponto, há uma busca idealizada pela totalidade, que, um pouco adiante, o narrador afirma que “perfazemos um ato sacrossanto (...) – que é sentirmos no Pensamento o núcleo comum das nossas modalidades, e portanto realizarmos um momento, dentro da Consciência, a Unidade do Universo” (CS, p. 569). Dessa forma, esse Zé Fernandes –

eloquente, estudante de Retórica no Liceu de Braga – faz uso de sua posição privilegiada de narrador para expor suas ideias, mesmo que seu discurso não condiga com a prática.

Quanto a esse caso, as imagens do pobre no romance esclarecem a discrepância entre a fala de Zé Fernandes e a prática, principalmente nas Serras. Assim, o narrador, ainda em Montmartre, comenta que “só uma estreita e reluzente casta goza na Cidade os gozos especiais que ela cria. O resto, a escura, imensa plebe, só nela sofre, e com sofrimentos especiais que só nela existem!” (CS, p. 529), ou, ainda, algo muito próximo dessa afirmação anterior: “a sua [da plebe] esfalfada miséria é a condição de esplendor sereno da Cidade” (CS, p. 530). Ainda que, este longo discurso contra a ilusão que é a Cidade acabe com um a frase irônica – “– estou com uma sede, Jacinto... Foi uma tremenda filosofia” (CS, p. 531) –, a fala do narrador expõe os problemas sociais existentes na Cidade, e, nesse ponto, se forma, de certa maneira, uma visão socialista de Zé Fernandes, mesmo que marcada por um assistencialismo cristão como visto na comparação dos pobres de Paris com os das Serras:

recolhemos à Biblioteca, a tomar o café no concheiro e alegria do lume. Fora, o vento bramava como num ermo serrano; e as vidraças tremiam, alagadas, sob as bâtegas da chuva irada. Que dolorosa noite para os dez mil pobres que em Paris erram sem pão e sem lar! Na minha aldeia, entre cerro e vale, talvez assim rugisse a tormenta. Mas aí cada pobre, sob o abrigo da sua telha vã, com a sua panela atestada de couves, se agacha no seu mantéu ao calor da lareira. E para os que não tenham lenha ou couve, lá está o João das Quintãs, ou a tia Vicência, ou o abade, que conhecem todos os pobres pelos seus nomes, e com eles contam, como sendo dos seus, quando o carro vai ao mato e a fornada entra no forno. Ah Portugal pequenino, que ainda és doce aos pequeninos! (CS, p. 544)

A preocupação com os pobres nos seus discursos é bastante persuasiva, mas basta que se mostre uma fala para que seu discurso seja desautorizado:

– Homem! Está claro que há fome! Tu imaginavas talvez que o Paraíso se tinha perpetuado aqui nas serras, sem trabalho e sem miséria... Em toda a parte há pobres, até na Austrália, nas minas de ouro. Onde há trabalho há proletariado, seja em Paris, seja no Douro... (CS, p. 598)

Logo em seguida Zé Fernandes afirma: “Fui eu que dei ao pequenito um tostão, para o fartar, o despegar dos nossos passos” (CS, p. 600, grifo meu). A partir dessa atitude, percebe-se que os males da Cidade se perpetuam também nas Serras. O caráter idílico, garantido pela

tópica do *locus amoenus*,⁴⁴ sofre com a intervenção da pobreza, que desajusta esse quadro. A aparição da pobreza em Tormes acaba demonstrando a contradição do narrador e aproxima as Serras da Cidade, ainda que, para Zé Fernandes, a existência de pobres seja uma característica universal.

A construção dessa narrativa demonstra a posição precária do narrador e do protagonista. Afinal, o protagonista está entregue à visão do outro sobre ele, enquanto o narrador, através do meandro de sua narrativa, expõe suas falhas, lembrando, assim, o que foi afirmado sobre *A Ilustre Casa de Ramires*, que o passado só pode ser pensado com base no presente.

O espaço discursivo de *A Cidade e as Serras* propicia a criação de personagens complexos, que trazem consigo a inconstância. Assim, nota-se a impossibilidade de se criar uma História do ser humano sem nenhuma intervenção de sua consciência.

Portanto, a inserção de tantos discursos que concorrem dentro do romance põe em questão a verdade da História positivista, já que ao propor que a totalidade não é atingida por muitas unidades, torna impossível acreditar que a descrição de um detalhe explicita a História total de uma sociedade.

3.3. CIVILIZAÇÃO

A frequência com que o termo *civilização* aparece no romance impõe sua compreensão para entender o sentido desta narrativa. Com esse pressuposto, faremos o elenco

⁴⁴ O verbete, de Susana Alves, sobre *locus amoenus* esclarece as características desse tópico: “De facto, a plenitude que caracteriza o presente tópico literário assenta em ideais opostos à complexidade das relações interpessoais mantidas nas cortes europeias, assim como se distancia por completo do bulício da vida citadina. Deste ponto de vista, podemos considerar que o mundo pastoril idílico, quer seja o Éden ou a Arcádia, é tanto a celebração da Natureza como pode também ser interpretado à luz dos desejos humanistas de alcançar a harmonia total” (http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/L/locus_amoenus.htm).

de suas ocorrências, buscando compor seu significado e suas implicações.⁴⁵ Afinal, o exame do emprego desse termo pode elucidar a posição do narrador, que, ao aplicar esta palavra em sua narrativa, expõe, a partir de seu uso, como esse conceito está carregado de sentido. Dessa forma, se “os conceitos não servem mais para apreender os fatos de tal ou tal maneira, eles apontam para o futuro” (KOSELLECK, 2006, p. 102), o emprego do termo *civilização* compõe a construção de um modo de vida citadino e, de certa forma, mais moderno. Desse ponto de vista, cabe ao leitor notar a posição de Zé Fernandes como narrador do romance, pois ele se coloca como estrangeiro (ao assumir a condição de serrano) a olhar de fora a *civilização*, então, de algum modo, a perspectiva do narrador se mostra “não viciada”, “alheia ao *status quo* dominante” (Cf. ALVES, 2008), disposição que expressa uma nova leitura da vida citadina e, concorrentemente, da campesina.

Com *civilização* – antes de, efetivamente, entrar na análise do romance – “a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de *sua* tecnologia, a natureza de *suas* maneiras, o desenvolvimento de *sua* cultura científica ou visão do mundo” (ELIAS, 1994, p. 23). Com essa observação, se pode notar – fazendo paralelo com o romance – a importância do termo para a sociedade francesa e sua interpretação por um estrangeiro.

Dessa forma, a Paris, concentrada no 202, é caracterizada como tecnocrata, orgulhosa por sua *civilização*. Porém, ao olhar de Zé Fernandes esse termo ganha sentido ambíguo, pela forma irônica de sua representação. Assim, em um primeiro momento, ocorre a apresentação da ideia de *civilização* creditada a Jacinto:

pôr uma conclusão bem natural, a ideia de Civilização, para Jacinto, não se separava da imagem de Cidade, duma enorme Cidade, com todos os seus vastos órgãos funcionando poderosamente. Nem este meu supercivilizado amigo compreendia que longe de armazéns servidos por três mil caixeiros; e de Mercados onde se despejam os vergéis e lezírias de trinta províncias; e de Bancos em que retine o ouro universal; e de Fábricas fumegando com ânsia, inventando com

⁴⁵ Acredito que a compreensão do termo *civilização* no romance irá elucidar alguns pontos específicos relacionados à história, afinal como estabelece Koselleck “desde que a sociedade atingiu o desenvolvimento industrial, a semântica política dos conceitos envolvidos no processo fornece uma chave de compreensão sem o qual os fenômenos do passado não poderiam ser entendidos” (KOSELLECK, 2006, p. 103). Também vale destacar, ainda relacionado ao termo, que diversos críticos veem a origem, inequívoca, do romance em um conto publicado em 1892 na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, como é exemplo a afirmação de A. Campos Matos: “Resultou [A *Cidade e as Serras*] do desenvolvimento de um conto intitulado *Civilização*” (MATOS, 1993, p. 200).

ânsia; e de Bibliotecas abarrotadas, a estalar, com a papelada dos séculos; e de fundas milhas de ruas, cortadas, por baixo e por cima, de fios de telégrafos, de fios de telefones, de canos de gases, de canos de fezes; e da fila atroante dos ônibus, tramas, carroças, velocípedes, calhambeques, parelhas de luxo; e de dois milhões duma vaga humanidade, fervilhando, a ofegar, através da Polícia, na busca dura do pão ou sob a ilusão do gozo – o homem do século XIX pudesse saborear, plenamente, a delícia de viver! (CS, p. 482)⁴⁶

Nesse comentário, Zé Fernandes expõe as características gerais da civilização, negando que essa ideia esteja atrelada somente à vida urbana. Isso ocorre ao contrapor, ao discurso atribuído a Jacinto, o seu próprio. Assim, quando o leitor recebe a definição de *civilização*, não a recebe pela voz do protagonista, mas pela do narrador, ponto problemático pelo lugar externo que Zé Fernandes ocupa nessa cultura. Então, o sumário, descrito no excerto, ao mesmo tempo em que evidencia a complexidade das relações comerciais, a erudição livresca e o empreendimento tecnológico, também contrapõe, a isso tudo, a visão *bárbara* de um serrano, o que relativiza esse conceito.⁴⁷

Em outro momento do livro, o narrador acaba por definir civilização pela sua negação. Dessa maneira, quando eles chegam a Tormes, pouco antes de dormir, narra-se o seguinte:

Jacinto caminhou lentamente para o poial duma janela, onde caiu esbarrondado pelo desastre, sem resistência ante aquele brusco desaparecimento de toda a Civilização! Eu palpava a enxerga, dura e regelada como um granito de inverno. E pensando nos luxuosos colchões de penas e molas, tão prodigamente encaixotados no 202, desafoguei também a minha indignação:
- Mas os caixotes, caramba?... Como se perdem assim trinta e tantos caixotes enormes?... (CS, p. 564)

Nesse trecho a *civilização* está presente pela contraposição entre a situação da serra e da cidade. Dessa forma, a descrição do espaço se dá, primeiramente, pelo *desaparecimento da civilização* lembrada pela menção aos luxos anteriores.

⁴⁶ Para um exemplo de relação entre cidade e civilização vale lembrar um apontamento de Guido Zucconi, em que “a história da cidade do século XIX faz parte de um todo: por um lado finaliza conceitos já expressos pelo Iluminismo do século XVIII, por outro lado representa a fase inicial de acontecimentos que serão levados adiante no século sucessivo. Porém, tudo isso pertence à história da *civilisation*, da qual a cidade constitui uma extraordinária vitrine” (ZUCCONI, 2009, pp. 28-29).

⁴⁷ Vale ressaltar a relativização de Abselwahab Meddeb de que “quando se olha para uma civilização a partir de outra, é comum que se atribua somente a si mesmo a aos seus o status de civilização, colocando o outro na condição de bárbaro” (2004, p. 173).

Outra característica da civilização, encontrada no romance, a se destacar é a sofisticação dos costumes que aparece em trechos como este, em que a *toilette* tem posição central:

no 202, todas as manhãs, às nove horas, depois do meu chocolate e ainda em chinelas, penetrava no quarto de Jacinto. Encontrava o meu amigo banhado, barbeado, friccionado, envolto num roupão branco de pêlo de cabra do Tibete, diante da sua mesa de *toilette*, toda de cristal (pôr causa dos micróbios) e atulhada com esses utensílios de tartaruga, marfim, prata, aço e madreperla que o homem do século XIX necessita para não desfear o conjunto suntuário da Civilização e manter nela o seu Tipo. (CS, pp.493-494)

Essa atitude garante aos homens e às mulheres a designação de *flor da civilização* por parte do narrador, que os descreve como exemplo de habitantes da cidade. Da mesma forma que reconhece neles um modelo do comportamento parisiense, Zé Fernandes também critica, como é o caso do discurso proferido pelo narrador na visita ao Sacré Coeur, quando comenta

mas quê, meu Jacinto! a tua Civilização reclama insaciavelmente regalos e pompas, que só obterá, nesta amarga desarmonia social, se o Capital der Trabalho, pôr cada arquejante esforço, uma migalha ratinhada. Irremediável, é, pois, que incessantemente a plebe sirva, a plebe pene! A sua esfalfada miséria é a condição do esplendor sereno da Cidade. Se nas suas tigelas fumegasse a justa ração de caldo – não poderia aparecer nas baixelas de prata a luxuosa porção de *foie-gras* e túbaras que são o orgulho da Civilização. (CS, p. 530)

Nesse sentido, o narrador reconhece que para existir a *civilização*, reconhecida como superior, é preciso sustentar uma estrutura social desigual, aproximando-se do pensamento de Engels, em que “le fondement de la civilisation est l'exploitation d'une classe par une autre classe, tout son développement se meut dans une contradiction permanent” (2002, p. 124).

O discurso de Zé Fernandes dá a entender que a desigualdade social é fruto da cidade e, conseqüentemente, da civilização. Porém, a falta de sofisticação não traz consigo a igualdade social, já que, mesmo que o ambiente das serras seja reconhecido pela sua crueza e falta de sofisticação – “e aí logo à porta o meu supercivilizado Príncipe estacou, estarrecido pelo desconforto, e escassez e rudeza das coisas” (CS, p. 566) –, não apresenta igualdade social, como se percebe na passagem em que Jacinto, Zé Fernandes e Melchior encontram uma família doente e miserável, que, contraposta à vida do narrador e do protagonista nas serras, demonstra a desigualdade social como na cidade.

O conjunto exposto até aqui, compõe um quadro em que a civilização caracteriza-se pela sua complexidade nos meios comerciais, pelo empreendimento tecnológico e intelectual e pela sofisticação dos costumes.

Ainda outro traço que o termo *civilização* ganha ao longo do romance, pode ser inferido no momento de uma discussão sobre a exploração de esmeraldas na Birmânia, em que o narrador afirma: “Mas sobretudo aquela escavação de esmeraldas convidava todo o espírito culto pela sua ação civilizadora. Era uma corrente de ideias ocidentais, invadindo, educando a Birmânia” (CS, p. 508, grifo meu). Neste ponto, compreende-se a ligação da palavra com a colonização e sua imposição a outras culturas entendidas como inferiores. Afinal, como apontado por Garmes sobre os textos de imprensa de Eça de Queirós:

se lembrarmos que Eça sobrepõe aqui grau de civilização e raça, constatamos um forte determinismo racial em toda a sua reflexão, fundamentado de forma pouco ortodoxa, como veremos, no darwinismo social que então vigorava. Este baseava suas teses no evolucionismo de Darwin e numa concepção racial poligenista, considerando que cada raça (brancos, negros, amarelos etc.) se encontrava numa etapa distinta do processo evolutivo. Daí a fundamentação para a superioridade do branco europeu sobre o africano ou o asiático. (2004, p. 6)⁴⁸

A colonização é justificada pelo europeu por levar *civilização* para os *povos primitivos*. Portanto, o termo *civilização* forma-se, grosso modo, pela conjunção das características: organização burocrática, elegância, progresso material e intelectual o que resulta em exploração colonial das nações periféricas, principalmente africanas e asiáticas.

Além desses traços, vale destacar um sentido figurado do emprego, como aparece em: “só depois de sete dias, ocupados numa delicada apanha de aspargos com que outrora civilizara a horta tia Vicência, notei o silêncio de Jacinto” (CS, p. 572). Nessa fala o narrador

⁴⁸ Neste trabalho o autor ressalta a relativização do conceito de civilização baseado na leitura de textos de imprensa incluídos nas *Cartas de Londres* (colaboração de Eça no jornal portuense Actualidade entre 1877 e 1878), nas *Cartas de Inglaterra* (colaboração de Eça na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro entre 1800 e 1882) e nas *Cartas familiares e bilhetes de Paris* (colaboração na mesma gazeta, de 1893 a 1897). Destaco, também, a observação de Oliveira Martins como exemplo desse pensamento: “cada civilização é um sistema ou série; e da mesma forma que sucede co os organismos naturais, cada sistema contém num grau mais ou menos rudimentar todos os momentos de todas as séries : uma gota de orvalho é uma miniatura do mundo. Assim portanto a história que reconhece no encontro das civilizações a sua lei mais geral, descobre também que desses encontros provém a sucessão das quedas e ressurreições, das construções e das ruínas, do nascer, crescer e morrer dos impérios, dos esplendores, dos dias e das noites, das primaveras, estios e invernos que marcam a derrota dos astros do sistema da humanidade. A vida total exprime a soma e a sucessão das vidas individuais, e o caos aparente é a ordem imanente (MARTINS, 1951, p. 12).

emprega *civilizar* como sinônimo de cultivar, semelhança ressaltada por Raymond Williams, o que evidencia a relação intrínseca dos conceitos, reconhecida através da operação analógica do narrador,

em geral, usa-se **civilização** hoje para designar um estado ou condição consumada de vida social organizada. Como CULTURA – com o qual tem uma longa e ainda difícil interação, a palavra se referia originariamente a um processo e, em alguns contextos, esse sentido sobrevive. (2007, p. 82)

A colocação de um termo que “descreve um processo ou, pelo menos, um resultado” (ELIAS, 1994, p. 24), discute estruturalmente o choque de civilizações, questão também comentada por Oliveira Martins

o encontro de duas séries independentes não dá lugar a uma evolução normal, nem a um simples desenvolvimento em todos os sentidos; o choque produz sempre uma comoção violenta, e traz consigo o estabelecimento de um estado diverso, dum tipo novo, que não é a continuação de nenhum dos anteriores, mas sim um composto dos elementos contidos no sistema. O encontro individual com o sistema das instituições de um país, dando de si o que se chama uma revolução, jamais produz o desenvolvimento puro, nem desse pensamento individual, nem dessas instituições sobre que actua, quer vença o primeiro quer as segundas no conflito que transitoriamente se levanta. (MARTINS, 1951, p. 13)

Essa questão põe em relevo que a organização dialética do romance somente pode ter uma síntese se ela se der em diversas direções e não somente no caráter de Jacinto. O narrador contrapõe a civilização parisiense, caracterizada pela sua pompa, à serrana, composta em oposição à cidade. Com isso, o narrador constrói uma relação tensa, em que a civilização está presente em ambos os espaços de maneiras diferentes, mesmo que na cidade, sua vitrine, pareça em seu habitat. Neste caso, a incidência do olhar serrano sobre a cidade faz com que ela seja vista de forma diferente por Jacinto, do mesmo modo que seu olhar sobre o campo muda com a experiência prática.

A *civilização*, resultado de um processo histórico, representa o futuro para os olhos dos cidadãos, mas para os olhos de Zé Fernandes essa sofisticação aparece, muitas vezes, como supérflua. Dessa forma, as benesses da civilização não possuem aceitação universal, então a imposição de uma cultura sobre outra é uma violência e não uma melhoria.

A partir dessa hipótese percebe-se a relativização do termo, o que esvazia seu sentido, que, de certa forma, acaba por desqualificar uma das premissas do discurso colonialista.

3.4. TEMPOS

L’homme, “l’être négatif qui est uniquement dans la mesure où il supprime l’Être”, est identique au temps.

Guy Debord

Da mesma forma que as águas domesticadas irrompem os canos no 202, o tempo vivido irrompe o cronológico na narrativa.⁴⁹ Melhor dizendo, o tempo, em *A Cidade e as Serras*, forma-se pela disposição de datas atribuídas pelo narrador, condição problemática, já que as medidas, o tempo do calendário, sofre com a sensação temporal do personagem-narrador. Eça de Queirós observa no *Prefácio ao Almanaque Enciclopédico* que “sumida a noção do Ano, do Mês, do Dia, ele [o homem] não poderia mais cumprir, com ordem proveitosa, os atos de sua vida urbana, rural, religiosa, política, social” (1997, vol. III, p. 1717). Esta observação levanta uma questão sobre o tempo cronológico, que é social, e o tempo vivido, que é pessoal. Dessa forma, o narrador quando tenta reconstruir sua história sobre Jacinto baseia-se no tempo cronológico, mas sua consciência, dirigida pela memória, invade sua narrativa e expõe suas sensações temporais, ou dito de outra forma,

não são os relógios atentos à premente pressa dos homens, nem o relógio cósmico de Deus que *contam* o nosso verdadeiro tempo. Para ser claro, o Tempo – quer no sentido mais abstrato – quer na sua configuração enquanto *tempo da História*, quer sobretudo como tempo humano, não tem outra *essência* que a da *temporalidade* imanente de nossa vida, dos seus actos, dos seus sonhos. Mas em Eça de Queirós – o Eça de Queirós *original* – essa vivência comporta uma temporalidade mais insólita, a do hiato, tempo suspenso vazio ou esvaziado. Em suma aquela temporalidade que se exprime no tédio, na monotonia, no não-tempo no interior do tempo. Eça de Queirós, debaixo da aparência ficcionista da vida real, da sociedade burguesa e

⁴⁹ Entendo como tempo cronológico o tempo que firma o sistema dos calendários e como tempo vivido o tempo que está em permanente descompasso com o tempo físico (Cf. NUNES, 2000, pp. 16-26).

do teatro passional por ela determinado, nos seus aspectos triviais ou nos seus mecanismos grotescos, quer dizer, repetitivos – a exploração do *clichê* linguístico traduz como nada mais a essência da temporalidade *sem interioridade* nem invenção, como um tempo vivo a exigiria – foi fundamentalmente o romancista desse tempo *parado*, desse longo bocejo do ser que sob forma satírica significava que o tempo – o tempo antigo – não só *saíra dos seus gonzos* como o de Hamlet, seu personagem paradigmático, mas deixara de ter sentido, quer dizer, um conteúdo assumidamente inteligível. (LOURENÇO, 1997, pp. 709-710)

Entre o *tempo sensível* e o *tempo medido* desdobra-se a narrativa de *A Cidade e as Serras*.

Em primeiro lugar, vale lembrar a narrativa da história de Jacinto *Galião*, que é repleta de insinuações à História de Portugal,⁵⁰ carregada de tempo medido, um tempo em que se pode recompor sua cronologia, buscar suas datas.

Em segundo lugar, destaca-se a preocupação do narrador em referir-se a datas minuciosas, como é o caso do nascimento de Jacinto, em que Zé Fernandes afirma: “três meses e três dias depois do seu [de Cintinho, pai de Jacinto] enterro o meu Jacinto nasceu” (CS, p. 479). Nesse trecho nota-se a importância que o narrador dá para o tempo decorrido e sua possibilidade ilusória de dominá-lo com a abundância de números, como ocorre repetidamente – “em 1880, em fevereiro” (CS, p. 485); “assim chegou setembro, e com ele meu natalício, que era a 3 e num domingo” (CS, p. 607).

A construção imagética do relógio monumental, que aparece duas vezes no romance, alude também à preocupação com o tempo medido, da mesma forma que a agenda de Jacinto faz menção a isso. Assim, na primeira vez que esse item é descrito, ele surge de forma rápida: “Depois, consultando um relógio monumental que, ao fundo da Biblioteca, marcava a hora de todas as Capitais e o curso de todos os planetas” (CS, p. 488). Esta apresentação exhibe a preocupação com o tempo dos relógios, esse tempo medido que caracteriza a vida moderna. Numa segunda aparição, este o tempo dos relógios não dá conta de medir o acontecimento, então, ele revela-se da seguinte forma:

no relógio monumental, que marcava a hora de todas as Capitais e o movimento de todos os Planetas, o ponteiro rendilhado adormeceu.

⁵⁰ Ver tabela pp. 116.

Sobre a mudez e a imobilidade pensativa daqueles dorsos, daqueles decotes, a Eletricidade refulgia com uma tristeza de sol regelado. (CS, p. 511)

Neste trecho percebe-se que o *tempo sensível* invade o *tempo medido*, representado pelo relógio que para frente ao acontecimento, como se o tempo estacionasse pela continuação da ação. Essa passagem sintetiza, em imagem, o argumento deste capítulo, que tratará deste assunto em outros aspectos.

Em terceiro lugar, vale lembrar as discrepâncias de tempo do narrador. Nesse caso, destacam-se as seguintes incongruências:

1. o período que Zé Fernandes passa com Madame Colombe, destacando, primeiramente, que “durante sete furiosas semanas perdi minha consciência da minha personalidade de Zé Fernandes” (CS, p. 521, grifo meu), e, secundariamente, destaca-se que “em que minha alma uma tarde se perdera, e três meses se debatera” (CS, p. 522, grifo meu). Como se pode perceber os períodos variam entre 7 semanas e 3 meses, um ponto importante para se salientar é que a narrativa diz respeito a uma experiência do narrador, portanto, pessoal. Dessa forma, o *tempo sensível* tem como marca a intromissão da consciência de Zé Fernandes na narrativa, que ao contar uma história a seu respeito, tem maior liberdade quanto ao *tempo medido*, pois a veracidade é garantida por quem conta e não por mecanismos de convencimento;
2. a estada de Zé Fernandes em Paris aparece com duas durações: “nesses vinte e sete meses de Paris” (CS, p. 551) e “derreado com aqueles quatorze meses de Civilização” (CS, p. 553). Outra vez nota-se que a experiência de Zé Fernandes permite a discrepância.

Essas incongruências expressam a intromissão da consciência do narrador, essencialmente sua memória imperfeita, na construção da narrativa, pois, por se tratar de uma experiência pessoal, o *tempo medido* perde espaço para o tempo sensível que se introduz sub-repticiamente na história.

Em quarto lugar, e último, a relação dos sonhos de Zé Fernandes, também marcam a presença de sua consciência na narrativa. Como é o caso da seguinte passagem, longa, mas necessária para o entendimento da questão:

e nem sei se depois adormeci – porque os meus pés, a que não sentia nem o pisar nem o rumor, como se um vento brando me levasse, continuaram a tropeçar em livros no corredor apagado, depois na areia do jardim que o luar branquejava, depois na Avenida dos Campos Elísios, povoada e ruidosa como numa festa cívica. E, oh portento! Todas as casas aos lados eram construídas com livros. Nos ramos dos castanheiros ramalhavam folhas de livros. E os homens, as finas damas, vestidos de papel impresso, com títulos nos dorsos, mostravam em vez de rosto um livro aberto, a que a brisa lenta virava docemente as folhas. Ao fundo, na Praça da Concórdia, avistei uma escarpada montanha de livros, a que tentei trepar, arquejante, ora enterrando a perna em flácidas camadas de versos, ora batendo contra a lombada, dura como calhau, de tomos de Exegese e Crítica. A tão vastas alturas subi, para além da terra, para além das nuvens, que me encontrei, maravilhado, entre os astros. Eles rolavam serenamente, enormes e mudos, recobertos por espessas crostas de livros, de onde surdia, aqui e além, por alguma fenda, entre dois volumes mal juntos, um raiozinho de luz sufocada e ansiada. E assim ascendi ao Paraíso. Decerto era o paraíso – porque com meus olhos de mortal argila avistei o Ancião da Eternidade, aquele que não tem Manhã nem Tarde. Numa claridade que dele irradiava mais clara que todas as claridades, entre fundas estantes de ouro abarrotadas de códices, sentado em vetustíssimos fólhos, com os flocos das infinitas barbas espalhados por sobre resmas de folhetos, brochuras, gazetas e catálogos – o Altíssimo lia. A fronte super-divina que concebera o Mundo pousava sobre a mão superforte que o Mundo criara – e o Criador lia e sorria. Ousei, arrepiado de sagrado horror, espreitar por cima do seu ombro coruscante. O livro era brochado, de três francos... O Eterno lia Voltaire, numa edição barata, e sorria. Uma porta faiscou e rangeu, como se alguém penetrasse no Paraíso. Pensei que um Santo novo chegara da Terra. Era Jacinto, com o charuto em brasa, um molho de cravos na lapela, sobraçando três livros amarelos que a Princesa de Carman lhe emprestara para ler! (CS, pp. 519-520, grifo meu)

Neste longo excerto se percebe logo de início o tempo despreziosamente referido além da entrada em um “tempo aberto, sem Criação nem Big Bang, nem Apocalipse, a História Universal é um acidente ontológico e, para a imaginação, um continente desolado só povoado pela fantasia” (LOURENÇO, 1997, p. 713). Dessa forma, o influxo do sonho demonstra a dilatação do tempo, que comporta tudo. O tempo não pode ser medido, mas pode ser sentido.

O romance, *A Cidade e as Serras*, é composto por um narrador que se impõe estruturar a narrativa através de números, o que se expressa, nesse ponto, pelo *tempo medido* aparente nas datas referidas, a todo o momento, por ele. Porém, a irrupção da consciência de Zé Fernandes no interior da narrativa nega a possibilidade de medição racional do tempo, pautando-se, nesses momentos, pelo *tempo sensível*. Dessa forma, constata-se que a escrita da história depende do homem, então, a transposição do real para o escrito sofre a intromissão recorrente da consciência humana, o que permite a afirmação de Luís Adriano Carlos ao notar, sobre este romance, que

a estrutura da narrativa faz repousar grande parte da sua inteligibilidade na estrutura numerológica, graças a um narrador que recusa a ciência e a técnica mas que se entrega ao delírio quase libidinoso da quantificação matemática dos acontecimentos e dos lugares. (in BAPTISTA, 2005, p. 99)

Nesse comentário se percebe o quanto o narrador é contraditório, pois ele conta uma história concentrando-se na exposição de números para passar veracidade, mas esconde, nos meandros do texto, suas falhas, ou *delírios*. Essa estrutura expõe o caráter complexo do pensamento humano, principalmente o da época de Eça, que ao tentar explicar a existência pela medição, oculta a consciência.

3.5. DISCURSO E HISTÓRIA

Quando se lê *A Cidade e as Serras*, pensa-se em um romance simples, de fácil entendimento e enaltecimento do mundo rural. Porém, sua estrutura é complexa, de difícil compreensão e difícil concatenação de sua organização narrativa. Pois, resumir este livro à história de Jacinto é desprezar a própria história contada, já que a posição do narrador tem importância central para o entendimento da mensagem, ou como aponta Sousa:

para poder compreender o significado de *A Cidade e as Serras*, é necessário ter em conta o facto de a história de Jacinto ser contada por um narrador que se nos impõe também como personagem e cuja força narrativa se insinua continuamente através do romance. (1996, p. 55)

Portanto, a configuração de um narrador serrano pode iludir o leitor, mas se o discurso dele for lido atenciosamente, notaremos a constituição de um narrador ilustrado, que faz uso de seus conhecimentos para desautorizar o discurso civilizado de Jacinto e, com isso, o próprio discurso da cidade. Dessa forma, ao colocar em contraposição a civilização – ligada à cidade – e a serra, o narrador expõe as continuidades e descontinuidades desses ambientes, que se sobrepõem em um todo organizado, fazendo com que a síntese só exista externamente, ou, melhor dizendo, se for inferida pelo leitor.

Em primeiro lugar, o narrador utiliza sua posição privilegiada – pois narra o já conhecido, podendo, assim, manipular a organização do narrado – para construir uma história em que o centro está nos discursos concorrentes. Desse modo, o romance parece a narrativa da vida de seu amigo – isso é percebido pela primeira frase do romance: “o meu amigo Jacinto nasceu num palácio, com cento e nove contos de renda em terras de sementeira, de vinhedo, de cortiça e de olival” (CS, p. 477) –, mas, no fundo, ela baseia-se na exposição da voz monótona de Jacinto oposta à voz dominante de Zé Fernandes. Essa organização permite a desconstrução do discurso cidadão através da predominância do ponto de vista do narrador, que simplesmente encena os fatos. Isso quer dizer, que o narrador escreve sobre a sua experiência, sobre o vivido,⁵¹ implicando na transposição do mundo sublunar para o formal, operação complexa que é exposta por Paul Veyne da seguinte maneira:

se o recorte científico e o recorte sublunar não coincidem, é porque a ciência [nesse caso a narrativa] não consiste em descrever o que existe, mas em descobrir molas ocultas que, diferentemente dos objetos sublunares, funcionem com todo o rigor; para além do real, ela busca o formal. Ela não estiliza o nosso mundo, mas constrói modelos, dá sua fórmula. (1982, p. 118)

Desse modo, quando o narrador contrapõe conceitos (civilização e incivilização, visão *analítica* e visão *sintética*), ele está organizando o formal através de um recorte científico inerente. Então, ao escrever a história, Zé Fernandes expõe sua ideologia, afinal,

a palavra é o fenômeno ideológico por excelência. A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não seja ligado à essa função, nada que não tenha sido

⁵¹ Uso aqui uma explicação de Paul Veyne sobre História, mas que esclarece o sentido das palavras acima: “só evocamos a oposição que há entre o ‘vivido’ (nós o chamamos de sublunar), por um lado, e, por outro, o ‘formal’, o caráter formalizável de toda ciência digna deste nome” (VEYNE, 1982, p. 80).

gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social. (BAKHTIN, 2004, p. 36)

Por isso, tanto ao organizar a narrativa em forma de contradiscurso, quanto à utilização insistente da palavra civilização, explicitam a mensagem que o narrador quer passar. Portanto, o emprego da palavra *civilização* de forma irônica demonstra sua posição contrária ao conceito, o que evidencia o emprego dessa palavra como forma de poder, de *status quo*. Para isso, ele conta a história de modo que ele possa dar a última palavra, como nas intervenções que o narrador faz logo após cada discurso laudatório à *civilização*, desqualificando o argumento, ou dando um contra-argumento, que o leitor, diferentemente dos personagens, toma consciência.

A posição estratégica que Zé Fernandes sustenta no romance, “alheia ao *status quo*”, funciona para desqualificar a cidade em detrimento do campo e, por estar em primeiro plano, causou afirmações categóricas como essa: “a apoteose da Serra sobre a Cidade é preparada com minúcia amorosa” (CANDIDO, 2002, p. 45). Por outro lado, o olhar de fora cria um descompasso, como se as civilizações estivessem em épocas diferentes. Porém, vistas de perto tem algumas características semelhantes, cujo principal exemplo é o *desajuste social*, presente em ambos os espaços.

O tempo corre em todas as direções, não se limita a contrapor cidade e campo. Na própria estrutura narrativa ele é complexo e de difícil apreensão. Ao menos em duas direções é possível retê-lo: o *tempo medido* e o *tempo sensível*.

Em nível racional, o *tempo medido* estrutura a narrativa para dar veracidade ao narrado, as quantificações temporais criam um ponto maciço indissolúvel. O *tempo sensível*, pelo contrário, dissolve a realidade em impressões que ampliam as ações. Esses tempos conjugados criam um ambiente volátil, em devir.

Por isso, ao voltar a Paris, Zé Fernandes se dá conta da passagem do tempo ao confrontar o 202 e notar sua semelhança com o museu

no 202, o porteiro, o velho Vian, quando me reconheceu, mostrou uma alegria enternecedora. Não se fartou de saber do casamento de Jacinto, e daqueles queridos meninos. E era para ele uma felicidade que eu aparecesse, justamente quando tudo se andara limpando para a entrada da Primavera. Quando penetrei na amada casa senti vivamente a

minha solidão. Não restava em toda ela nem um dos costumados aspectos que fizessem reviver a velha camaradagem com o meu Príncipe. Logo na antecâmara grandes lonas cobriam as tapeçarias heróicas, e igual lona escondia os estofos das cadeiras e dos muros, e as largas estantes de ébano da Biblioteca, onde os trinta mil volumes, nobremente enfileirados como doutores num Concílio, pareciam separados do mundo por aquele pano que sobre eles descera depois de finda a comédia da sua força e da sua autoridade. No gabinete de Jacinto, de sobre a mesa de ébano, desaparecera aquela matula de instrumentozinhos, de que eu perdera já a memória; e só a Mecânica suntuosa, por sobre peanhas e pedestais, recentemente espanejada, reluzia, com as suas engrenagens, tubos, rodas, rigidezas de metais, numa frieza inerte, na inatividade definitiva das coisas desusadas, como já dispostas num Museu, para exemplificar a instrumentação caduca dum mundo passado. Tentei mover o telefone, que se não moveu; a mola da eletricidade não acendeu nenhum lume: todas as forças universais tinham abandonado o serviço do 202, como servos despedidos. E então, passeando através das salas, realmente me pareceu que percorria um museu de antigüidades; e que mais tarde outros homens, com uma compreensão mais pura e exata da vida e da Felicidade, percorreriam, como eu, longas salas, atulhadas com os instrumentos da Supercivilização, e, como eu, encolheriam desdenhosamente os ombros ante a grande Ilusão que findara, agora para sempre inútil, arrumada como um lixo histórico, guardado debaixo da lona. (CS, p. 631, grifo meu)

Ao final do trecho, nota-se uma relação de tempos verbais:

1. os verbos no futuro do pretérito (percorreriam, encolheriam), expressando uma previsão;
2. os verbos no particípio (atulhadas, guardado, arrumada), expressando a imobilidade;
3. o verbo no mais-que-perfeito (findara), expressando um pretérito anterior;

Esses verbos combinados narram um acontecimento com marcas indeléveis da enunciação histórica, caracterizada como “a apresentação dos fatos sobrevindos a um certo momento, sem nenhuma intervenção do locutor da narrativa” (BENVENISTE, 1995, p. 262). Porém, como nada neste romance é absoluto há a intervenção do locutor em dois momentos através da expressão: *como eu*. Esta construção é recorrente neste livro, pois o narrador enuncia esquematicamente a luta entre a razão, na maior parte das vezes científica, e a sensação, como se pode perceber na oscilação entre o *tempo medido* e o *tempo sensível*.

Portanto, à enunciação histórica, de caráter científico, sobrevém o discurso presente do narrador, formando a conjunção indissociável entre História e homem.

Nesse momento, constitui-se um cronotopo, uma concentração do tempo no espaço, fazendo com que o indivíduo ganhe em profundidade. Essa reflexão coloca em evidência uma concepção de História calcada no desenvolvimento do ser, em direção da compreensão, que neste caso é a *Felicidade*. Há a contraposição do desenvolvimento material, imóvel, e o desenvolvimento do ser, *percorrendo*. Com isso, a oposição entre o racional, que não dá conta do *mundo sublunar*, e o vivido forma o descompasso a ser superado.

A contraposição entre a acumulação material, representada no romance pelo conceito de felicidade de Jacinto, e o desenvolvimento do ser, expresso no final da passagem citada acima, manifesta uma ideia de História relacionada a Hegel – “*a história universal é o progresso na consciência da liberdade*” (1995, p. 25). Dessa forma, desnuda-se a forma como o narrador pensa o percurso, cujo fim é a felicidade, centrado, portanto, na consciência de si, opondo-se à acumulação de tecnologia e saberes.

Retornando, por um instante, a *A Ilustre Casa de Ramires* nota-se que um traço importante levantado sobre a História foi o lugar de onde fala o enunciador, processo também percebido em *A Cidade e as Serras*. Porém, neste romance nota-se, na composição fundada no narrador-testemunha, a operação de transposição do vivido para o formal, evidenciando sua arbitrariedade.⁵²

Por fim, os traços levantados nesta análise dizem respeito ao lugar de onde fala o enunciador caracterizado pela sua posição serrana e estrangeira, na maior parte do tempo; a operação de transposição do real em escrito; a relativização do tempo como forma de racionalidade; a construção irônica do termo civilização e, por suposição, a existência de um discurso pautado no desenvolvimento do ser em detrimento do progresso material.

⁵² Penso aqui na relação exposta por Saussure, de que “o laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer mais simplesmente: *o signo linguístico é arbitrário*”. (SAUSSURE, 2000, p. 81)

4. A CORRESPONDÊNCIA DE FRADIQUE MENDES

A *Correspondência de Fradique Mendes*, editado na forma mais conhecida hoje, é fruto da combinação de diversos escritos publicados separadamente por Eça de Queirós em periódicos diferentes.⁵³ Porém, antes que se trate do surgimento dos textos, vale destacar a menção feita, em carta a Oliveira Martins, com data de 10 de junho de 1885, da intenção do romancista português em editar estes escritos:

o que eu pensei foi – uma série de cartas sobre toda a sorte de assuntos, desde a imortalidade da alma até ao preço do carvão, escrita por um certo homem que viveu aqui há tempos depois do cerco de Tróia, e antes do de Paris, e que se chamava *Fradique Mendes!* Não te lembras? Pergunta ao Antero. Ele conheceu-o. (QUEIROZ; MARTINS, 1995, p. 61)

Nesta mesma carta, temos uma descrição de Fradique, como se o próprio Eça o tivesse conhecido, dando materialidade ao personagem: uma estratégia para convencer Oliveira Martins da existência de Fradique Mendes,

homem distinto, poeta, viajante, filósofo nas horas vagas, diletante e voluptoso, este *gentleman*, nosso amigo, morreu. E eu, que o apreciei e tratei em vida e que pude julgar da pitoresca originalidade daquele espírito, tive a idéia de recolher a sua correspondência, – como se fez para Balzac, M.^m de Sévigné, Proudhon, Abélard, Voltaire e outros imortais – e publico-a ou desejo publicá-la na *Província*. Fradique Mendes correspondia-se com toda sorte de gentes várias, *all sorts of men* como se diz na Bíblia oficial desta terra. Escreve a poetas como Baudelaire, a homens de estado como Beaconsfield, a filósofos como S.^{to} Antero, e a elegantes como (não me lembra agora nenhum elegante a não ser o Barata Loura) e a personagens que não são nada disto, como o Fontes. Além disso tem amantes, e discute metafísica da voluptuosidade. E nas cartas ao seu alfaiate encontram-se as regras mais profundas da arte de fascinar. Quando está viajando, no Japão ou na Ásia Central, faz paisagem e quadros de costumes. E quando vem a Portugal, pinta aos seus amigos de Londres e de Berlim, as coisas e as ideias do Chiado, de S. Bento, das tabacarias e dos salões. (QUEIROZ; MARTINS, 1995, p. 61)

Já nessa primeira aparição, Eça de Queirós pensa em publicar as cartas precedidas “por um estudo sobre a vida e opiniões desse alentado *gentleman*” e, que “estas cartas devem ser publicadas sem ordem, a não ser as datas” (QUEIROZ; MARTINS, 1995, p. 62). Tendo

⁵³ Ver adiante quadro com informações sobre as publicações.

em vista esta ordenação, teríamos que a intenção do autor é construir uma existência ao personagem, uma referência física. Dessa forma, já na apresentação da ideia, nota-se a busca de uma condição de realidade para Fradique, que pode ser constatada, não somente pela posição do narrador (Eça, já que se trata de uma correspondência pessoal), mas pela referência a Antero como testemunho de sua existência – “Antero conhecia-o” – e pela comparação da publicação de suas cartas com a publicação da correspondência de personalidades como Balzac e Proudhon entre outros.

Em carta posterior, quase três anos depois, de 23 de maio de 1888, Eça volta a mencionar o plano de publicar a correspondência de um grande homem:

e agora, entro no assunto – que é literatura. Tenho aqui para ti, isto é para o *Repórter*, dadas certas condições, uma imensa quantidade de prosa. De fato todo o livro, Livro porém que se pode publicar aos bocados, todas as semanas, sem lhe prejudicar a unidade e o interesse. Compreenderá quando eu te disser que se chama – *Correspondência de Fradique Mendes*. Trata-se, como desde logo deduzes, de fazer para Fradique (não sei se te lembras deste velho amigo) o que está na moda fazer a todos os grandes homens que morrem – publicar-lhes as cartas particulares. (QUEIROZ; MARTINS, 1995, p. 69, grifo nosso)

Nesta proposta para publicação em *O Repórter*, Eça mantém seu discurso de fundamentação da existência empírica de Fradique, ainda que ponha como assunto: literatura. Enfim, argumenta sobre a estrutura do livro:

somente eu não podia editar a correspondência de Fradique sem a preceder dum estudo sobre esta singular personalidade. Ora esse estudo não pode ser fragmentado – quero dizer tem de aparecer seguido e a seguir. E ele compreende pelo menos *dez* artigos. Que queres tu? Eu conheci tanto este homem, tenho tantas coisas a contar dele, tão curiosas!... Como publicar *dez artigos* a seguir? No folhetim não pode ser, porque se não pode interromper o romance, nem eu quero que o estudo crítico sobre tão grande homem apareça nesses baixos do jornal destinados a imaginação e à novela. (QUEIROZ; MARTINS, 1995, p. 70, grifo nosso)

Quanto à publicação, Eça nega que seu estudo apareça no espaço destinado ao folhetim – este processo já fora usado na edição de *O Mistério da Estrada de Sintra*, publicado fora do espaço reservado ao folhetim –, procedimento que corrobora a intenção de constituir a existência real de Fradique, ou, nas palavras de Carlos Reis:

vale a pena atentar no que estas palavras ocultam. Para Eça, não se trata apenas de insistir em “efeitos de real” que já conhecemos (traços biográficos, conhecimento pessoal de Fradique, etc.): trata-se agora de reforçar esses efeitos propondo-se um “estudo crítico” (nem sequer uma biografia formal), quer dizer, uma reflexão operada num registo não literário, porque se não deseja confundir Fradique com uma personagem de ficção; e trata-se também, para que não haja confusões, de afastar esse estudo da zona do jornal que poderia convidar a uma recepção de tipo literário. Depois de se insinuar, por processos diversos, a existência real de Fradique, procura-se agora desvanecer em definitivo as suspeições de ficcionalidade que sobre ele pudessem pairar.⁵⁴ (1999, p. 142)

Até aqui Eça de Queirós manteve suas referências a Fradique como se este fosse uma pessoa real, porém, em carta de 12 de junho de 1888, a farsa é revelada e o plano explicitado:⁵⁵

não é possível, como propões, cortar os *pedaços melhores* do estudo sobre Fradique, e alinhavá-los todos juntos num artigo. Decerto me expliquei mal. A introdução a “*Cartas* que nunca foram escritas por um homem que nunca existiu”, – não podia deixar de ser uma composição em que se tentasse dar a esse homem primeiramente realidade, corpo, movimento, vida. Não se pode decentemente publicar a *Correspondência de uma abstração*. De sorte que o tal estudo crítico é de fato uma *novela* – novela de feitio especial, didática e não dramática, mas enfim novela com uma narração, uma ação, episódios, uns curtos bocadinhos de diálogo, e até – paisagens! Desde logo vê-se que isto se não pode condensar, nem disto se podem fazer extratos. Tem de ser publicado tudo! Por outro lado sem prévia história do *homem*, é impossível encetar abruptamente as cartas. O público perguntaria naturalmente – “mas quem é Fradique?”. (QUEIROZ; MARTINS, 1995, p. 72, grifo nosso)

Afora a revelação do estatuto ficcional de Fradique, chama à atenção a insistência em que o *estudo* seja publicado primeiro, sem cortes e seguido para estabelecer a referência, saber quem é Fradique. Ao final da carta, há um questionamento:

⁵⁴ Também sobre esse assunto Ana Nascimento Piedade observa que: “Como é conhecido, são apenas quatro as cartas, todas dirigidas a Oliveira Martins, em que Eça de Queirós projecta o relançar desta sua mistificação, sondando hipóteses de publicação tanto da correspondência como da biografia de Fradique Mendes. Estes dois aspectos eram imprescindíveis para o criador de Fradique não só em termos da ideação da *arquitectura ficcional* da sua criatura, mas também tendo em vista o efeito de verdade e a credibilidade que o escritor procurava implantar junto do público leitor que o acolheria. Acrescente-se ainda o pormenor, em reforço do êxito desta pretendida verosimilhança, que consistia na estratégica revelação da sua amizade com figuras reais e amplamente conhecidas, que, deste modo, lhe emprestavam parte da sua própria autenticidade natural”. (2003, p. 66)

⁵⁵ Esta carta é uma resposta de Eça de Queirós à Oliveira Martins, porém não foi possível encontrar a carta do historiador, já que em nenhuma das críticas consultadas fez-se menção a ela.

dize-me se achas que Fradique escreva a nomes próprios e deles fale (como Oliveira Martins) ou que escreva só por ex. ao seu grande amigo Vaz Mont'Arroio, autor do *Portugal Moderno*. (QUEIROZ; MARTINS, 1995, p. 73)

O que demonstra a busca pela fixação do estatuto de real do proto-heterônimo, já que “Eça preocupou-se em criar, com Fradique Mendes, mais do que uma personagem de ficção” (REIS, 1999, p. 144), ainda que “ele não atinge aquela especificidade discursiva que definitivamente consagraria a alteridade heteronímica esboçada nos planos onomástico e biográfico-ideológico” (REIS, 1999, p. 152), ou, dito por outras palavras,

indubitavelmente Eça procurou diferenciá-lo, dando-lhe uma certa autonomia, mas esse processo de diferenciação não passou de um incipiente (e inacabado) esboço mistificador, nunca levado até às suas últimas conseqüências (PIEADADE, 2003, p. 117).

À questão posta por Eça, temos a resposta na edição de *A Correspondência de Fradique Mendes*, em que há cartas endereçadas a pessoas reais e a personagens fictícios, fator que garante a situação precária do romance, pois este mantém nebulosa a existência de Fradique, e como nebulosa entendo que não pode ser compreendida como real nem como ficcional. Dessa forma, esta narrativa garante a relação que todo o romance realista possui com o mundo: a tentativa da apreensão de sua totalidade, ainda que através de sua visão fragmentária, pois, neste caso, temos já o reconhecimento da impossibilidade de compreensão da totalidade, porém sua busca fica clara através da representação dos diversos discursos inseridos para dar conta da pluralidade da experiência do real.

Exposta a gestação do Fradique, percebe-se que a intenção era criar um personagem que superasse seu estatuto ficcional e causasse dúvidas sobre a sua existência, como causou. Nota-se isto em carta a Emília de Castro, sua mulher, de 14 de junho 1890:

as senhoras em Lisboa estão encantadas com Fradique. De fato Fradique é um sucesso; e ocupa parte de todas as conversações em Lisboa, a ponto de se ouvir esse grande nome por cafés, lojas de modas, peristilos de teatros, esquinas de ruas, etc. O pior é que se crê geralmente que Fradique existiu, e é ele, não eu, que recebe estas simpatias gerais. (QUEIROZ, 2000, p. 567)

A esse comentário de Eça, Maria João Simões infere que

incomodado por esta interferência na sua própria existência, Eça de Queirós reage, tentando subtrair a Fradique alguns dividendos que ele próprio lhe concedera. É neste sentido que entendemos o facto de Eça de Queirós, ao publicar as cartas de Fradique na *Revista de Portugal*, fazer a assinatura de Fradique das suas próprias iniciais, procurando, desta forma, minimizar ou atenuar a credibilidade fradiquiana e reivindicar para si, em última instância, a autoria destas cartas. (SIMÕES, 1991, p. 279)

É necessário destacar que a assinatura das cartas mantém-se Fradique Mendes, porém ao final dos textos aparece a assinatura: Eça de Queiroz. Dessa forma, a mudança não é tão radical quanto apresenta Simões, mas, em concordância com ela, a posposição do nome do autor sugere uma necessidade de demonstrar a autoria das cartas.

Outro argumento de Eça sobre o Fradique é a morte deste. Desta maneira, o que o narrador trabalha é o discurso, por meio de documentos (cartas), para compor a imagem do poeta, ou dito de outro modo,

o que Eça faz é partir do princípio que Fradique Mendes está “morto” como autor real, mas possuindo um nível de existência virtual que deve ser inquirido. Por isso, o que vai ser objeto de estudo não pode ser a sua obra, porque não existe, mas sua virtualidade, inquirindo Eça sobre as suas probabilidades de se tornar real. Isto implica que o autor real Eça de Queirós toma conta de todas as forças intervenientes na criação literária: Fradique Mendes é apenas uma mera hipótese; a obra (o texto) de Fradique Mendes é apenas outra mera hipótese; ele, autor real, há-de sobrepor-se a ambos, “matando” a sua existência convencional, para permitir a [sic] estudo de sua virtualidade. (CEIA, 1999, p. 37)

Dessa forma, a conformação do personagem proto-heteronímico passa pelo convencimento e explicação de sua ideia para Oliveira Martins, uma forma de teste, para publicação em *O Repórter*, jornal dirigido pelo historiador. Como resposta a isso temos, em uma carta de Eça, uma apreciação sobre a recepção do Fradique em Lisboa e, ao que parece, a ideia inicial de dar estatuto de real ao personagem funcionou.

A *Correspondência de Fradique Mendes* surge dispersa, como era a intenção do autor, expressa em carta: “estas cartas devem ser publicadas sem ordem, a não ser de datas” (QUEIROZ; MARTINS, 1995, p. 62). O que exprime que ao menos as cartas poderiam aparecer “sem ordem”, ao contrário do “estudo” que deveria sair antes da correspondência e seguidamente. Também Eça de Queirós expressa vontade de publicar em dois jornais

simultaneamente – “é publicar estas *Fradiquices* simultaneamente no Repórter e na Gazeta de Notícias” (QUEIROZ; MARTINS, 1995, p. 70). Ainda que a ideia de permitir que o texto aparecesse em dois jornais, em dois países e continentes diversos, não esteja diretamente ligada à intenção de produzir significado – a cumulação do pagamento de ambos seria mais rentável, já que o jornal português passava por dificuldades e não podia pagar mais que *duas libras* por linha, enquanto o brasileiro pagava o *dobro* –, este ato performativo faz com que *A Correspondência de Fradique Mendes* ganhe uma dimensão dispersiva e fragmentária, agregando este caráter à significação do romance.

Para elucidar o surgimento disperso de *A Correspondência de Fradique Mendes* foi produzido um quadro com publicação dispersa de suas partes:

A Correspondência de Fradique Mendes

	O Repórter (Agosto de 1888 a 4 de outubro de 1888)	Gazeta de Notícias (26 de Agosto de 1888 a 9 de setembro de 1888)	Revista de Portugal (1 de setembro de 1889 a dezembro de 1892)	Gazeta de Notícias: Cartas a Clara (1890)	1ª Edição (1900)	Últimas Páginas (1912)	Cartas Inéditas de Fradique Mendes mais Páginas Esquecidas (1929)	Nova Aguilar (2000)
Memórias e Notas								
I	X	X	X		X			X
II	X	X	X		X			X
III	X	X	X		X			X
IV	X	X	X		X			X
V			X		X			X
VI			X		X			X
VII			X		X			X
VIII			X		X			X
Cartas								
I. A Visconde de A. T.		X	X		X			X
II. A Madame Jouarre		X	X		X			X
III. A Oliveira Martins		X	X		X			X
IV. A Madame S.			X		X			X
V. A Guerra Junqueiro			X		X			X
VI. A Ramalho Ortigão			X		X			X
VII. A Madame Jouarre			X		X			X
VIII. Ao Sr. E. Mollinet - Diretor da Revista de Biografia e de História			X		X			X
IX. A Clara			X	X	X	X		X
X. A Madame Jouarre			X		X			X
XI. A Mr. Bertrand B. - Engenheiro na Palestina					X			X
XII. A Madame Jouarre					X			X
XIII. A Clara				X	X	X		X
XIV. A Madame Jouarre					X			X
XV. A Bento S.					X			X
XVI. A Clara				X	X	X		X
XVII. A Clara				X	X	X		X
XVIII. A E. Sturmm, Alfaite					X			X
XIX. A Paul Vargette					X			X
XX. A Madame Jouarre					X			X
XXI. A Manoel					X			X
XXII. A...					X			X
XXIII. A...					X			X
XXIV. A Eduardo Prado							X	X

Como se pode notar a publicação do livro em volume só se deu em 1900, após a morte do autor e, mesmo assim, de forma incompleta, pois posteriormente surgiram novas cartas, sendo publicadas em volumes diferentes, mas, ao que parece, desde 1891 Eça planejava uma edição em volume de *A Correspondência de Fradique Mendes* como indica Guerra da Cal: “en 1891 la *Revista de Portugal* anuncia en la contraportada [...] que el volumen de la CFM ‘está no prelo’” (1975, vol.I, p. 101). Porém, antes disso, houve a publicação deste texto em diversos jornais (*O Repórter, Gazeta de Notícias, Revista de Portugal*), o que demonstra que o romance não necessitava de uma unidade livresca para garantir seu entendimento, afinal eram escritos particulares publicados de forma dispersa pela própria natureza dos *documentos*. Dessa forma, não era necessária uma ordenação linear. Isso nos leva à pergunta de Lucette Petit: “por que ter agrupado em um único personagem ‘romanesco’ um ser fragmentário, e por meio de um gênero fragmentário por definição, a correspondência?” (2000, p. 113).⁵⁶ Tentando uma resposta diria que a correspondência expressa a prática discursiva mais imediata, já que é ela própria a forma deste livro, pois a fragmentação sentida é representada pela impossibilidade de produzir uma obra, mas a junção de dois discursos, a biografia e as cartas, gera um romance, já que a forma do romance engendra a mentalidade cotidiana através de um discurso escrito, que busca uma totalidade inatingível no mundo moderno, como expresso na caracterização do romance por Lukács:

o romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. (2000, p. 55)

Dessa forma, o personagem Fradique, consciente da problemática, não intentaria a totalidade, porém o organizador do livro sim, questão que fica patente pela composição em continuidade da nota biográfica seguida das cartas do próprio biografado. Portanto, a forma fragmentária da correspondência serviu muito bem para a composição de um romance que intentava a totalidade mesmo conhecendo sua impossibilidade como afirma o narrador:

⁵⁶ Lucette Petit responde que “ela [*A Correspondência de Fradique Mendes*] autentica uma existência caótica, feita de desaparecimentos e de retornos repentinos à cena literária tornada verdadeira cena de teatro, em que o dramaturgo, dessa vez Eça e apenas ele, permite-se todas as manipulações para dar corpo a uma criatura impalpável e no entanto obsedante. E foi, talvez, essa dificuldade de apreender como um todo coerente esse ser fugidio que provocou a escolha da poética da fragmentação para dar a ler. Mais ainda, Eça evita toda implicação na apresentação de seu personagem. Deixa esse cuidado a um executor testamentário que, na falta de homogeneidade, deverá dar-lhe consistência” (2000, p. 114)

inútil seria decerto, nestas laudas fragmentais, procurar a suma do alto e livre Pensar de Fradique ou do seu Saber tão fundo e tão certo. A correspondência de Fradique Mendes, como diz finamente Alceste — *c'est son génie qui mousse*. Nela, com efeito, vemos apenas a espuma radiante e efêmera que fervia e transbordava, enquanto embaixo jazia o vinho rico e substancial que não foi nunca distribuído nem serviu às almas sedentas. Mas, assim ligeira e dispersa, ela mostra todavia, em excelente relevo, a imagem deste homem tão superiormente interessante em todas as suas manifestações de pensamento, de paixão, de sociabilidade e de ação. (CFM, p. 116, grifo nosso)

Por outro lado, este ser fragmentário, que Eça de Queirós dispensou longo tempo na sua produção (1885 até sua morte), recebe da crítica grande atenção, sendo utilizado como designação de uma fase: o fradiquismo. Porém, antes de apresentarmos a definição por quem cunhou esse conceito, António José Savaira, atentemos para um estudo biográfico de 1938, pois, nele é possível perceber o alçamento de Fradique à condição de personagem síntese, mesmo que seja um comentário de caráter biográfico:

através de Fradique, Eça procurou também uma conciliação entre as tendências socialistas e o seu culto do heroísmo. Espírito trabalhado pelo século que abriu com a legenda napoleônica, êle não se conformava, apesar de suas tendências socialistas, com ter de admitir pudesse a história ser reduzida a um simples processo mecânico de evolução, em que não restasse ao herói mais nenhuma significação. Dentro desta tentativa de conciliação, Fradique Mendes, ausente, refinado, *snob*, diletante, egresso da ação, é mais do que o intérprete do vencidismo, é o transunto, a suma possibilidade, o tipo que o século XIX acabava de idealizar. (MOOG, 1966, p. 282, grifo nosso)

Neste trecho percebe-se, segundo o crítico, a relação dialética no pensamento de Eça para construir a personagem, esse dualismo gerou uma criatura síntese de todo um século. Além disso, chama a atenção a ambiguidade, por se tratar de uma crítica biográfica, do pronome “êle”, em que não se define a referência: Eça ou Fradique?

Esse personagem síntese tornar-se-á no ensaio de António José Saraiva um termo para designar a atitude de toda uma fase: o fradiquismo, como referido anteriormente. Assim o crítico caracteriza tal fase por “uma desistência de agir sobre o meio e as condições sociais” (2000, p. 147). Essa atitude, segundo este crítico, estaria presente na obra de Eça posterior a *Os Maias*, principalmente em *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*.

A leitura, que coloca Fradique como paradigma de toda uma fase queirosiana, ganha força com seu o capítulo “o fradiquismo” presente no livro *As Ideias de Eça de Queirós*. Neste texto o crítico aponta que a “posição que Fradique procura converter em atitude filosófica é de todos os personagens de Eça a partir d’*Os Maias*” (2000, p. 140). Dessa forma, todos os personagens deste período possuem um quê de Fradique, portanto fradiquismo. A isto se liga a atitude de desistência, como destacado logo acima, além de certo alheamento, ou, nas palavras de Saraiva:

qualquer destes personagens [Carlos, Fradique, Gonçalo, Jacinto] está inteiramente desintegrado do grupo social português, vive, em regra, fora de Portugal (até Ramires embarcou) e o seu cosmopolitismo significa unicamente insulação. (2000, p. 136)

A partir dessas características, Saraiva conclui, buscando uma crítica à sociedade, que “a valorização do indivíduo deslocado do grupo e a satisfação do eu são o único critério da crítica do fradiquismo à vida social do seu tempo” (2000, p. 142). Assim, a representação de um homem calcado na desistência e no insulamento é a ideia força da fase guiada pelo fradiquismo. Com isso, a crítica social recairia no egotismo do personagem.

Todavia, em uma crítica mais recente, Ana Nascimento Piedade vê no fradiquismo “a matriz da obra queirosiana, através da qual lhe foi possível aceder à modernidade literária e estética” (2003, p. VIII), e que:

esta identidade que alguns estudos, de forma mais ou menos implícita, apontam existir entre Eça e Fradique teve substanciais consequências hermenêuticas. Assim, o elitismo aristocrata deste último, por exemplo, passou sem grande problematização, e não obstante o irónico exagero de alguns dos seus extravagantes tiques, por funcionar como uma espécie de espelho narcísico que reflectiria uma pretensamente ‘nova’ imagem do próprio Eça, visível a partir de certo momento da sua existência literária: a do escritor céptico e *snob*, criando agora, quase exclusivamente, personagens *spleenáticas*, tendencialmente ociosas e destituídas em absoluto de “um fim sério e supremo” na vida. Para esta perspectiva, o Fradiquismo torna-se um mero equivalente de uma voz vencidista, sendo sobretudo interpretado como uma velada defesa desse dandismo diletante que o poeta-

sibarita, com o bom gosto e a discrição de um estilo elegante e *low-profile*, exibiu.⁵⁷ (2003, p. 112)

A leitura de Ana Nascimento Piedade aponta para a modernidade de Fradique, ligando-o, de certa forma, ao primeiro modernismo português, mais especificamente a Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, ressaltando que

Fradique Mendes surge sobretudo como um paradigma da transitoriedade caótica do seu tempo, reflectindo já o *sincretismo inquieto* e a *impossível unidade da consciência moderna*. Neste sentido, a dispersão que anima Fradique faz-nos antever a posterior desilusão modernista, face ao inevitável “malogro de uma busca ontológica”, e a “insustentável leveza” da sua ironia é a expressão do desencanto que anuncia esse longo desencontro com o Ser. (2003, p. 292)

Dessa forma, o fradiquismo, para a autora, caracteriza-se pela reflexão crítica e pelo distanciamento do realismo-naturalismo, sendo que esse posicionamento leva à interrogação sobre a unidade literária e a coesão do próprio autor, características da modernidade de Eça de Queirós.

Através dessas críticas, percebe-se a estruturação do paradigma Fradique como medida da obra do último Eça. Desse modo, a caracterização de todo um período de produção plural do escritor português passa pela consciência de um único personagem.

A publicação dispersa das cartas e a criação de um proto-heterônimo são características desse romance fragmentário, cuja própria organização em volume, ao contrário de *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*, sofreu com sua estrutura, já que a intenção de produzir mais do que um personagem, produzir uma virtualidade, fez com que Eça de Queirós fornecesse informações fracionadas deste ser, fazendo com que as lacunas fossem preenchidas pelos próprios leitores, que fabricariam Fradique Mendes como uma invenção coletiva, característica do primeiro Fradique criado por Antero de Quental, Eça de Queirós e Jaime Batalha Reis (Cf. SERRÃO, 1985, p.193-216).

⁵⁷ Ana Nascimento Piedade ainda mantém o distanciamento da crítica progressiva, afirmando que “Na verdade, muita da crítica que se debruçou sobre o Fradiquismo tem realçado de forma unânime as características negativas de Fradique Mendes e, ao mesmo tempo, maioritariamente omissa quanto à tentativa de efectuar uma leitura isenta desse – aparentemente só - negativismo estrutural” (2003, p. 238).

4.1. MEMÓRIAS E NOTAS

A primeira parte do romance não se constitui completamente como uma biografia, mas pretende-se um esclarecimento sobre a existência de Fradique Mendes. Este texto caracteriza-se por ser formado pelo comentário de um texto primeiro, a vida do proto-heterónimo, estrutura indicada por Michel Foucault:

gostaria de me limitar a indicar que, no que se chama globalmente um comentário, o desnível entre texto primeiro e texto segundo desempenha dois papéis que são solidários. Por um lado permite construir (e indefinidamente) novos discursos: o fato de o texto primeiro pairar acima, sua permanência, seu estatuto de discurso sempre reatualizável, o sentido múltiplo ou oculto de que passa por ser detentor, a reticência e a riqueza essenciais que lhe atribuímos, tudo isso funda uma possibilidade aberta de falar. Mas, por outro lado, o comentário não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer *enfim* o que estava articulado silenciosamente no *texto primeiro*. (2009, pp. 24-25)

Dessa forma, não somente a suposta existência de Fradique conformaria o texto primeiro, mas a reunião de suas cartas pessoais também.

A princípio faz necessário entender o lugar da biografia, que é um gênero muito cultivado no século XIX, ainda que François Dosse afirme que

se o século XIX aparece às vezes como a idade de ouro da biografia, isso acontece porque nos esquecemos de que ele é, acima de tudo, o século da história. A biografia não passa de um parente pobre, de um gênero menor, desdenhado e relegado. (2009, p. 171)

Por exemplo, Oliveira Martins publicou duas biografias, além de deixar uma inacabada. Eça de Queirós tece comentários sobre *Os Filhos de D. João I*, em carta ao historiador, em que afirma

esplêndida edição – nobre e séria. Como trabalho – é um belo cartapácio. O meu amor fica fiel ao *Portugal Contemporâneo*: mas os *Filhos* fazem honra ao pai como crítica, como elevação moral, como do sentir passado, como *arte*, e como insuflação de vida a esse punhado de pó seco de que se compõe as nossas crônicas. *Recreastes* homens – belo esforço! O teu D. Pedro, o teu D. Duarte são *criações* superiores. Eram assim? Se eram, bendita seja tua arte de ressuscitar. Se não eram, honra à alma nobre que pôde *inventar* tais almas. Sais

desse cartapácio, se não maior como artista – maior como homem. (QUEIROZ; MARTINS, 1995, p. 124)

Este comentário do romancista encontra-se em equilíbrio com a advertência do livro do historiador, que afirma que

a historia ha de sempre ser uma resurreição; e o processo artistico ou synthetico ser-lhe-ha sempre o adequado. As analyses eruditas e as controvérsias críticas, bem como as theses doutrinarias dos systematicos, serão tambem sempre materiaes indispensaveis do artista; mas nunca poderão crear obras que tanto agradem ao sabio como ao ignorante, deliciando e educando quem quer que tenha ouvidos para ouvir, olhos para ver e coração para sentir. (1891, p. VI)

A isso se pode destacar uma caracterização de François Dosse sobre a biografia, em que

a biografia se situa entre a vontade de reproduzir um vivido real passado, segundo as regras da *mimesis*, e o polo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo perdido segundo sua intuição e talento criador. (2009, p. 55)

Neste ponto, nota-se a posição ambígua da biografia, entre a arte e a ciência, o que garante a Eça de Queirós a possibilidade de criação de um personagem quase heterônimo, já que o estatuto de real é intrínseco à construção biográfica. Porém, em outro momento, acerca de *A vida de Nun'Álvares*, numa leitura mais crítica, o romancista questiona o historiador

como o sabes tu? Que documento tens para dizer que a Rainha num certo momento cobriu de beijos o Andeiro, ou que o Mestre passou pensativamente a mão pela face?... Estavas lá? Viste? Esses traços penso eu dão mais intensidade de vida, e criam uma vaga desconfiança. (QUEIROZ; MARTINS, 1995, p. 167)⁵⁸

Nesta carta, o romancista português critica as minudências da narrativa e invoca como prova a relação de testemunho – *Estavas lá? Viste?* –, relembrando a pesquisa documental – *Que documento tens [...]*. Dessa forma, afasta a ligação entre o artista e o historiador. Assim, quando Oliveira Martins recria a personalidade histórica com “a pintura synthetica e

⁵⁸ Vale destacar a semelhança entre este trecho e a carta de Fradique Mendes A..., em que questiona “Mas esta V. certo, de saber quais eram os sentimentos e os ridículos dos homens, que habitavam a cidade do Eufrates? Esteve V. lá alojado, num pequeno casebre de tijolo, a sombra do templo de Belu, observando e tomando notas? Ressuscitou por acaso algum babilônio para lhe vir dar a representação do sentimento e das idéias desse tempo? — Como os pode V. saber?” (CFM, p. 191)

dramática da vida de um dos seres colectivos” (MARTINS, 1893, p. 5), o que incomoda a Eça de Queirós é o excesso de detalhes e a falta de documentos comprobatórios.⁵⁹

Por outro lado, a primeira parte de *A Correspondência de Fradique Mendes* não constitui exatamente uma biografia, enfim o próprio título evidencia tratar-se de *memórias*,⁶⁰ pois o narrador/escritor conta sua experiência com o autor das *Lapidárias*, desde a leitura dos poemas, até a convivência com ele. Dessa maneira, a narrativa é formada pela experiência da vida de um narrador que conheceu uma figura de destaque. A essa questão liga-se a relação do testemunho como primeira forma de apreensão do passado, pois

não temos nada melhor que o testemunho, em última análise, para assegurar-nos de que algo aconteceu, a que alguém atesta ter assistido pessoalmente, e que o principal, se não às vezes o único recurso, além de outros tipos de documentação, continua a ser o confronto entre testemunhos. (RICOEUR, 2007, p. 156)

Isso, juntamente com outra observação de Ricoeur, de que “na história o testemunho se inscreve na relação entre o passado e o presente, no movimento da compreensão de um pelo outro” (RICOEUR, 2007, p. 180), demonstra a primazia do testemunho em História. Portanto, a inscrição de um relato biográfico serve para construir o estatuto de Fradique Mendes como real, pois, ao registrar nominalmente este personagem, Eça de Queirós cria uma circunstância vital para seu romance, pautado na existência virtual do personagem, pois, “ao assinar, isto é, quando cria uma máscara escrita de si próprio, o autor traça um nome que lhe

⁵⁹ Não é o intuito estudar as biografias de Oliveira Martins, mas elas foram citadas como contraponto ao trabalho de Eça de Queirós, o que não explora todas as suas facetas. Para que não fique somente neste comentário, destaco uma observação de Fernando Catroga: “sem se pretender retirar cabimento às objeções, convém lembrar, porém, que a biografia martiniana era, tão somente, uma das faces do olhar histórico sobre a realidade social, cujo estudo não dispensava as demais perspectivas [...]. Portanto, a historiografia martiniana tem de ser entendida como uma prática interdisciplinar, ou melhor, como uma produção de uma leitura do passado feita por alguém que, ciclicamente, tentou reunir em si mesmo a súpula de todas as ciências sobre a sociedade, afim de, percorrendo a longa marcha do cosmos e do homem, conseguir encontrar respostas mais seguras para o seu grande problema de sempre: compreender o destino de Portugal no teleologismo da *ordem ideal* da história da humanidade. E, neste tentame, a história biográfica surge a existir em complementariedade com a história institucional, social, económica, mental, sem isso implicar qualquer contradição ou ruptura” (1999, p. 450)

⁶⁰ Como esclarecimento, vale destacar a distinção entre autobiografia e memória de Luiz Costa Lima, somente para delimitar o termo: “como o termo ‘autobiografia’ se difunde a partir do final do século XVIII, observa-se a tendência de assim chamar o que antes se designava como memória(s) ou confissão(ões). As memórias, contudo, se diferenciam pelo realce da face pública da experiência da vida de alguém, seja o próprio autor, seja um terceiro” (2006, p. 353).

sobreviverá” (EIRAS, 2004, p. 113). Assim, da mesma forma que produziu mais um texto para sua lista autoral, produziu também um autor.⁶¹

Por fim, é curioso notar que numa obra como *Subsídios para uma bibliografia do memorialismo português*, em que constam algumas memórias ficcionadas (*Memórias de um espelho*, de autor desconhecido, *Diário*, de Matilda Ras e *Memória destruída*, de Rogênia Freitas) não conste *A Correspondência de Fradique Mendes*.

Em síntese, esta primeira parte da *Correspondência* caracteriza-se pela construção biográfica de uma virtualidade, sua construção é pautada na referência ao real e traz em sua forma a estrutura comum às memórias e biografias da época, ou, nas palavras de Maria João Simões,

a biografia surge, assim, na tentativa de colmatar as falhas de informação, funcionando, neste sentido, como uma atualização destes “átomos de individuação” e é naturalmente aceite como tal pela nossa tradição cultural. Em princípio só possui uma biografia quem de facto teve uma determinada existência tendo a biografia por missão (d)escrever essa existência [...]

O estudo biográfico que antecede as cartas de Fradique ganha ainda uma força maior em termos de “autoridade de autenticação” uma vez que se trata de uma narração onde o testemunho de um “eu” é fundamental... (1991, p. 278)

A construção da imagem de Fradique fundamenta-se em três fontes:

1. o testemunho de amigos;
2. as cartas de Fradique e
3. a convivência com o herói da narrativa (Cf. REIS, 1975, p. 316).

O primeiro e o terceiro serão tratados neste capítulo, além de uma aproximação dos trechos das cartas de Fradique citados ao longo da primeira parte do romance, intitulada *Memórias e Notas*, o segundo ponto será tratado mais adiante, mais exatamente no próximo capítulo.

⁶¹ Tenho em vista a seguinte afirmação de Foucault: “o autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (2009, p. 28)

Dessa forma, podemos notar que a conjugação na narrativa dos testemunhos dos amigos com os relatos do próprio narrador, constitui um discurso polifônico, como salienta Ana Nascimento Piedade:

trata-se de um discurso narrativo não monológico em que predomina um plurivocalismo que surge expresso pela confrontação de diferentes pontos de vista emitidos por ‘vozes’ distintas: a do narrador, a de Fradique e as das diversas figuras cujos testemunhos, em princípio, adicionam informação e/ou consistência à personalidade do herói. (2003, p. 63)

Inicialmente, faz-se necessário destacar os testemunhos dos amigos para entender como o narrador utiliza-os para dar verossimilhança ao seu relato, já que desde o surgimento de Fradique Mendes, na travessa do Guarda-Mor, sua imagem foi formada coletivamente, ainda que “em boa e chã verdade, pouquíssimo se sabe acerca do breve período durante o qual foi criado o heterónimo colectivo Carlos Fradique Mendes” (SERRÃO, 1985, p. 197).

Dessa forma, sua imagem passa a ser construída através de alguns testemunhos. O primeiro a se destacar é o de Marcos Vidigal, que deu a conhecer a origem e a mocidade desse seu parente, Fradique Mendes. Neste ponto, a vida do poeta das *Lapidárias* é narrada de forma indireta, em que o narrador, fazendo uso de seu anonimato (Cf. REIS, 1975, p. 315), inicia o relato assim

Carlos Fradique Mendes pertencia a uma velha e rica família dos Açores; e descendia por varonia do navegador d. Lopo Mendes, filho segundo da Casa da Troba, e donatário duma das primeiras capitánias criadas nas Ilhas por começos do século XVI. Seu pai, homem magnificamente belo, mas de gostos rudes, morrera (quando Carlos ainda gatinhava) dum desastre, na caça. (CFM, p. 61)

Mais adiante nota-se quem está no comando da narrativa, pois o narrador surge no decorrer do relato da vida pregressa de Fradique:

e Carlos foi para Paris estudar Direito nas cervejarias que cercam a Sorbonne, a espera da maioridade que lhe devia trazer as heranças acumuladas do pai e da avó — calculadas por Vidigal num farto milhão de cruzados. Vidigal, filho duma sobrinha de d. Angelina, nascido na Terceira, possuía por legado, conjuntamente com Carlos, uma quinta chamada o *Corvovelo*. Daí lhe vinha ser “parente, patrício e parceiro” do homem das Lapidárias. (CFM, p. 62)

Ao mesmo tempo em que muda a perspectiva da narrativa, aponta para a autoridade do relato, afirmando que Vidigal *era parente, patricio e parceiro* de Fradique. Por isso seu testemunho é apresentado como confiável, mesmo que, logo em seguida, o narrador duvide de uma informação, pois, ao escutar sobre a visita do poeta português a Victor Hugo, ele reage da seguinte maneira:

aqui recuei, com os olhos esbugalhados! Victor Hugo (todos ainda se lembram), desterrado então em Guernesey, tinha para nós, idealistas e democratas de 1867, as proporções sublimes e lendárias dum S. João em Patmos. E recuei protestando, com os olhos esbugalhados, tanto se me afigurava fora das possibilidades que um português, um Mendes tivesse apertado nas suas a mão augusta que escrevera a *Lenda dos séculos!* Correspondência com Mazzini, camaradagem com Garibaldi, vá! Mas na ilha sagrada, ao rumor das ondas da Mancha, passear, conversar, cismar com o vidente dos *Miseráveis*— parecia-me a impudente exageração dum ilhéu que me queria intrujar... (CFM, p. 63)

A isso, o narrador retoma, colocando seu interlocutor em posição de convencê-lo, pois enuncia o seguinte: “para demonstrar a verossimilhança daquela glória” (CFM, p. 63). Assim, o narrador se isenta de dar sua opinião, ou, nas palavras de Carlos Reis, “o narrador, encarado na condição de intérprete de uma certa atitude cultural, se preocupa em esconder as suas orientações ideológicas e afectivas mais significativas” (1975, p. 316). Neste caso, nota-se a transposição do relato falado para o escrito, expondo o processo do próprio narrador, pois “o testemunho nos leva, de um salto, das condições formais ao conteúdo das ‘coisas do passado’ (*praeterita*), das condições de possibilidade ao processo efetivo da operação historiográfica” (RICOEUR, 2007, p. 170).

Dessa forma, através da narrativa percebe-se o processo de transposição do discurso falado, pelo testemunho de Vidigal, para o discurso escrito, pelas memórias do narrador. Ao colocar estas ações em simultaneidade, esta operação, de forma concentrada, fica patente.

Se continuarmos a observação de Ricoeur teríamos que “com o testemunho inaugura-se um processo epistemológico que parte da memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental” (2007, p. 170). Assim, passou-se pelo testemunho que será confrontado com algumas provas apresentadas na forma de registro escrito, pois, algumas cartas, supostamente escritas por pessoas reais, aparecem para compor a imagem de Fradique em continuidade ao testemunho de Marcos Vidigal.

A partir destes documentos, redigidos por vários possíveis autores, forma-se a imagem de Fradique Mendes construída pelo narrador. Entre estes documentos contam cartas de Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro e Carlos Mayer, personalidades históricas e amigos de Eça de Queirós, além de uma carta sem nome, apontada pelo narrador como que escrita por “um amigo nosso” e o necrológio assinado por um pseudônimo, Alceste.

O primeiro excerto destacado pelo narrador é de uma carta de Oliveira Martins datada de novembro de 1877, versando o seguinte:

cá encontrei o teu Fradique, que considero o português mais interessante do século XIX. Tem curiosas parecenças com Descartes! É a mesma paixão das viagens, que levava o filósofo a fechar livros “para estudar o grande livro do mundo”; a mesma atração pelo luxo e pelo ruído, que em Descartes se traduzia pelo gosto de freqüentar as ‘cortes e os exércitos’; o mesmo amor do mistério, e das súbitas desapareições; a mesma vaidade, nunca confessada, mas intensa, do nascimento e da fidalguia; a mesma coragem serena; a mesma singular mistura de instintos romanescos e de razão exata, de fantasia e de geometria. Com tudo isto falta-lhe na vida um fim sério e supremo, que estas qualidades, em si excelentes, concorressem a realizar. E receio que em lugar do Discurso sobre o método venha só a deixar um vaudeville. (CFM, p. 83)

A construção da figura de Fradique Mendes, diferentemente do testemunho de Vidigal, se dá pela comparação com um filósofo, destacando, porém, que suas semelhanças não estão na produção, mas na vida. Quer dizer, o paralelo feito com a personalidade de Descartes demonstra que há um descompasso, pois mesmo que ambos tenham uma “vida” similar, não possuem o mesmo fim, já que um compõe o *Discurso do Método*, enquanto o outro possa somente deixar um vaudeville, notem “possa”, já que não deixa nem mesmo isso, somente algumas cartas. Dada a diferença das épocas em que Descartes e Fradique vivem, talvez tenhamos exposto que a parecença nas ações não permite compor um discurso parecido.

O segundo excerto, atribuído a Ramalho Ortigão, aponta que

Fradique Mendes é o mais completo, mais acabado produto da civilização em que me tem sido dado embeber os olhos. Ninguém está mais superiormente apetrechado para triunfar na Arte e na Vida. A rosa da sua botoeira é sempre a mais fresca, como a idéia do seu espírito é sempre a mais original. Marcha cinco léguas sem parar, bate ao remo os melhores remadores de Oxford, mete-se sozinho ao

deserto a caçar o tigre, arremete com um chicote na mão contra um troço de lanças abissínicas: — e a noite numa sala, com a sua casaca do Cook, uma pérola negra no esplendor do peitilho, sorri às mulheres com o encanto e o prestígio com que sorrira a fadiga, ao perigo e a morte. Faz armas como o cavaleiro de Saint- Georges, e possui as noções mais novas e mais certas sobre Física, sobre Astronomia, sobre Filologia e sobre Metafísica. É um ensino, uma lição de alto gosto, vê-lo no seu quarto, na vida íntima de *gentleman* em viagem, entre as suas malas de couro da Rússia, as grandes escovas de prata lavrada, as cabaias de seda, as carabinas de Winchester, preparando-se, escolhendo um perfume, bebendo goles de chá que lhe manda o Grão-Duque Vladimir, e ditando a um criado de calção, mais veneravelmente correto que um mordomo de Luís XIV, telegramas que vão levar notícias suas aos *boudoirs* de Paris e de Londres. E depois de tudo isto fecha a sua porta ao mundo — e lê Sófocles no original. (CFM, pp. 83-84)

Esta carta, em conjunto com a anterior, forma a imagem sobre-humana de Fradique, pois, à sua *parecença* com Descartes, adicionam-se as qualidades de vivente de seu tempo em diversos aspectos como moda, esporte, galanteio, conhecimento e caça, tudo isso exposto de maneira carinhosa, como afirma o narrador antes de transcrever o trecho da carta. Também vale ressaltar a proximidade com o próprio Ramalho, que era conhecido por seu porte atlético e seu gosto por atividades físicas.

O terceiro excerto, este atribuído a Guerra Junqueiro, referido como “O poeta da *Morte de D. João e da Musa em férias*”, aponta que

chamava-lhe “um Saint-Beuve encadernado em Alcides”. E explicava assim, numa carta desse tempo que conservo, a sua aparição no mundo:

Deus um dia agarrou num bocado de Henri Heine, noutro de Chateaubriand, noutro de Brummel, em pedaços ardentes de aventureiros da Renascença, e em fragmentos ressequidos de sábios do Instituto de França, entornou-lhe por cima *champagne* e tinta de imprensa, amassou tudo nas suas mãos onipotentes, modelou à pressa Fradique, e arrojando-o à Terra disse: “Vai, e veste-te no Poole!” (CFM, p. 84)

Aqui, se pode reparar o caráter fragmentário de Fradique, já que o poeta o constrói com diversas personalidades emaranhadas, além da caracterização exposta pelo narrador que Fradique seria “um Saint-Beuve encadernado em Alcides”, o que demonstra um exterior do século XIX, ocultando o interior mitológico (Alcides cognome de Hércules) e sobre-humano.

Por último, o excerto de uma carta de Carlos Mayer, antecedido de um comentário do narrador:

enfim Carlos Mayer, lamentando como Oliveira Martins que às múltiplas e fortes aptidões de Fradique faltasse coordenação e convergência para um fim superior, deu um dia sobre a personalidade do meu amigo um resumo sagaz e profundo:
O cérebro de Fradique esta admiravelmente construído e mobilado. Só lhe falta uma idéia que o alugue, para viver e governar lá dentro. Fradique é um gênio com escritos! (CFM, p. 84)

A partir do comentário do narrador, o leitor é levado a entender o trecho da carta como afirmação do gênio do poeta, ainda que, de forma rápida, saliente uma crítica, a falta de uma ideia no cérebro do poeta, condição próxima da famosa afirmação de Eça, em carta a Ramalho Ortigão, em que afirma que

não sei fazer *carne nem alma*. Como é? Como será? E todavia não me falta o processo: tenho-o, superior a Balzac, a Zola, e *tutti quanti*. Falta a *coisinha* dentro: a pequena vibração cerebral: sou uma irremissível besta! (Queiroz, v. 4, p. 117)

Em outra passagem, um personagem não identificado, sintetizando o saber histórico de Fradique, afirma que:

aquele Fradique! Tira a charuteira, e dá uma síntese profunda, duma transparência de cristal, sobre a guerra do Peloponeso; – depois acende o charuto, e explica o feitio e o metal da fivela do cinturão de Leônidas! (CFM, p. 95)

O poeta das *Lapidárias* tem sua imagem formada por uma aura excepcional, o que, leva a especulação da super-humanidade de Fradique.⁶² Por outro lado, ao final de *Memórias e Notas*, no início do capítulo VII, apresenta-se uma nota *histórica*,

o erudito moralista que assina *Alceste* na *Gazette de Paris* dedicou a Fradique Mendes uma Crônica em que resume assim o seu espírito e a sua ação:

⁶² Pedro Eiras, ao comparar Nietzsche e Eça, nota que o “diferimento do juízo sobre Fradique vai-se acentuando em ‘Memórias e Notas’, cavando-se um fosso entre o narrador e o autor das *Lapidárias*. Embora o Fradique que o narrador conhece em 1867 seja elogiado (a tal ponto que podemos ler aqui apenas ironia e mais uma caracterização do romantismo do narrador de que um retrato ‘puro’ (?) de Fradique), tal imagem nunca vem a ser realmente corroborada *ou* negada no decurso do convívio entre os dois amigos. Na instabilidade desta focalização, na ausência de um profeta certo, apenas podemos especular sobre a super-humanidade de Fradique” (2004, p. 127).

Pensador verdadeiramente pessoal e forte, Fradique Mendes não deixa uma obra. Por indiferença, por indolência, este homem foi o dissipador duma enorme riqueza intelectual. Do bloco de ouro em que poderia ter talhado um monumento imperecível — tirou ele durante anos curtas lascas, migalhas, que espalhou às mãos cheias, conversando, pelos salões e pelos *clubs* de Paris. Todo esse pó de ouro se perdeu no pó comum. E sobre a sepultura de Fradique, como sobre a do grego desconhecido de que canta a Antologia, se poderia escrever: — “Aqui jaz o ruído do vento que passou derramando perfume, calor e sementes em vão...” (CFM, pp. 107-108)

Ao fim desta citação, comenta o narrador remendando e impondo sua voz:

toda esta crônica vem lançada com a usual superficialidade e inconsideração dos franceses. Nada menos refletido que as designações de *indolência*, *indiferença*, que voltam repetidamente, nessa página bem ornada e sonora, como para marcar com precisão a natureza de Fradique. Ele foi ao contrário um homem todo de paixão, de ação, de tenaz labor. E escassamente pode ser acusado de *indolência*, *de indiferença*, quem, como ele, fez duas campanhas, apostolou uma religião, trilhou os cinco continentes, absorveu tantas civilizações, percorreu todo o saber do seu tempo. O cronista da *Gazette de Paris* acerta porém, singularmente, afirmando que desse duro obreiro não resta uma obra. (CFM, p. 108)

A imagem que se forma de Fradique, através da conjunção dos testemunhos apresentados ao longo da narrativa da primeira parte do romance, é a de um homem que viveu experiências extraordinárias e, mesmo sem deixar obra, ele deve ser inscrito na galeria de grandes homens. Visto que, por definição do próprio Eça em artigo para a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro de 28 de novembro de 1892,

a definição de “grande homem” está feita já, e com exatidão. O grande homem é aquele que pelo raciocínio atingiu a uma maior soma de verdade, ou pela imaginação as maiores formas de beleza, ou pela ação os mais altos resultados, de que todos os seus contemporâneos na latitude do seu século. Esta obra superior em verdade, em beleza, em bondade ou utilidade, é produzida por um *não sei quê* que possui o grande homem, que se chama *gênio*, cuja natureza não está suficientemente explicada, mas que constitui uma força infinitamente maior que o simples talento, o simples gosto ou a simples virtude. (2000, p. 1211)

O que vai ao encontro da apreciação de Alice Gérard, em que

les hommes supérieurs ne sont pas jugés selon leurs vertus ou leurs vices propres, mais selon leur capacité à répondre aux “besoins du

temps”, à l’“esprit public”: leur raison d’être est toujours extérieure et supérieure à eux-mêmes. (1998, p. 35)

Retomando, a constituição da imagem de Fradique Mendes está pautada na ordenação de comentários coerentes entre si. Esse processo lembra a afirmação de Bourdieu acerca da biografia, em que

o relato, seja ele biográfico ou auto-biográfico, como o do investigado que “se entrega” a um investigador, propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica [...] tendem ou pretendem organizar-se em seqüências ordenadas segundo relações inteligíveis. (1998, p. 184)

Afinal, mesmo que Fradique seja apresentado como um ser fragmentário, como são exemplares os comentários de Ramalho Ortigão e Guerra Junqueiro, o narrador busca a coerência entre os trechos das cartas citadas. Dessa forma, a fragmentação do poeta verbalizada na correspondência testemunhal ganha força pela formação da imagem de Fradique através de diversas vozes. Então, se “justamente, era esse o problema profundo de Fradique Mendes, o da fragmentação do eu por contraditórias verdades” (LOPES, s.d., p. 120), esta condição está intrinsecamente ligada à narrativa memorialista, ou biográfica, composta por vozes diferentes, *reais* e imaginárias.

Por fim, lembrando o comentário de Bourdieu de que

tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem um vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. (1998, p. 190)

E fazendo uma aproximação com a observação de Foucault sobre o autor, em que “o autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (2009, p. 28), teríamos que esta primeira parte intitulada *Memórias e Notas* funciona para criar um estatuto de realidade para Fradique, já que a narrativa forma-se pela junção de fragmentos de relatos organizados pelo narrador para estabelecer a condição de realidade de um personagem que deixara seu testemunho por cartas.

Desse modo, Fradique Mendes tem sua imagem construída através de diversas vozes, por meio de testemunhos de amigos, desse ponto de vista, ele tem uma constituição fragmentária, porém, por trás dessas vozes há um organizador, o narrador das *Memórias e Notas*. Assim, o discurso do narrador sobrepõe-se aos discursos testemunhais, já que os cortes e as escolhas do que e de quem fazer parte das memórias de Fradique são suas, da mesma maneira, ao tomar as decisões ele demonstra sua posição, em tal caso ele depõe contra si mesmo no sentido em que se mostra através da narrativa.

O resgate do nome de Fradique Mendes, por Eça, coloca em questão a natureza das duas criações, afinal, ao que parece, o primeiro Fradique é diferente do segundo, fator que permite a Carlos Reis afirmar que

o segundo Fradique (e também as suas diferenças qualitativas em relação ao primeiro) terá muito que ver, portanto, com a redescoberta de horizontes estético-literários em grande parte alheios ao quadro naturalista, horizontes contemplados com um olhar duplamente hábil: pela mediação de um porta-voz qualificado que dispensasse Eça de «cantar a palinódia» e pela via de um dialogismo estético-ideológico que eliminava a rigidez de afirmações unilaterais e dogmáticas como as que o Naturalismo favorecera. (1999, p. 141)

Dada essa diferença, é possível perceber uma dissonância no próprio discurso do narrador de *A Correspondência de Fradique Mendes*, já que “devemos pensar o retrato de ‘Memórias e Notas’ como deformado pela focalização do seu romântico narrador, que conheceu Fradique em 1867”, além de que “dependemos dele para conhecer o dândi” (EIRAS, 2004, p. 112). Assim, mesmo que, por meio do discurso, o narrador demonstre sua face através da fenda de sua máscara, ele continua a ser um narrador anônimo.⁶³ Porém, a narração é marcada pela emergência da subjetividade do confidente de Fradique, que aparece plenamente nas divagações expostas durante a narrativa, como se pode perceber nas primeiras linhas do romance: “a minha intimidade com Fradique Mendes em 1880, em Paris, pela Páscoa” (CFM, p. 57, grifo nosso). Contudo, a intervenção da consciência do narrador vai além de algumas palavras, já que ele não se constitui como um biógrafo imparcial, mas como um memorialista informando de sua experiência com Fradique Mendes.

⁶³ Destaco a leitura de Carlos Reis sobre o narrador na obra de Eça de Queirós: “uma das notas mais salientes que se deduzem da leitura da *Correspondência de Fradique Mendes* é o anonimato em que permanece imerso o narrador homodiegético responsável pela introdução intitulada ‘Memórias e Notas’” (1975, p. 315).

Dessa maneira, através de alguns desvios no discurso narrativo pode-se perceber a incursão da subjetividade, afinal – como o próprio narrador afirma, depois de expor suas apreciações sobre as *Lapidárias* –, “não asseguro todavia a nitidez destas belas reminiscências” (CFM, p. 57). A relativização de sua lembrança através do *eu*, deixa transparecer a posição ambígua, em que narrar o outro implica, também, narrar a si mesmo. Enfim, “é por intermédio da consciência que consideramos, a cada momento, pertencer simultaneamente a vários meios; mas essa consciência existe apenas no presente” (RICOEUR, 2007, p. 133). Por isso, ao longo da leitura não é marcado o lugar em que o narrador fala, já que este se exprime pelo tempo e sua consciência é vária, disposta em cada presente de sua narrativa.⁶⁴ Porém, mesmo com as marcas da subjetividade o texto da primeira parte do romance funciona para dar autoridade e estatuto de realidade para a narrativa, já que, como nota Luiz Costa Lima, comentando Cerquiglini acerca de Guillaume de Machaut, “é pois preciso que o eu autoral *testemunhe* a veracidade de seu dito, que o autentique por sua experiência do mundo, que o sature de personalidade” (LIMA, 2007, p. 234).

Assim, a narrativa de *Memórias e Notas* transcorre com informações que dão aparência de verdade, além de alguns desvios subjetivos, como exemplos destacam-se algumas reflexões do narrador, feitas na forma de digressão. Inicialmente vale salientar um trecho em que o narrador, por meio de uma analogia, coloca que

li algures que Juan Ponce de León, enfasiado das cinzentas planícies de Castela-a-Velha, não encontrando também já encanto nos pomares verde-negros da Andaluzia — se fizera ao mar, para buscar outras terras, e *mirar algo nuevo*. Três anos sulcou incertamente a melancolia das águas atlânticas: meses tristes errou perdido nos nevoeiros das Bermudas: toda a esperança findara, já as proas gastas se voltavam para os lados onde ficara a Espanha. E eis que numa manhã de grande sol, em dia de S. João, surgem ante a armada extática os esplendores da Flórida! “*Gracias te sean, mi S. Juan bendito, que he mirado algo nuevo*.” As lágrimas corriam-lhe pelas barbas brancas — e Juan Ponce de León morreu de emoção. Nós não morremos: mas lágrimas

⁶⁴ Carlos Reis vê uma unidade na questão de haver uma só consciência responsável pela organização da narrativa como se nota a seguir “a verdade é que a narração por que é responsável o confidente de Fradique não se isenta de um considerável contributo da sua subjectividade; discretamente expressa no enunciado narrativo produzido, assim como no critério de selecção das cartas divulgadas, essa subjectividade encontra-se directamente condicionada não só pelos sentimentos de apreço que uma longa convivência e uma parcial comunhão de ideias solidificou, mas sobretudo por uma ideologia que, dependendo embora de uma mentalidade que se recusa à polémica franca, nem por isso deixa de se definir acima de tudo em termos de independência relativamente aos princípios perfilhados pelo herói da diegese” (1975, pp. 331-332).

congêneres como as do velho marcante saltaram-me dos olhos, quando pela primeira vez penetrei por entre o brilho sombrio e os perfumes acres das *Flores do mal*. Éramos assim absurdos em 1867! De resto, exatamente como Ponce de León, eu só procurava em Literatura e Poesia *algo nuevo que mirar*. (CFM, p. 59)

Neste excerto nota-se a intervenção do *eu* através da exposição de informações diversas na forma de uma analogia para caracterizar a recepção de Baudelaire por sua geração. Ainda, é claro, que isso fique patente pela marcação da primeira pessoa logo no início da citação.

Em outro ponto, antes de narrar o encontro com Fradique, o narrador afirma que “gastei a noite preparando frases, cheias de profundidade e beleza, para lançar a Fradique Mendes” (CFM, p. 64), porém ao encontrá-lo pronuncia algo de forma coloquial – “sim está de escachar!” (CFM, p. 67) – ao que segue uma reflexão pessoal sobre sua frase:

e ainda o torpe som não morrera, já uma aflição me lacerava, por esta “chulice” de esquina de tabacaria assim atabalhoadamente lançada como um pingo de sebo sobre o supremo artista das Lapidárias, o homem que conversara com Hugo à beira-mar!... Entrei no quarto atordoado, com bagas de suor na face. E debalde rebuscava desesperadamente uma outra frase sobre o calor, bem trabalhada, toda cintilante e nova! Nada! Só me acudiam sordidezes paralelas, em calão teimoso: — “é de rachar”! “esta de ananases”! “derrete os untos”!... Atravessei ali uma dessas angústias atrozes e grotescas, que, aos vinte anos, quando se começa a vida e a literatura, vincam a alma — e jamais esquecem. (CFM, p. 67)

Com estes dois exemplos percebe-se que o narrador possui uma posição privilegiada, afinal ele tem a liberdade de contar a história de Fradique Mendes, inserindo a subjetividade, o que deixa clara a função narrativa marcada pelo *eu* enunciador. Ainda que diversas vezes se apresente como inferior – “então eu, tomado estranhamente, sem razão, por um sentimento de inferioridade e de melancolia, estendi a mão para o chapéu” (CFM, p. 70) – sua posição é a de superioridade na manipulação dos escritos.

Para maior esclarecimento, vale citar uma passagem em que o narrador olha de longe e descreve um homem:

defronte, numa cadeira de braços, alastrava-se um homem gordo e mole, cuja vasta face, de barbas encaracoladas, cheia de força tranqüila como a de um Júpiter, eu já decerto encontrara algures, ou

viva ou em mármore. E caí logo nesta preocupação. Em que rua, em que museu admirara eu já aquele rosto olímpico, onde apenas a fadiga do olhar, sob as pálpebras pesadas, traía a argila mortal? (CFM, p. 73)

Ao avistar esta figura o narrador, sem reconhecê-lo pergunta ao *negro de Seneh* que responde: “Cé le diêu” (CFM, p. 73). Resposta que desencadeia um desvio

Le Dieu! Intentaria o negro afirmar que aquele homem de barbas encaracoladas *era um Deus* – o Deus especial e conhecido que habitava o Sheperd! Fora pois num altar, numa tela devota, que eu vira essa face, dilatada em majestade pela absorção perene do incenso e da prece? De novo interoguei o Núbio quando ele voltou erguendo nas mãos espalmadas uma travessa que fumegava. De novo o Núbio me atirou, em sílabas claras, bem feridas, dissipando toda a incerteza – *C’est le Dieu!*

Era um Deus! Sorri a esta idéia de literatura — um Deus de rabona, jantando à mesa do Hotel Sheperd. E, pouco a pouco, da minha imaginação esfalfada foi-se evolvendo não sei que sonho, esparso e tênue, como o fumo que se eleva de uma braseira meio apagada. Era sobre o Olimpo, e os velhos Deuses, e aquele amigo de Fradique que se parecia com Júpiter. Os Deuses (cismava eu, colhendo garfadas lentas da salada de tomates) não tinham talvez morrido: e desde a chegada de S. Paulo a Grécia, viviam refugiados num vale da Lacônia, outra vez entregues, nos ócios que lhes impusera o Deus novo, as suas ocupações primordiais de lavradores e pastores. (CFM, pp. 73-74, grifo nosso)

O gatilho para a intervenção da imaginação do *eu* do narrador foi a confusão linguística, elucidada um pouco adiante, formada pela proximidade fonética das frases *c’est le dieu* e *c’est le deus*. Este desvio serve de escape para expor o plano de um conto, como expresso na citação seguinte:

assim, através da salada de tomates, eu desenvolvia e coordenava estas imaginações – decidido a convertê-las num Conto para publicar em Lisboa na *Gazeta de Portugal*. Devia chamar-se *A derradeira campanha de Júpiter*. — e nele obtinha o fundo erudito e fantasista para incrustar todas as notas de costumes e de paisagens colhidas na minha viagem do Egito. Somente, para dar ao conto um relevo de modernidade e de realismo picante, levaria a Ninfa das águas, durante a jornada do Nilo, a enamorar-se de Fradique e a trair Júpiter! E ei-la aproveitando cada recanto de palmeiral e cada sombra lançada pelos velhos pilones de Osíris para se pendurar do pescoço do poeta das Lapidárias, murmurar-lhe coisas em grego mais doces que os versos de Hesíodo, deixar-lhe nas flanelas o seu aroma de ambrosia, e ser por todo esse vale do Nilo imensamente *cochonne* – enquanto o Pai dos Deuses, cofiando as barbas encaracoladas, continuaria

imperturbavelmente a conceber a Ordem, supremo, augusto, perfeito, ancestral e cornudo! (CFM, p. 75, grifo meu)

Mais adiante, no mesmo momento em que se desfaz o mal-entendido, descobre-se que o homem é Theophile Gautier, “o grande Theo!”. Com isso, a homonímia e a relação semântica entre teo (radical grego referente a deus) e deus faz com que haja uma associação por parte do narrador, pois quando ele divaga sobre a resposta do empregado do hotel, ele combina as semelhanças e imagina um conto.

Ao expor estas passagens buscou-se demonstrar a intervenção do *eu* do narrador na estrutura narrativa, notando que sua posição de biógrafo, ou memorialista, tem como característica a subjetividade, já que no próprio título desta parte – memórias e notas – o vínculo entre a ciência e a literatura fica claro, pois como *memória*, mesmo que coletiva,⁶⁵ deduz-se um *eu* enunciador e, como *notas*, infere-se pesquisa histórica marcada pelo documento escrito. Dessa forma, observou-se que a emergência da subjetividade marca parte da narrativa, funcionando como forma estruturante, sendo que este *eu* é o organizador e produtor do discurso. Neste ponto vale destacar uma apreciação de Ana Nascimento Piedade:

este conjunto de características substancialmente contraditórias remete-nos, por sua vez, para um outro núcleo de problemas. O que diz respeito ao grau de *autonomia* a que a figura Fradique pode aspirar, tendo em conta que no contexto narratológico em que ela se encontra inserida predomina uma “orquestração” variada de “registos de subjectividade” diversos. Trata-se, por outras palavras, de tentar definir o *estatuto estético-ontológico* fradiquiano, nos limites que o horizonte de ficcionalidade que o enquadra impõem, considerando precisamente que ele se constrói “a partir de uma teia complexa de relações dialógicas entre as várias consciências, pontos de vista e posições ideológicas”, que se confrontam em *A Correspondência de Fradique Mendes*. Concretamente, aqui, essas relações surgem *dramatizadas* não só entre o narrador e o protagonista, como, de forma mais labiríntica e peculiar, entre este e as figuras destinatárias das suas cartas, umas reais outras fictícias, sendo toda esta *encenação* harmonizada pela intervenção de um “autor implícito” que a coordena *superiormente*. (2003, p. 65)

⁶⁵ Tenho em mente a problematização posta por Ricoeur em que “nem a sociologia da memória coletiva nem a fenomenologia da memória individual conseguem derivar, da posição forte que ocupam respectivamente, a legitimidade aparente da tese adversa: coesão dos estados de consciência do eu individual, de um lado; capacidade das entidades coletivas de conservar e recordar as lembranças comuns, do outro. Mais ainda, as tentativas de derivação não são simétricas; eis por que não há, aparentemente, áreas de sobreposição entre derivação fenomenológica da memória coletiva e uma derivação sociológica da memória individual” (2007, p. 134).

Com isso, passa à terceira parte, às citações escolhidas pelo narrador, ou autor textual, para fazer parte das *Memórias e Notas*. Assim, como demonstrado anteriormente, a imagem de Fradique Mendes é construída a partir de discursos diversos – testemunho oral de Marcos Vidigal, testemunho escrito das cartas de amigos e experiência do narrador marcada pela subjetividade –, porém, em dado momento, inicia-se a citação de trechos de cartas do próprio Fradique para construir sua imagem.

Dessa forma, as cartas citadas ao longo da narrativa biográfica ganham uma delimitação de sua significação pelos comentários do narrador. Porém, antes de entrar nas citações, convém ressaltar que as cartas, de que esses excertos foram retirados, não constam no corpus do livro, o que garante um maior domínio de sua organização pelo autor textual. As citações dizem respeito a cartas ou falas enunciadas por Fradique Mendes. Com isso, a exploração delas na narrativa serve de fundamento para a construção da imagem do poeta.

A princípio, o discurso atribuído a Fradique caracteriza-o como contrário à lógica vigente, como se pode perceber no trecho seguinte:

apesar de trinta séculos de geometria me afirmarem (diz ele numa carta a J. Teixeira de Azevedo) que *a linha reta é a mais curta distância entre dois pontos*, se eu achasse que, para subir da porta do Hotel Universal a porta da Casa Havanesa, me saía mais direto e breve rodear pelo bairro de S. Martinho e pelos altos da Graça, declararia logo à secular geometria – que a distância mais curta entre dois pontos é uma *curva* vadia e delirante! (CFM, p. 87)

Aqui se pode perceber a posição, ou contraposição, de Fradique frente à lógica matemática. Não é somente neste trecho que figura uma personalidade contrária aos preceitos da época,⁶⁶ já que, um pouco adiante ele afirma, em outra carta, que

ter de vestir a Verdade nos armazéns do Louvre para poder entrar com ela em casa de Ana de Varie, Duquesa de Varie e de Orgemont. A entrar hei-de levar a minha amiga nua, toda nua, pisando os tapetes com os seus pés nus, enristando para os homens as pontas fecundas dos seus nobres seios nus. *Amicus Mundus, sed magis amica Ventas!* Este belo latim significa, minha madrinha, que eu, no fundo, julgo que a originalidade é agradável às mulheres e só desagradável aos homens

⁶⁶ Como destaca Pedro Eiras: “a ânsia do narrador, enquadrando Fradique num contexto que deve abarcar o mundo do leitor oitocentista, é perseguida pelo espectro da verossimilhança; a sua estratégia consiste em aproximar Fradique de modelos com os quais o dândi se identificará muito eclecticamente, e que assimila e ultrapassa, num processo semelhante ao que Harold Bloom encontra na angústia de influência. Fradique (poeta forte?) está destinado a partir de moldes do século, para destruir tudo o que o animou” (2004, p. 101).

– o que duplamente me leva a amá-la com pertinácia. (CFM, pp. 89-90)

Afinal, é necessário que a normalidade seja quebrada, pois

o homem do século XIX, o Europeu, porque só ele é essencialmente do século XIX (diz Fradique numa carta a Carlos Mayer), vive dentro duma pálida e morna *infecção de banalidade*. (CFM, p. 88)

Dessa forma, a primeira impressão de Fradique é a de um homem em oposição à sociedade europeia, ao menos, contra uma lógica estabelecida, como a matemática ou a moda ou o padrão social. Por outro lado, apresenta uma posição pragmática frente ao mundo, como se percebe nos estratos seguintes, que, em primeiro lugar, a posição de *touriste* é colocada, afinal

não há em mim infelizmente (escrevia ele [Fradique Mendes] a Oliveira Martins, em 1882) nem um sábio, nem um filósofo. Quero dizer, não sou um desses homens seguros e úteis, destinados por temperamento às análises secundárias que se chamam Ciências, e que consistem em reduzir uma multidão de fatos esparsos a Tipos e Leis particulares por onde se explicam modalidades do Universo; nem sou também um desses homens, fascinantes e pouco seguros, destinados por gênio às análises superiores que se chamam Filosofias, e que consistem em reduzir essas Leis e esses Tipos a uma fórmula geral por onde se explica a essência mesma do inteiro Universo. Não sendo pois um sábio, nem um filósofo, não posso concorrer para o melhoramento dos meus semelhantes – nem crescendo-lhes o bem-estar por meio da Ciência que é uma produtora de riqueza, nem elevando-lhes o bem-sentir por meio da Metafísica que é uma inspiradora de poesia. A entrada na História também se me conserva vedada: – porque, se, para se produzir Literatura basta possuir talentos, para tentar a História convém possuir virtudes. E eu!... Só portanto me resta ser, através das idéias e dos fatos, um homem que passa, infinitamente curioso e atento. A egoísta ocupação do meu espírito hoje, caro historiador, consiste em me acercar duma idéia ou dum fato, deslizar suavemente para dentro, percorrê-lo miudamente, explorar-lhe o inédito, gozar todas as surpresas e emoções intelectuais que ele possa dar, recolher com cuidado o ensino ou a parcela de verdade que exista nos seus refulhos — e sair, passar a outro fato ou a outra idéia, com vagar e com paz, como se percorresse uma a uma as cidades dum país de arte e luxo. Assim visitei outrora a Itália, enlevado no esplendor das cores e das formas. Temporal e espiritualmente fiquei simplesmente um *touriste*. (CFM, p. 90)

Baseado ainda na experiência, o narrador afirma que Fradique “se fizera babista, para penetrar e desvendar o Babismo”, “se afiliara em Paris a um *club* revolucionário, *As Panteras de Batignolles*” e “se incorporava em Londres aos Positivistas rituais”.

assim habitara durante um longo verão Seo-d'Urgel, a católica cidadela do Carlismo, para destrinçar bem (diz ele) quais são os motivos e as fórmulas que fazem um *Carlista* — porque todo o sectário obedece a realidade dum motivo e a ilusão duma fórmula. Assim se tornara o confidente do venerável príncipe Koblaskini, para poder desmontar e estudar peça a peça o mecanismo dum cérebro de Nilista. (CFM, p. 91)

Assim se configura a apreensão do mundo segundo Fradique Mendes: a experiência gera o conhecimento mais próximo da realidade. Realidade esta, tema de um excerto de carta, remetida a Antero de Quental:

todo o fenómeno [...] tem uma Realidade. A expressão de *Realidade* não é filosófica; mas eu emprego-a, lanço-a ao acaso e tentando, para apanhar dentro dela o mais possível dum conceito pouco coercível, quase irredutível ao verbo. Todo o fenómeno, pois, tem, relativamente ao nosso entendimento e a sua potência de discriminar, uma Realidade — quero dizer certos caracteres ou (para me exprimir por uma imagem, como recomenda Buffon) certos *contornos* que o limitam, o definem, lhe dão feição própria no esparso e universal conjunto, e constituem o seu *exato, real e único* modo de ser. Somente o erro, a ignorância, os preconceitos, a tradição, a rotina e sobretudo a Ilusão, formam em torno de cada fenómeno uma névoa que esbate e deforma os seus contornos, e impede que a visão intelectual o divise no seu *exato, real e único* modo de ser. É justamente o que sucede aos monumentos de Londres mergulhados no nevoeiro... Tudo isto vai expresso dum modo bem hesitante e incompleto! Lá fora o sol está caindo dum céu fino e nítido sobre o meu quintal de convento coberto de neve dura: neste ar tão puro e claro, em que as coisas tomam um relevo rígido, perdi toda a flexibilidade e fluidez da tecnologia filosófica: só me poderia exprimir por imagens recortadas a tesoura. Mas você decerto compreenderá, Antero excelente e sutil! Já estive em Londres, no outono, em novembro? Nas manhãs de nevoeiro, numa rua de Londres, há dificuldade em distinguir se a sombra densa que ao longe se empasta é a estátua dum herói ou o fragmento dum tapume. Uma pardacenta ilusão submerge toda a cidade — e com espanto se encontra numa taverna quem julgara penetrar num templo. Ora para a maioria dos espíritos uma névoa igual flutua sobre as realidades da vida e do mundo. Daí vem que quase todos os seus passos são transvios, quase todos os seus juízos são enganosa; e estes constantemente estão trocando o Templo e a Taverna. Raras são as visões intelectuais bastante agudas e poderosas para romper através da neblina e surpreender as linhas exatas, o verdadeiro contorno da Realidade. Eis o que eu queria tartamudear. (CFM, p. 92)

Dessa forma, o nevoeiro que impede a visão clara das coisas – ao contrário do telescópio de Jacinto que garante uma visão mais próxima – funciona como alegoria para exprimir sua concepção de realidade, em que a totalidade sempre que enunciada será nebulosa. De outra forma, afirma, Rui da Costa Lopes, que

o problema de Eça parece estar, então, no facto de que estas visões intelectuais claras e poderosas, não só por serem raras, mas por não nos trazerem outra garantia que não seja a da “tortura gratuita”, são insuficientes para fundamentar uma certeza no destino, no progresso, na história. (s. d., p. 48)

Então o personagem que emite um conceito que acaba com a discussão – “a Arte é um resumo da Natureza feito pela imaginação” (CFM, p. 93) – acredita que a realidade é intangível, como afirmado mais adiante

amo-a [a natureza] ainda como manifestação tangível e múltipla da suprema Unidade, da Realidade intangível, a que cada Religião e cada Filosofia deram um nome diverso e a que eu presto culto sob o nome de Vida. (CFM, p. 93)

Nome que é um problema na concepção fradiqueana e que é problematizado do seguinte modo:

porque o verbo humano, tal como o falamos, é ainda impotente para encarnar a menor impressão intelectual ou reproduzir a simples forma dum arbusto... Eu não sei escrever! Ninguém sabe escrever! (CFM, p. 112)

A linguagem não dá conta de representar a totalidade do real, pois sua origem humana é tão falha quanto o olhar, como o caso da teoria do nevoeiro. Deste ponto de vista, toda entrada na escrita ou na fala é uma vulgarização da realidade empírica, por isso, Fradique Mendes se preocupa com a vivência, como no caso do babismo, para compreender o mundo. Neste caso, o poeta situa a experiência do real impedida pelo nevoeiro, ou transfigurada por uma lente que dificulta sua apreensão total, totalidade que é impossível. A essa questão da realidade filtrada se junta a impossibilidade da escrita em expressá-la.

A questão de totalidade e unidade retorna quando o poeta reflete sobre a História, numa carta a Oliveira Martins, contando a origem de seu gosto por este estudo:

desde pequeno (escrevia ele a Oliveira Martins, numa das suas últimas cartas, em 1886) tive a paixão da História. E adivinha você por que, Historiador? Pelo confortável e conchegado sentimento que ela me dava da solidariedade humana. Quando fiz onze anos, minha avó, de repente, *para me habituar às coisas duras da vida* (como ela dizia), arrancou-me ao pachorrenho ensino do padre Nunes, e mandou-me a uma escola chamada *Terceirense*. O jardineiro levava-me pela mão: e todos os dias a avó me dava com solenidade um pataco para eu comprar na tia Marta, confeitadeira da esquina, bolos para a minha merenda. Este criado, este pataco, estes bolos, eram costumes novos que feriam o meu monstruoso orgulho de morgadinho – por me descerem ao nível humilde dos filhos do nosso procurador. Um dia, porém, folheando uma *Enciclopédia de Antiguidades Romanas*, que tinha estampas, li, com surpresa, que os rapazes em Roma (na grande Roma!) iam também de manhã para a escola, como eu, pela mão dum servo – denominado o *Capsarius*; e compravam também, como eu, um bolo numa tia Marta do Velabro ou das Carinas, para comerem a merenda – que chamavam o *Ientaculum*. Pois, meu caro, no mesmo instante, a venerável antiguidade desses hábitos tirou-lhes a vulgaridade toda que neles me humilhava tanto! Depois de os ter detestado por serem comuns aos filhos do Silva procurador – respeitei-os por terem sido habituais nos filhos de Cipião. A compra do bolo tornou-se como um rito que desde a Antiguidade todos os rapazes de escola cumpriam, e que me era dado por meu turno celebrar numa honrosa solidariedade com a grande gente togada. Tudo isto, evidentemente, não o sentia com esta clara consciência. Mas nunca entrei daí por diante na tia Marta, sem erguer a cabeça, pensando com uma vanglória heróica: — “Assim faziam também os romanos!” Era por esse tempo pouco mais alto que uma espada goda, e amava uma mulher obesa que morava ao fim da rua... (CFM, p. 94)

Com base na reminiscência, Fradique narra a origem de sua *paixão* pela História, situando-a na ligação entre os romanos e ele, já que a atividade de um e outro era análoga, segundo o poeta. Quer dizer que sua vergonha inicial foi suplantada pela desculpa de que sua ação é parecida com a dos romanos e, com isso, nasce seu conhecimento da História. Neste ponto se percebe a relação pragmática com o conhecimento, pragmatismo que perpassa sua ideia de *touriste*, de experimentador, como principal meio para entendimento do mundo.

Na mesma carta, mais adiante, Fradique Mendes expõe, de certa forma, sua noção de História:

levou-me pois efetivamente à História o meu amor da Unidade – amor que envolve o horror às interrupções, às lacunas, aos espaços escuros onde se não sabe o que há. Viajei por toda a parte viável, li todos os livros de explorações e de travessias — porque me repugnava não conhecer o globo em que habito até aos seus extremos limites, e não sentir a continua solidariedade do pedaço de terra que tenho sob os pés

com toda a outra terra que se arqueia para além. Por isso, incansavelmente exploro a História, para perceber até aos seus derradeiros limites a Humanidade a que pertença, e sentir a compacta solidariedade do meu ser com a de todos os que me precederam na vida. Talvez você murmure com desdém – “mera bisbilhotice!” Amigo meu, não despreze a bisbilhotice! Ela é um impulso humano, de latitude infinita, que, como todos, vai do reles ao sublime. Por um lado leva a escutar as portas — e pelo outro a descobrir a América! (CFM, p. 95)

Nesta carta, a concepção de História de Fradique pauta-se na unidade, na totalidade, do conhecimento, já que não suporta as lacunas, espaços em branco. Assim, sua compreensão da História é totalizante, uma História que não tem falhas, que cobre todos os espaços vazios. Ainda que, estes espaços sejam preenchidos por leituras e experiências. Como se nota em outro excerto: “Tenho folheado e lido atentamente o mundo como um livro cheio de idéias. Para ver *por fora*, por mera festa dos olhos, nunca fui senão a Marrocos” (CFM, p. 96).

Dessa maneira, a História vista como totalizante contraposta ao conceito de realidade inapreensível forma um paradoxo, em que a História nunca poderia apreender o todo sem deixar lacunas. Por isso, a História vista por ele é estática, ou seja, um menino romano do século III a.C. é análogo a um menino português do século XIX, como um exemplo, como uma *Historia Magistra Vitae* (Cf. KOSELLECK, 2006, p. 42). A partir desta premissa, percebe-se, na sua relação com Portugal, o entendimento estático, de um tempo vertical, que não muda, pois quanto à comida em Lisboa ele questiona

onde estão (exclama ele, algures) os pratos veneráveis do Portugal português, o pato com macarrão do século XVIII, a almôndega indigesta e divina do tempo das descobertas, ou essa maravilhosa cabidela de frango, petisco dileto de D. Joao IV, de que os fidalgos ingleses que vieram ao reino buscar a noiva de Carlos II levaram para Londres a surpreendente notícia? Tudo estragado! O mesmo provincianismo reles põe em calão as comédias de Labiche e os acepipes de Gouffé. E estamos-nos nutrindo miseravelmente dos sobejos democráticos do *boulevard*, requentados, e servidos em chalaça e *galantine*! Desastre estranho! As coisas mais deliciosas de Portugal, o lombo de porco, a vitela de Lafões, os legumes, os doces, os vinhos degeneraram, *insipidaram*... Desde quando? Pelo que dizem os velhos, degeneraram desde o Constitucionalismo e o Parlamentarismo. Depois desses enxertos funestos no velho tronco lusitano, os frutos têm perdido o sabor, como os homens têm perdido o caráter... (CFM, p. 99)

O reconhecimento da mudança, do tempo, não deixa de aparecer no questionamento, porém, servem para qualificar a perda de qualidade, já que sua expectativa era a de encontrar o Portugal anterior estático e, por isso, o tempo é sentido como degenerador dos costumes.

Como se pode ver, os trechos de cartas destacados pelo narrador formam uma imagem de pensador para Fradique Mendes, cobrindo-o de uma aura intelectual, fator que acompanhará a leitura, sem intervenção do narrador, das cartas apresentadas na segunda parte do romance.

Por fim, o narrador busca uma justificativa para publicar um escritor sem obra, vê na sua correspondência o potencial de composição para o pensamento do poeta, como o próprio narrador problematiza:

se a vida de Fradique foi assim governada por um tão constante e claro propósito de abstenção e silêncio – eu, publicando as suas Cartas, pareço lançar estouvada e traiçoeiramente o meu amigo, depois da sua morte, nesse ruído e publicidade a que ele sempre se recusou por uma rígida probidade de espírito. E assim seria – se eu não possuísse a evidência de que Fradique incondicionalmente aprovaria uma publicação da sua Correspondência, organizada com discernimento e carinho. Em 1888, numa carta em que lhe contava uma romântica jornada na Bretanha, aludia eu a um livro que me acompanhara e me encantara, a *Correspondência de Xavier Doudan* – um desses espíritos recolhidos que vivem para se aperfeiçoar na verdade e não para se glorificar no mundo, e que, como Fradique, só deixou vestígios da sua intensa vida intelectual na sua Correspondência, coligida depois com reverência pelos confidentes do seu pensamento. (CFM, p. 113)

A opinião de Fradique Mendes é colocada através de uma carta citada pelo narrador remetida ao próprio:

além disso uma Correspondência revela melhor que uma obra a individualidade, o homem; e isto é inestimável para aqueles que na terra valeram mais pelo caráter do que pelo talento. Acresce ainda que, se uma obra nem sempre aumenta o pecúlio do saber humano, uma Correspondência, reproduzindo necessariamente os costumes, os modos de sentir, os gostos, o pensar contemporâneo e ambiente, enriquece sempre o tesouro da documentação histórica. Temos depois que as cartas dum homem, sendo o produto quente e vibrante da sua vida, contém mais ensino que a sua filosofia – que é apenas a criação impessoal do seu espírito. Uma Filosofia oferece meramente uma conjectura mais que se vai juntar ao imenso montão das conjecturas: uma Vida que se confessa constitui o estudo duma realidade humana,

que, posta ao lado de outros estudos, alarga o nosso conhecimento do Homem, único objetivo *acessível* ao esforço intelectual. E finalmente como *cartas são palestras escritas* (assim afirma não sei que clássico), elas dispensam o revestimento sacramental da *tal prosa como não há...* (CFM, p. 114, grifo nosso)

Se se tiver em vista a noção pragmática da apreensão da realidade, ainda que parcial, pode-se notar que o caráter imediato das cartas é superior à estruturação filosófica. Portanto, a publicação da correspondência de Fradique estaria em conformação com seu pensamento, ainda que o narrador relativize esta posição da seguinte forma:

inútil seria decerto, nestas laudas fragmentais, procurar a suma do alto e livre Pensar de Fradique ou do seu Saber tão fundo e tão certo. A correspondência de Fradique Mendes, como diz finamente Alceste — *c'est son génie qui mousse*. Nela, com efeito, vemos apenas a espuma radiante e efêmera que fervia e transbordava, enquanto embaixo jazia o vinho rico e substancial que não foi nunca distribuído nem serviu às almas sedentas. Mas, assim ligeira e dispersa, ela mostra todavia, em excelente relevo, a imagem deste homem tão superiormente interessante em todas as suas manifestações de pensamento, de paixão, de sociabilidade e de ação. (CFM, p. 116, grifo nosso)

A organização das cartas segue a ordem escolhida pelo confidente de Fradique e narrador da primeira parte do romance, que afirma que

não é portanto possível dispor a Correspondência de Fradique por uma ordem cronológica: nem de resto essa ordem importa desde que eu não edito a sua Correspondência completa e integral, formando uma história contínua e íntima das suas idéias. (CFM, p. 115)

Concluindo que “por isso, nestes pesados maços das cartas de Fradique, escolho apenas algumas” (CFM, p. 116). Condição que chama a atenção para sua ideologia que transparece através da ordenação das Cartas.

4.2. CARTAS

A segunda parte do romance distribui-se em 24 cartas enviadas a destinatários diferentes – Visconde de A. T. (1 carta), Madame de Jouarre (5 cartas), Oliveira Martins (1 carta), Madame S. (1 carta), Guerra Junqueiro (1 carta), Ramalho Ortigão (1 carta), Sr. E.

Mollinet (1 carta), Clara (4 cartas), Mr. Bertrand B. (1 carta), Bento de S. (1 carta), E. Sturmm (1 carta), Manoel (1 carta), Eduardo Prado (1 carta) e A... (2 cartas). Levando em conta seus destinatários, destaca-se a observação de Maria João Simões, apontando que

cada uma das cartas de Fradique constrói um campo interno de referência com uma autonomia e uma coerência próprias, para o estabelecimento do qual o destinatário desempenha uma função específica – a de determinar o campo temático a abordar. (apud MINÉ, 2000, p. 204)⁶⁷

Porém, em sua dissertação de mestrado essa mesma autora nota que

excepção a esta regra constituem as cartas a *Madame* de Jouarre nas quais é determinante do campo temático o cronótopo do destinatário – Fradique, embora o tema, nelas objectivado, se torne autónomo em relação a esse cronótopo. (1987, p. 66)

A apresentação das cartas no livro ocorre de forma linear – nem sempre as cartas para a mesma pessoa são colocadas em sequência. Assim, as cartas seguem esta ordem: I. A Visconde de A. T.; II. A Madame de Jouarre; III. A Oliveira Martins; IV. A Madame S.; V. A Guerra Junqueiro; VI. A Ramalho Ortigão; VII. A Madame de Jouarre; VIII. Ao Sr. E. Mollinet - Diretor da Revista de Biografia e de História; IX. A Clara; X. A Madame de Jouarre; XI. A Mr. Bertrand B. - Engenheiro na Palestina; XII. A Madame de Jouarre; XIII. A Clara; XIV. A Madame de Jouarre; XV. A Bento de S.; XVI. A Clara; XVII. A Clara; XVIII. A E. Sturmm, Alfaiate; XIX. A Paul Vargette; XX. A Madame de Jouarre; XXI. A Manoel; XXII. A...; XXIII. A... e XXIV. A Eduardo Prado.

Esta organização é atribuída, ou mais do que isso, admitida, pelo narrador de *Memórias e Notas* – “por isso, nestes pesados maços das cartas de Fradique, escolho apenas algumas” (CFM, p. 116). Com isso, temos que a mesma imagem figurada na primeira parte deve provavelmente vir a figurar nesta, por meio da organização e seleção das cartas, já que, a linearidade da leitura, seguindo a sequência em números romanos, forma uma narrativa, se não pela temática, ao menos pela coerência autoral da assinatura.

⁶⁷ Em outro texto essa autora aponta o mesmo conceito de forma mais alongada: “Para o estabelecimento deste Campo Interno de Referência, o destinatário desempenha uma função específica - a de determinar o campo temático a abordar. Assim, a Eduardo Prado, brasileiro de origem, Fradique vai falar sobre o Brasil; a Oliveira Martins, político e historiador, Fradique vai falar sobre história política; a Ramalho Ortigão, crítico literário e social, Fradique conta um caso-tipo da sociedade contemporânea; a M. Bertrand B., dito Engenheiro na Palestina, fala do progresso e da indústria, etc...” (1987, p. 66)

Antes de se debruçar sobre as cartas definitivamente, cabe destacar uma observação feita por Elza Miné acerca de quatro cartas que constam em *A Correspondência de Fradique Mendes*, afirmando que elas são revisitações de textos já saídos como artigos de jornais. Ou, nas palavras da própria autora:

temos em vista, nos limites de que dispomos, chamar a atenção para quatro das cartas de Fradique Mendes. Trata-se das “Cartas XII e XIV, a Mme. De Jouarre”, da “Carta a Bento de S.” e da “Carta a Manuel”, esta última publicada apenas em *Cartas Inéditas de Fradique Mendes*. Estas quatro “fradiquices” têm em comum o facto de terem constituído, antes, textos de imprensa independentes, enviados por Eça de Queirós para a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro. Trata-se, respectivamente, de dois textos de 1892, um, publicado no “Suplemento Literário” da *Gazeta*, de que Eça é o responsável, “Padre Salgueiro” (13 de junho), e outro, “Quinta de Frades” (27 de julho); trata-se, ainda, de dois outros de 1894: “Tema para Versos I”, publicado a 2 de abril desse ano, que virá a constituir a “Carta a Manuel” e da “Carta a Bento de S.”, cuja primeira versão se encontra em matéria enviada por Eça em abril de 1894 (dia 26), a que Luís de Magalhães deu o subtítulo de “O Sr. Brunetière e a imprensa”, em *Ecos de Paris*. (2000, p. 204)

Com isso, os textos estão distribuídos da seguinte forma, todos publicados na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro:

XII. a Madame de Jouarre – *Padre Salgueiro* (13 de junho de 1892);

XIV. a Madame de Jouarre – *Quinta de Frades* (27 de julho de 1892);

XV. a Bento de S. – “O Sr. Brunetière e a imprensa” (26, 27 e 28 de abril de 1894);

XXI. a Manoel – *Tema para Versos I* (2 de abril de 1894).

Dada a circunstância, a transformação dos artigos de jornal em cartas de Fradique Mendes traz consigo algumas mudanças formais, como destaca Miné em dois artigos publicados sobre o assunto. Para este fim, destacam-se três excertos relativos às transformações. Inicialmente, em artigo de 2000, ela observa que

a macro-estrutura das crônicas se mantém inalterada, registrando-se na “transposição”, com maior ou menor intensidade e frequência, conforme a carta, as intervenções funcionais correntes: substituições, supressões, acréscimos, deslocamentos. (2000, p. 208)

Afora estas modificações, destaca, ainda, que

Além do emprego das estratégias discursivas necessárias para que a crónica se visse reconhecida como carta, sempre estão presentes as alterações comandadas pela preocupação estilística. (2000, p. 208)

Em outro artigo de 2004, ela reconhece que

as intervenções registradas decorrem de um processo de releitura de um texto completo, previamente escrito e considerado terminado (publicado, inclusive), releitura que dita um reaproveitamento a que corresponde um novo texto, ou seja, um novo texto se produz. (2004, p. 45)⁶⁸

O procedimento de transformação dos textos de imprensa em textos ficcionais condiz com a intenção de constituir Fradique Mendes dentro de um estatuto de realidade, já que os artigos representam ideias correntes, conhecidas do público, o que situa as opiniões do proto-heterônimo no tempo e no espaço.

Afora o reconhecimento que faz Elza Miné dos textos de imprensa figurarem como cartas de Fradique Mendes, com algumas modificações, outro questionamento chama a atenção, a proximidade entre as frases: “Lisboa é uma cidade traduzida do francês em calão” (CFM, p. 99) e “Portugal é um país traduzido do francês em calão” (QUEIROZ, 2000, p. 2107), respectivamente de *A Correspondência de Fradique Mendes* e de *O Francesismo*. Quanto a esse paralelismo pergunta Paulo Motta Oliveira: “Quem seria, então, o autor do artigo: Eça ou Fradique?” (2004, p. 95).

Assim, feita a aproximação de Fradique Mendes com o pensamento da época, a partir dos artigos de jornais, têm-se que a forma fragmentária do personagem é constituída por discursos variados – principalmente se se considerar o discurso do personagem como outro, que não do autor – para compor sua imagem, seja em um nível mais elementar, como a disposição das opiniões esparsas de seus companheiros, seja em nível mais complexo, as opiniões volúveis dispostas em missivas formadas por discursos sobrepostos.

⁶⁸ Elza Miné já havia dito algo parecido no artigo de 2000: “Todas as intervenções que apreendemos decorrem, evidentemente, de um processo de releitura: há um texto completo, previamente escrito e considerado terminado, de cuja releitura se segue um reaproveitamento a que corresponde um novo texto” (2000, p. 205).

Retornando às cartas, destaca-se, inicialmente, a que mais destoa do conjunto, a primeira, em que Fradique discorre sobre moda, dispondo duas categorias: a primeira de fundo pragmático, já que observa que “se pretende meramente um homem que lhe cubra a nudez com economia e conforto, então lhe recomendo aquele que tiver tabuleta mais perto do seu Hotel” (CFM, p. 119); a segunda de fundo valorativo, pois aponta que se

V., caro patricio, deseja um alfaiate que lhe dê consideração e valor no seu mundo; que v. possa citar com orgulho, à porta da Havanesa, rodando lentamente para mostrar o corte ondeado e fino da cinta; que o habilite a mencionar os *Lords* que lá encontrou, escolhendo do alto, com a ponta da bengala, cheviotes para blusas de caça; e que lhe sirva mais tarde, na velhice, à hora geba do reumatismo, como recordação consoladora de elegâncias moças — então com ardente instância lhe aconselho o Cook (o Thomas Cook) que é da mais extremada moda, absolutamente ruinoso, e falha tudo. (CFM, p. 119)

A contraposição exposta nesta carta demonstra uma visão de mundo paradoxal, em que o útil encontra-se com o frívolo, pois, ao que parece, em uma carta resposta, Fradique Mendes, mesmo sabendo o que o Visconde de A. T. quer, aponta duas opções, não como indicação, mas como provocação, já que o Visconde provavelmente queira saber sobre um alfaiate de nome consagrado e não sobre qualquer um, somente para cobrir-lhe o corpo. Com isso, a carta serve, de forma irônica, para uma demonstração da finalidade em contraposição ao valor simbólico da roupa. A posição do poeta fica mais clara se prestarmos atenção ao último parágrafo da carta enunciado de forma sarcástica: “Para subseqüentes conselhos de ‘fornecedores’, em Londres ou outros pontos do Universo, permanece sempre ao seu grato serviço” (CFM, p. 119).

Passando adiante na leitura, retorna-se à questão da língua, já tratada nas cartas citadas pelo narrador na primeira parte do romance. Este é um tema bastante recorrente, já que aparece em diversas cartas, seja explícita ou implicitamente. Assim sendo, quando este assunto surge numa carta endereçada a Madame S., Fradique discorre sobre o caráter nacional da língua:

um homem só deve falar, com impecável segurança e pureza, a língua da sua terra: – todas as outras as deve falar mal, orgulhosamente mal, com aquele acento chato e falso que denuncia logo o estrangeiro. Na língua verdadeiramente reside a nacionalidade; – e quem for possuindo com crescente perfeição os idiomas da Europa vai gradualmente sofrendo uma desnacionalização. Não há já para ele o

especial e exclusivo encanto da *fala materna* com as suas influências afetivas, que o envolvem, o isolam das outras Raças; e o cosmopolitismo do Verbo irremediavelmente lhe dá o cosmopolitismo do caráter. Por isso o poliglota nunca é patriota. Com cada idioma alheio que assimila, introduzem-se-lhe no organismo moral modos alheios de pensar, modos alheios de sentir. (CFM, p. 125, grifo nosso)

Desse modo, o verbo guarda em si a marca do ser individual além de inseri-lo dentro de uma coletividade. Com isso, ao dedicar-se exclusivamente em falar um idioma que não é o seu, faz com que essa pessoa negue sua nação. A isso liga a questão de que a língua carrega em si uma estrutura do pensamento que, além de influenciar no modo de expressar-se, influencia no modo de ver o mundo. Portanto, a sua identidade nacional baseada na língua não é somente perceptível pela sua forma de expressão, mas pela forma de entendimento do mundo.

Ao final desta carta, o poeta das *Lapidárias* apresenta um exemplo rebaixado de comunicação, em que conta:

eu tive uma admirável tia que falava unicamente o português (ou antes o minhoto) e que percorreu toda a Europa com desafoço e conforto. Esta senhora, risonha mas dispéptica, comia simplesmente ovos — que só conhecia e só compreendia sob o seu nome nacional e vernáculo de *ovos*. Para ela *huevos, oeufs, eggs, das ei*, eram sons da Natureza bruta, pouco diferenciáveis do coaxar das rãs, ou dum estalar de madeira. Pois quando em Londres, em Berlim, em Paris, em Moscou, desejava os seus ovos — esta expedita senhora reclamava o fâmulos do Hotel, cravava nele os olhos agudos e bem explicados, agachava-se gravemente sobre o tapete, imitava com o rebolar lento das saias tufadas uma galinha no choco, e gritava *ki-ki-ri-ki! kókó-ri-ki! kó-ró-kó-kó!* Nunca, em cidade ou região inteligente do Universo, minha tia deixou de comer os seus ovos — e superiormente frescos! (CFM, p. 126)

Neste breve relato, percebe-se a correlação entre o entendimento da tia — *eram sons da Natureza bruta, pouco diferenciáveis do coaxar das rãs, ou dum estalar de madeira* — e a sua comunicação em forma de imitação de galinha, tanto nos gestos quanto na voz — *imitava com o rebolar lento das saias tufadas uma galinha no choco, e gritava ki-ki-ri-ki! kókó-ri-ki! kó-ró-kó-kó!*. A narrativa conduz a leitora, Madame S., de forma irônica, a entender o contrário

da argumentação anterior, afinal por não conhecer outra língua, sua tia passava por uma situação cômica⁶⁹ cada vez que pedia seus ovos.

Em outra carta, ao alfaiate E. Sturmm, Fradique parte de uma equivalência – “o casaco está para o homem como a palavra está para a idéia”. Quanto a isso versa o seguinte:

ora para que serve a palavra, Sturmm? Para tornar a idéia perceptível e transmissível nas relações humanas — como o casaco serve para tornar o homem apresentável e viável através das ocupações sociais. Mas é a palavra sempre [empregada] em rigorosa *concordância de valor* com a idéia? Não, meu Sturmm. Quando a idéia é chochamente chata, alteia-se, revestindo-a de palavras gordas e aparatosas (como todas as que se usam em política, etc). Quando a idéia é bestial, embeleza-se e poetiza-se, recobrando-a de palavras macias, afagantes, canoras (como todas as que se usam em amor, etc).

Por outro lado, escolhem-se palavras duma retumbância especial para reforçar a veemência da idéia (como nos rasgos a Mirabeau), ou rebuscam-se as que pela estranheza plástica ajuntam uma sensação física à emoção intelectual (como nos versos de Baudelaire). Temos pois que a palavra opera para a idéia, ou disfarçando-a ou acentuando-a. (CFM, pp. 179-180)

Na conclusão desta comparação, Fradique completa: “porque vestindo-nos todos pelo mesmo molde, V. leva-nos todos a ter o mesmo sentir e a ter o mesmo pensar” (CFM, p. 181). Se se aproximar este excerto do anterior, carta a Madame S., tem-se que da mesma forma que se perde o caráter ao dedicar-se a falar perfeitamente uma outra língua que não a materna, usar a roupa de mesmo molde padroniza o caráter. A comparação entre palavra e casaco não é fortuita, ela expõe o comportamento humano individualizado, quer dizer, a fala marca sua identidade nacional, social e familiar, sua roupa tem a mesma função, por isso o cotejo entre elas. Dessa forma, da mesma maneira que defende não falar perfeitamente uma língua estrangeira por descaracterizar a nacionalidade, contrapõe-se à estandardização da moda, pois “pondo no dorso de toda a Sociedade essa casaca de conselheiro, lisa, insípida, rotineira, pesabunda — está simplesmente criando um país de conselheiros!” (CFM, p. 181).

A língua tem sua função padronizadora, como fica claro quando Fradique discursa sobre o jornal, em carta a Bento S., pois através da forma resumida que a notícia é dada – ou,

⁶⁹ Lembro do estudo de Vladímir Propp sobre o riso que em capítulo intitulado “o homem com aparência de animal” aponta que “na literatura humorística e satírica, assim como nas artes figurativas, o homem, na maioria das vezes, é comparado a animais ou a objetos, e essa comparação provoca o riso” (1992, p. 66).

como o prefere o poeta, “a sua maneira superficial, leviana e atabalhoada de tudo afirmar” (CFM, p. 169) –, acredita-se que

para apreciar em Literatura o livro mais profundo, atulhado de idéias novas, que o amor de extensos anos fortemente encadeou – apenas nos basta folhear aqui e além uma página, através do fumo escurecedor do charuto. (CFM, p. 169)

Neste trecho nota-se que a função informativa do jornal carrega caracteristicamente o apressamento concernente ao século XIX. Ainda que, ao final da carta, depreenda-se com a seguinte frase: “e eu tenho pressa de a [a carta] findar, para ir, ainda antes do almoço, ler os meus jornais, com delícia” (CFM, p. 174). Afinal, a posição crítica frente à imprensa não o distancia da vivência do presente e como um homem do século XIX usufrui desta *leviandade*.

Por outro lado, em carta resposta a Manoel, Fradique trata da poesia, que possui uma ligação intrínseca com o verbo, pois a posição do poeta é dar nome ao que outros não conseguem, por isso, afirma que

os versos de amor são preciosos para aqueles que, possuindo o sentimento, não possuem o verbo que lho vivifique, lhes dê a consoladora certeza da sua realidade, — e que precisam portanto ver expressas, formuladas, sonoras, quase visíveis, as cousas indefinidas que lhes tumultuavam no peito e a que não sabiam dar nome. (CFM, p. 187)

Neste ponto, observa-se, por meio do exemplo do poema de amor, a relação do escritor, poeta, com a linguagem, que é caracterizado como o nomeador dos sentimentos, já que ele expressa algo indiscernível aos outros homens. A isso, se une a universalidade da poesia, pois “para que a poesia guarde a sua clientela de espíritos, é necessário que contenha em si toda a *humanidade* — e não somente a *feminilidade* da vizinha que sorri além, à janela...” (CFM, p. 187). Afinal, os temas em literatura emergem da experiência do presente,⁷⁰ como fica claro pelo exemplo dado na carta:

ora quando uma arte teima em exprimir unicamente um sentimento que se tornou secundário nas preocupações do homem — ela própria

⁷⁰ Salete de Almeida Cara, em estudo sobre Zola e Marx, aponta que “pelo modo como ambos fizeram da experiência do presente o eixo de sua produção, Marx e Zola partilham um campo onde confluem a literatura, o ensaio e a história. Em comum a essas duas prosas, a de Zola e a de Marx, é possível observar uma imaginação historicamente situada, necessária tanto para o ficcionista quanto para o ensaísta que não se furtam a apreender a negatividade inscrita na matéria que observam, comentam, analisam e representam” (2009, p. 11).

se torna secundária, pouco atendida e perde a pouco e pouco a simpatia das inteligências. Por isso hoje, tão tenazmente, os editores se recusam a editar, e os leitores se recusam a ler, versos em que só se cante de amor e de rosas. E o artista que não quer ser uma voz clamando no deserto e um papel apodrecendo no armazém, começa a evitar o amor como tema essencial da sua obra. A glória de Zola vem sobretudo da universalidade e modernidade dos seus assuntos, – a terra, o dinheiro, o comércio, a política, a guerra, a religião, as grandes indústrias, a ciência – que são os fatos supremos que interessam o homem culto. (CFM, p.188)

Pelo visto, o entendimento sobre literatura de Fradique pautava-se na realização de uma obra embasada pela experiência do século XIX, já que a descontinuidade na representação de um sentimento secundário tornaria a obra secundária, o que lembra uma observação de Salete de Almeida Cara sobre Zola,

Zola apreendia, como um problema, a totalidade fragmentada do mundo do capital. E sua narrativa alcança um máximo rendimento ficcional porque tem, como referência, a herança mais radical do romance anterior, respondendo dessa maneira ao desafio formal de apresentar criticamente a totalidade da experiência do seu tempo. (2009, p. 14)

Tendo em mente a leitura de Cara sobre Zola, pode-se levantar, da carta de Fradique a Manoel, alguns aspectos análogos como a posição no presente do escritor, a referencialidade da literatura já produzida e o produto literário formado pela experiência de seu tempo, sem perder de vista, a estrutura do próprio romance, *A Correspondência de Fradique Mendes*, que tem o rendimento de sua narrativa fixada na estrutura fragmentária das cartas.

A língua ainda se apresenta como ponto central para algumas afirmações de Fradique Mendes, como a já citada frase: “Lisboa é uma cidade traduzida do francês em calão” (CFM, p. 99), que é subvertida para o contexto brasileiro, em carta a Eduardo Prado – “Em breve o Brasil ficou coberto de instituições alheias, quase contrárias a sua índole e ao seu destino, traduzidas a pressa de velhos compêndios franceses” (CFM, p. 201). O termo *traduzir* é utilizado para a demonstração de imposição de sistemas de pensamento diversos dos locais – não que seja possível a existência de um sistema puramente local –, mas; levando em conta a observação de Roberto Schwarz de que “ao longo de sua produção social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias européias, sempre em sentido impróprio” (2000, p. 29); percebemos que a imitação de ideias européias, ou francesas, oculta a prática local. Dessa forma, como

constatado por Fradique Mendes – “o mesmo provincianismo reles põe em calão as comédias de Labiche e os acepipes de Gouffé” (CFM, p. 99) –, a importação de ideias cria uma descontinuidade local, ao mesmo tempo em que gera uma uniformização, pois, como no exemplo da comida, em todos os lugares serve-se o mesmo cardápio.

Por fim, a língua torna-se a refletora da personalidade, da nacionalidade e da temporalidade, pois ela guarda em sua forma o modo como o mundo é entendido pelo enunciador. Por isso, funciona como um ponto fulcral para a compreensão do outro, representado, através do discurso, como uma realidade volúvel. Também a língua guarda sua arbitrariedade, principalmente, se pensarmos na impossibilidade de representar a totalidade, na impotência do verbo. Mesmo que este personagem utilize a linguagem – em geral, uma linguagem cotidiana enunciada através de suas cartas – para explicar seus pontos de vista, ele classifica suas cartas de *tagarelices*. Portanto, a linguagem aparece como indiscernível, mas o que a apresenta assim é ela própria.

Passando a outro ponto, o método característico, como apontado por Miguel Real, do último Eça é a comparação.⁷¹ Neste caso, se pode destacar a comparação entre tempos diversos, encontrados em algumas cartas de Fradique Mendes: carta III a Oliveira Martins, carta XI a Mr. Bertrand B., carta XXI a Manoel e carta XXII a...

Dessa maneira, levando em conta a projeção de que as cartas estão distribuídas segundo temas pelos destinatários, destaca-se, em primeiro lugar, a carta ao historiador Oliveira Martins, que tem o assunto pautado na História. Nesta correspondência, Fradique Mendes, por meio de uma fotografia de Ramsés, compara a frente deste com as dos governantes contemporâneos:

compare esse semblante augusto com o perfil sorno, oblíquo e bigodoso dum Napoleão III; com o focinho de *bull-dog* acorrentado dum Bismarck; ou com o carão do Czar russo, um carão parado e afável que podia ser o do seu Copeiro-Mor. Que chateza, que fealdade tacanha destes rostos de poderosos! (CFM, p. 122)

Neste ponto, lembrando o paralelo com a comparação entre palavra e casaco, o corpo é reflexo da alma, que, ao seguir da argumentação, Fradique afirma que “a alma modela a face

⁷¹ Segundo Miguel Real, “o método que Eça seguirá é indubitavelmente, não a observação realista (que permanecerá, mas mitigada), mas o método comparativo: a comparação entre tempos diversos, entre civilizações diversas e entre fases diversas de uma mesma civilização” (2007, p. 127)

como o sopro do antigo oleiro modelava o vaso fino: – e hoje, nas nossas civilizações, não há lugar para que uma alma se afirme e se produza na absoluta expansão da sua força” (CFM, p. 122). A alma que modela a face é regida pela liberdade e pela força, se no mundo moderno há o controle torna-se impossível haver um semblante divino. Por isso, ele conclui a carta, afirmando que

a múmia de Ramsés II (única face autêntica do homem antigo que conhecemos) prova que, tendo-se tornado impossível uma vida humana vivida na sua máxima liberdade e na sua máxima força, sem outros limites que os do próprio querer — resultou perder-se para sempre, no tipo físico do homem, a suma e perfeita expressão da grandeza. Já não há uma face sublime: há carantonhas mesquinhas onde a bílis cava rugas por entre os recortes do pêlo. As únicas fisionomias nobres são as das feras, genuínos Ramsés no seu deserto, que nada perderam da sua força, nem da sua liberdade. O homem moderno, esse, mesmo nas alturas sociais, é um pobre Adão achatado entre as duas páginas dum código. (CFM, pp. 123-124)

Através desta comparação vislumbra-se a marca do tempo histórico na própria face, no tipo físico. Por isso, o poder divinizado do faraó aparece no seu tipo físico, enquanto os homens de estado do século XIX – Napoleão III, Bismarck, o czar russo – têm um tipo físico condizente à forma de governo de então, a democracia, pautada no controle através das leis.

O procedimento de Fradique é escolher um detalhe descontínuo, o tipo físico, como gancho para discorrer sobre algo. Dessa maneira, ao tratar da diferença entre as fisionomias, ele apresenta as formas de governo e as responsabiliza pela disparidade. Mais: ele analisa a condição da política contemporânea, demonstrando que

veja V. por outro lado as condições que cercam hoje um poderoso do tipo Bismarck. Um desgraçado desses não está acima de nada e depende de tudo. Cada impulso da sua vontade esbarra com a resistência dum obstáculo. (CFM, p. 123)

E ao final desta carta, quando lamenta

miserável onipotência! E o sentimento desta miséria não pode deixar de influenciar a fisionomia dos nossos poderosos dando-lhe esse feitio contrafeito, crispado, torturado, azedado e sobretudo *amolgado* que se nota na cara de Napoleão, do czar, de Bismarck, de todos os que reúnem a maior soma de poder contemporâneo — o feitio *amolgado* dum coisa que rola aos encontrões, batendo contra muralhas. (CFM, p. 123)

Neste ponto, Fradique caracteriza a forma da ação política contemporânea de maneira descompromissada, afinal trata-se de uma carta pessoal e não de um tratado político.

Posteriormente, destaca-se a carta XI a Mr. Bertrand B., em que o missivista discursa sobre a construção de uma ferrovia na Palestina. Nesta carta nota-se a justaposição entre o passado e o presente, um representado pela lenda religiosa e outro pelo progresso. Fradique constrói a imagem da ferrovia ironizando

Decerto, à porta de Damasco, com as botas fortes enterradas no pó de Josafá, o guarda-sol pousado sobre uma pedra tumular de profeta, o lápis ainda errante sobre o papel, sorris, todo te dilatas, e através das lunetas defumadas contemplas, marcada por bandeirinhas, a “linha” onde em breve, fumegando e guinchando, rolará da velha Jepo para a velha Sião o negro comboio da tua negra obra! Em redor os empreiteiros, limpando o grosso suor da façanha, desarrolham as garrafas da cerveja festiva! E por trás de vós o Progresso, hirtto contra as muralhas de Herodes, todo engonçado, todo aparafusado, também triunfa, esfregando, com estalidos ásperos, as suas rígidas mãos de ferro fundido. (CFM, p. 153)

Neste trecho configura-se um cronotopo balizado pela concentração do tempo no espaço, através da existência do discurso histórico – Josafá, Sião, etc. – e do discurso contemporâneo – ferrovia, representando o progresso. Esta carta tem seu assunto delimitado pelo cronotopo do destinatário,⁷² mas a construção do sentido passa pela justaposição dos tempos históricos – além da justaposição do espaço (Paris-Palestina) conjugada através do remetente e do destinatário –, que apresenta de maneira sincrônica a transformação do espaço pelo tempo. Assim, o devir parece ficar mais evidente quando o poeta afirma que

infelizmente, essa Atenas incomparável jaz morta, para sempre soterrada, desfeita em pó, sob a Atenas romana, e a Atenas bizantina, e a Atenas bárbara, e a Atenas muçulmana, e a Atenas constitucional e sórdida. Por toda a parte o velho cenário da História está assim esfrangalhado e em ruínas. Os próprios montes perderam, ao que

⁷² Como destaca Maria João Simões “Na verdade as referências aos cronótopos do destinatário também são vagas e imprecisas evidenciando a sua funcionalidade para despoletar o assunto ou caso que vai ser objecto de discurso. O exemplo mais flagrante é constituído pela carta a Mr. Bertrand B. cujo encabeçamento incorpora graficamente o seu cronótopo:

A. Mr. Bertrand B.
Engenheiro na Palestina

O tema da carta é inalienável das coordenadas "existenciais do destinatário uma vez que são elas que sugerem e determinam que se fale da construção dos caminhos de ferro na Palestina. Neste sentido, este cronótopo pode ser considerado como um Oponente à tranquilidade do epistológrafo. É neste, e por este jogo de relações, que se estabelece o Campo Interno de Referência desta carta” (1987, p. 36).

parece, a configuração clássica: e ninguém pode achar no Lácio o rio e o fresco vale que Virgílio habitou e tão virgilianamente cantou. (CFM, p. 156)

Ele reconhece o devir histórico, mas a visão estática da História mantém-se, pois o missivista lamenta não *achar* o mesmo Lácio de Virgílio. Como se pode notar no decorrer desta carta, quando fala da Palestina e aponta que

um único sítio na terra permanecia ainda com os aspectos, os costumes, com que o tinham visto, e de que tinham partilhado, os homens que deram ao mundo uma das suas mais altas transformações: – e esse sítio era um pedaço da Judéia, da Samaria e da Galiléia. Se ele for grosseiramente modernizado, nivelado ao protótipo social, querido do século, que é o distrito de Liverpool ou o departamento de Marselha, e se assim desaparecer para sempre a oportunidade educadora de *ver* uma grande imagem do Passado, que profanação, que devastação bruta e bárbara! E por perder essa forma sobrevivente das civilizações antigas, o tesouro do nosso saber e da nossa inspiração fica irreparavelmente diminuído. (CFM, p. 156)

Novamente emerge a visão estática da História, que se pode notar através da contraposição entre o espaço histórico da Palestina e a ferrovia, com predominância do primeiro. Com isso, forma-se uma concepção de que o histórico é imutável e pode ser apreendido a qualquer tempo desde que esteja no espaço onde algo ocorreu como se o tempo estivesse parado. Dessa forma, ao mesmo tempo em que reconhece a mudança histórica na Grécia, repele a intervenção do progresso na Palestina como *profanação* – “considero que a tua obra de civilização é uma obra de profanação” (CFM, p. 154). Além disso, destaca que a construção da ferrovia faz com que os espaços sejam nivelados, tornando-os *idênticos*.

Depois de se ter demonstrado a contraposição em dois momentos distintos, a diferenciação do semblante dos governantes por motivo da forma de governo e o espaço da Palestina sob intervenção do progresso, passa-se a duas cartas em que a forma literária, sob ponto de vista histórico, é nelas tematizada.

Em primeiro lugar, vale chamar a atenção para a carta XXII a Manoel. Nesta Fradique faz uma breve explanação sobre a história literária, em que a poesia aparece em dois momentos, antiguidade e romantismo. Assim, em sua origem encontra-se o processo mnemônico – “ela nasceu com a necessidade de celebrar magnificamente os deuses, e de conservar na memória, pela sedução do ritmo, as leis da tribo” (CFM, p. 188). Aqui a poesia

surge como um fato de memória, no sentido atribuído por Paul Ricoeur que a vê do seguinte modo:

a memorização [...] consiste em maneiras de aprender que encerram saberes, habilidades, poder-fazer, de tal modo que estes sejam fixados, que permaneçam disponíveis para uma efetuação, marcada do ponto de vista fenomenológico por um sentimento de facilidade, de desembaraço, de espontaneidade. (2007, p. 73)

Com a função de conservar na memória a experiência, a poesia fazia parte da vida prática na antiguidade, portanto a elaboração de uma poesia como esta na modernidade seria um contrassenso, como se nota no seguimento da carta:

a orgia báquica, os cordeiros e o surrão, o seu amor da paz silvana, eram meramente nele temas recomendados pela arte poética. Hoje, essa poesia bucólica ou ditirâmbica passou com os calções e com os espadins. O romantismo criou outra retórica. E o poeta que principia, em lugar de se mostrar ao leitor, em rimas castigadas, *pastoril* e *bêbado*, como o seu antecessor que ainda estudava Horácio — mostra-se agora, com a mesma tranqüilidade, mas com as fórmulas que herdou de Musset, *apaixonado* e *dolorido*. A dor e a paixão, porém, são no digno moço tão postiças e tão laboriosamente trabalhadas como eram o bucolismo, o patriotismo e o fervor orgiaco do seu confrade de 1810. (CFM, p. 189, grifo nosso)

Através deste trecho, nota-se que a experiência moderna, romântica, gerou outro fazer poético diferente do antigo, fazendo com que o método clássico ficasse *posticho* se aplicado aos temas contemporâneos. Dando continuidade a isso, o poeta ainda afirma que

a poesia, se quiser prender ainda a nossa atenção, neste momento justamente em que ela atingiu a sua máxima habilidade técnica, necessita abandonar essa alcova em que se enerva e se esteriliza e de que nós conhecemos, até a saciedade, e pela sua indiscrição, todos os lânguidos escaninhos. Fora dessa sombra mole não lhe faltam os belos temas – e aí tem a história, a lenda, e as religiões, e os costumes, e a vida ambiente, que lhe fornecem correntes de inspiração onde ela pode beber mais profundamente do que em nenhuma das Castálias passadas. (CFM, pp. 189-190)

Afinal, a poesia, segundo o missivista, deve ser feita sobre os temas do seu tempo, qualquer outra forma a deixa artificial. Portanto, professa a experiência moderna como inspiração para se escrever versos.

Em segundo lugar, destaca-se a carta XXII – esta carta é muitas vezes lida como que endereçada ao próprio autor, Eça de Queirós, por causa de seu conteúdo – a..., em que Fradique discorre sobre a escritura do romance e a representação do homem:

os homens são os mesmos através de todas as idades. Nada mais falso, nem de pior crítica. O homem é um resultado, e uma conclusão e um produto das circunstâncias que o envolvem – circunstâncias de clima, de alimentação, de ocupações, de Religião, de Política, de Arte, de Cultura, etc. (CFM, p. 191)

Para comprovar sua tese, Fradique faz uso de duas situações, a primeira uma mulher de Lisboa:

Tome uma mulher de hoje, em Lisboa, por exemplo, e siga-a durante o seu dia. Ergue-se pela manhã, embrulha-se num *robe de chambre*, e encontra logo, nas simples ordens que tem a dar mil complicações da civilização [...]

Note agora, que todas estas pequenas ações foram outros tantos agentes diretos, vivos, modelando de certo feitio o *modo de sentir* desta mulher. (CFM, pp. 191-192)

A segunda de uma mulher da Babilônia, que, contra esta enumeração apresenta outra da seguinte maneira:

Tome agora uma mulher de Babilônia. Ao romper do dia essa mulher acordou no harém, no lugar onde só dormem as mulheres: dormiu vestida, envolta na mesma túnica de linho leve com que se levanta: – e a sua primeira ocupação e todo um imenso cerimonial de orações, cujo peso devolve (?) sobre ela, porque ela é sacerdotisa. [...] Cada um destes atos ajudou a formar o *modo de sentir* desta mulher. E como pode portanto a sua maneira de amar ser igual a maneira de amar da portuguesa? (CFM, p. 192)

A isso Fradique conclui que escrever uma narrativa sobre a antiguidade não se constituirá um romance, já que isto será somente “o pitoresco pelo pitoresco” (CFM, p. 193). Com isso temos a dimensão de que não é possível escrever sobre o passado sem levar em conta o presente, pois com a mudança no modo de vida, mudam-se também os *modos de sentir*. Assim, ao representar uma época distante o romancista não teria como recompor os sentimentos daquele tempo, ao que se pode concluir que a representação do passado pauta-se no posicionamento presente do enunciador.

A comparação, por parte de Fradique Mendes, deixa vislumbrar a posição calcada no presente. Afinal, lembrando as quatro cartas tratadas aqui, o modo de governo está visível na face dos governantes, como se vê na carta para Oliveira Martins; a forma poética está presa à experiência de seu tempo, como se vê na carta para Manoel; o modo de sentir está ligado ao modo de agir de seu tempo, como se vê na carta a...

Por outro lado, como um ser contraditório, a carta para Bertrand B. censura a construção de uma ferrovia na Palestina, qualificando-a de profanadora. Esta carta destoa das outras, pelo motivo de apresentar um argumento pautado na permanência do passado sobre o presente. Este pensamento também aparece em outro momento, mais exatamente no comentário sobre a comida em Portugal, em que o poeta espera encontrar a mesma comida que D. João IV comia. Com isso percebe-se a visão estática da História, pois ao esperar encontrar o espaço ou a comida como eram há séculos atrás, demonstra que não esperava transformações históricas. Devemos levar em conta a questão de que os temas das cartas são selecionados conforme os destinatários, portanto sua profundidade argumentativa também deve ter esta mesma relação. Então ao enviar cartas para um engenheiro, dito da *Escola de Pontes e Calçadas*, o remetente usa uma argumentação diferente da utilizada em carta a Oliveira Martins, historiador consagrado. Enfim, se levar-se em conta a posição do autor em criar um *heterônimo*, a constituição de uma correspondência contraditória somaria maior realidade ao personagem, pois a coerência não é intrínseca ao ser humano, mas atribuída.

Para finalizar, vale lembrar a relação do homem com o presente, ou sua posição como ponto de partida para a compreensão do mundo, seja ele passado, presente ou futuro, seja ele interno ou externo, seja o espaço que for.

4.3. CARTAS A CLARA

As cartas a Clara foram publicadas separadamente na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em 1892, com o título de *Quatro cartas de amor: a Clara*. Além destas quatro cartas aparecem alusões à destinatária na narrativa de *Memórias e Notas* e em duas cartas a Madame de Jouarre, cartas II e XX.

A leitura dessas cartas em conjunto configura uma narrativa, ou nas palavras de Nancy Maria Mendes,

da leitura desse conjunto, pode-se perceber uma estruturação bem definida da história de amor, há um preâmbulo constituído pelas duas cartas a “Madame” de Jouarre, em que anuncia o amor; desenvolvimento em duas etapas: a primeira, constituída pelas duas primeiras cartas a Clara, apresenta o florescimento do amor e a segunda, seu declínio; o epílogo está na quarta e última carta, onde se registra a ruptura. (1997, p. 262)

Se se levar em conta a estruturação do livro, a primeira aparição de Clara se dá de forma bastante tímida, pois, ainda na narrativa de *Memórias e Notas*, percebe uma menção acanhada, em que nem mesmo o nome dela é citado

De repente, ao transpormos a grade para a praça da Concórdia, o Filósofo que assim lançava, por entre as tenras verduras de maio, estas predições de desastre e de fim — estaca, emudece! Diante de nós, ao trote fino duma égua de luxo, passara vivamente, para os lados da rua Royale, um *coupeé* onde entrevi, na penumbra dos cetins que o forravam, uns cabelos cor de mel. Vivamente também, Fradique sacode o meu braço, balbucia um “adeus!”, acena a um fiacre, e desaparece ao galope arquejante da pileca para os lados do cais d'Orsay. “Mulher!”, pensei eu. Era, com efeito, a mulher e o seu tormento; e como se depreende duma carta a *Madame* de Jouarre (datada de “maio, sábado”, e começando: “Ontem filosofava com um amigo no jardim das Tulherias...”) Fradique corria nesse fiacre a uma desilusão bem rude e mortificante. (CFM, p. 86)

Neste ponto, o narrador e organizador das cartas antecipa o desfecho da relação de Fradique e Clara. A narrativa não se apresenta de forma linear, já que as cartas não seguem uma ordem cronológica, como já foi dito, e, por se tratar de um prefácio, a narrativa da vida de Fradique antecipa diversas informações que, somente, serão aprofundadas com a leitura das cartas.

Em outra carta, encontramos o que seria a primeira menção a Clara feita por Fradique Mendes, se seguirmos a linha temporal do romance, visto que anteriormente ela foi citada pelo narrador, que ocupa uma posição privilegiada, exterior ao tempo das cartas. Assim, o poeta conta que

ontem, em casa de *Madame* de Tressan, quando passei, levando para a ceia Libuska, estava sentada, conversando consigo, por debaixo do atroz retrato da Marechala de Mouy, uma mulher loura, de testa alta e

clara, que me seduziu logo, talvez por lhe pressentir, apesar de tão indolentemente enterrada num *divan*, uma rara graça no andar, graça altiva e ligeira de Deusa e de ave. Bem diferente da nossa sapiente Libuska, que se move com o esplêndido peso de uma estátua! E do interesse por esse outro passo, possivelmente alado e *diânico* (de Diana), provém estas garatujas.
Quem era? (CFM, pp. 119-120)

Neste momento, nota-se que Fradique não faz ideia nem mesmo do nome da mulher que admirara. Mais adiante nesta carta, continua o missivista narrando e descrevendo

Voltei, e da ombreira da porta readmirei os ombros dolentes de virgem do século XIII; a massa de cabelos que o molho de velas por trás, entre as orquídeas, nimbava de ouro; e sobretudo o sutil encanto dos olhos – dos olhos finos e lânguidos... Olhos *finos e lânguidos*. É a primeira expressão em que hoje apanho decentemente a realidade. (CFM, p. 120)

Nesta carta, esta mulher, que ainda não tem nome, é apresentada de forma idealizada, pautada na imaginação e *apanhada* através do verbo da realidade. Neste caso, podemos notar a relação entre a percepção do homem e sua transposição para o verbo, o vivido para o formal, questão importante para Fradique Mendes.

Na primeira carta endereçada a Clara; procedimento que dá maior realidade a ela, ainda que de forma imagética, o remetente inicia narrando seu primeiro encontro com ela, assunto que remonta à carta citada anteriormente, a isso segue uma descrição formada por uma analogia à pintura,

essa imagem foi para mim, ao princípio, meramente um Quadro, pendurado no fundo da minha alma, que eu a cada doce momento olhava – mas para lhe louvar apenas, com crescente surpresa, os encantos diversos de Linha e de Cor. (CFM, p. 146)

Aqui nota-se a apreciação da mulher como uma obra de arte, a apreciação do *efêmero feminino* como fruição estética, como se pode observar no decorrer desta carta:

mas não era, minha adorada amiga, um pálido e passivo êxtase diante da sua Imagem. Não! era antes um ansioso e forte estudo dela, com que eu procurava conhecer através da Forma a Essência, e (pois que a Beleza e o esplendor da Verdade) deduzir das perfeições do seu Corpo as superioridades da sua Alma. (CFM, p. 146)

Fradique coloca-se como um admirador, quase um crítico de arte, estudando as linhas da *imagem* formada em sua *alma*. Com isso, se pode perceber uma, ainda precária, configuração da narrativa, que, por meio de fragmentos, apresenta a relação de Fradique Mendes e Clara. As ligações entre as cartas são feitas pelo leitor, seja pela associação da correspondência por destinatário seja pela proximidade de situações.

Mais adiante, na carta XIII, segunda a Clara, apresenta-a de maneira mais *real*, mesmo que ao início aponte para certo idealismo, que logo é quebrado pelo mundo sensível,

Ainda há poucos instantes (dez instantes, dez minutos, que tanto gastei num *fiacre* desolador desde a nossa Torre de Marfim) eu sentia o rumor do teu coração junto do meu, sem que nada os separasse senão uma pouca de argila mortal, em ti tão bela, em mim tão rude – e já estou tentando recontinuar ansiosamente, por meio deste papel inerte, esse inefável *estar contigo* que é hoje todo o fim da minha vida, a minha suprema e única vida. [...] Apenas, pois, me finda esse perfeito e curto momento de vida que me dás, só com pousar junto de mim e murmurar o meu nome – recomeço a aspirar desesperadamente para ti como para uma ressurreição! (CFM, p. 161, grifo nosso)

O ambiente idealizado da Torre de Marfim, nome com que designa o espaço do encontro do casal, desce a uma carruagem comum, lugar que vai guardar a lembrança física com o que, antes, era uma *imagem* – ao menos como até aqui tivemos oportunidade de apreciar pelas cartas anteriores –, outro movimento contrário é executado pelo poeta ao escrever e tentar representar, em imagem, novamente o vivido através do verbo, do formal, o encontro.

A realidade que Clara ganha nesta carta figura *no rumor do seu coração* e ao *murmurar o nome* de Fradique, que tenta reproduzir, através do verbo falho, esse encontro na forma escrita para que haja permanência daquela sensação. O presente efêmero aparece aqui como a condição inevitável do homem, afinal “o mundo de Fradique Mendes é efêmero, por isso inseguro, é um mundo de passagens e procuras, transições, instabilidades” (in: MATOS, 1993, p. 112). Dessa forma, pode-se pensar que a efemeridade do mundo é prolongada pela fruição estética e pela reprodução através da língua escrita, que, como sabemos, é impotente em reproduzir a realidade das ideias e das coisas.

Então, o processo seguido por Fradique passa pela experiência efêmera da realidade das coisas pela fruição estética, sedimentada pela rememoração⁷³ – memória incompleta –, e termina com a reprodução através do verbo, cuja imperfeição impossibilita a recriação do momento pretérito.

A relação ganha outro sentido na terceira carta a Clara, carta XVI, como se percebe no trecho seguinte:

toda em queixumes, quase rabugenta, e mentalmente trajada de luto, me apareceu hoje a tua carta com os primeiros frios de outubro. E por que, minha doce descontente? Porque, mais fero de coração que um Trastâmara ou um Borgia, estive cinco dias (cinco curtos dias de outono) sem te mandar uma linha, afirmando essa verdade tão patente e de ti conhecida como o disco do sol — “que só em ti penso, e só em ti vivo!...” Mas não sabes tu, oh super-amada, que a tua lembrança me palpita na alma tão natural e perenemente como o sangue no coração? Que outro princípio governa e mantém a minha vida senão o teu amor? Realmente necessitas ainda, cada manhã, um certificado, em letra bem firme, de que a minha paixão está viva e viçosa e te envia os *bons-dias*? Para que? Para sossego da tua incerteza? Meu Deus! Não será antes para regalo do teu orgulho? (CFM, p. 174)

Aqui, Fradique demonstra um afastamento dele em relação a Clara, que antes era caracterizada como uma obra de arte e agora ganha traços humanos – *quase rabugenta*. O distanciamento estético anterior é substituído por um afastamento pessoal, representado pela mudança do vocabulário; além da tergiversação, já que o missivista passa a tratar de assuntos alheios como a vida de Buda e de Jesus; e pela forma de apreensão que antes se pautava na fruição estética e agora pela sensação física – *como o sangue no coração*.

Em última carta a Clara, Fradique Mendes conclui o afastamento físico, escrevendo o seguinte:

é verdade que eu parto, e para uma viagem muito longa e remota, que será como um desaparecimento. E é verdade ainda que a empreendo assim bruscamente, não por curiosidade de um espírito que já não tem curiosidades — mas para findar do modo mais condigno e mais belo uma ligação, que, como a nossa, não deveria nunca ser maculada por uma agonia tormentosa e lenta. (CFM, p. 177)

⁷³ Lembro aqui a observação de Paul Ricoeur sobre o assunto: “com a rememoração, enfatiza-se o retorno à consciência como tendo ocorrido antes do momento em que esta declara tê-lo sentido, percebido, sabido. A marca temporal do antes constitui, assim, o traço distintivo da recordação, sob a dupla forma da evocação simples e do reconhecimento que conclui o processo de recordação” (2007, p. 73)

Assim o missivista se despede de sua, anteriormente, amada, que não podia existir em si, mas somente na forma idealizada. Por isso o afastamento, por isso a justificativa de que

a morte, na plenitude da beleza e da força, era considerada pelos Antigos como o melhor benefício dos deuses — sobretudo para que os que sobreviviam, porque sempre a face amada que passara lhes permanecia na memória com o seu natural viço e sã formosura, e não mirrada e deteriorada pela fadiga, pelas lágrimas, pela desesperança, pela dor. Assim deve ser também com o nosso amor. (CFM, p. 178)

Afinal, a permanência na memória é idealizada, ou, em outras palavras, como aponta Joana Duarte

Fradique não pode, pois, servir Clara através do discurso. Continuar a escrevê-la, ou a cantá-la, seria carregá-la de negações até que a Dona-de-todo-o-Bem deixasse de existir. Porém, anular Clara, porque alteridade por que se procura para se achar a si mesmo, seria uma auto-imolação. Mesmo tomando a escrita por um sacrifício de Ifigênia, Clara e o discurso seriam os instrumentos para a auto-gnose de Fradique: findar um seria findar o outro. É que aquela que era “três vezes bendita”, antropomorfizando a *Luz*, transmutava-se em Verdade. Assim, desenlace original de tudo, ela é o próprio Verbo. (2002/2003, p. 111)

O afastamento garante, a Fradique, a existência de Clara somente como discurso, como apreciação artística, mesmo que através da memória falha. Por conseguinte, ao correr do livro, depara-se com uma carta a Madame de Jouarre, carta XX, em que ressurge o nome de Clara, ao que parece deslocada de sua cronologia. Então, teremos ideia de como ela torna-se perceptível como discurso.

Nesta carta – aparentemente subsequente à outra enviada a Madame de Jouarre com o questionamento de quem era aquela mulher –, Fradique, ainda sem ter conhecido efetivamente Clara, discorre sobre o seu nome

o nome é lindo – cheio de luz e de som: *Claire de Clairvaux*. Mais bonito ainda em Português, tendo um som mais repousado é nobre – *Clara de Claraval*. E corresponde bem a toda a pessoa, ao busto esbelto, aos cabelos louros, ao romance que pende das pestanas, ao olhar lânguido: – mas não abrange também a outra qualidade dos olhos que além de lânguidos são finos. (CFM, p. 184)

Aqui temos a descoberta do nome e sua configuração como discurso, como existência individual, como identidade. Sua situação ainda é ideal, uma imagem sem a intervenção do real, caráter significante destacado ao final desta carta

suponho mesmo que essa imagem que passa, não é o reflexo de nenhuma realidade, – mas uma criação própria [da] imaginação adormecida, semelhante a essas evaporações que se elevam dum lago morto no verão, e que tornariam, se nós as víssemos mais densas e perceptíveis, as formas mortas, serenas, paradas, moles do lago donde se elevaram. Um espírito que dormita, e se elanguesce, deve criar, naturalmente, formas que o reproduzam, – figuras que tenham os olhos lânguidos, e a figura ondeante, e as pestanas descidas e como adormecidas.

Em suma – não é uma mulher especial que assim passa no meu espírito – é antes a personificação simbólica deste estado de espírito, que a consciência me mostra, e... Bom Deus, já nem me entendo. Quanta sutileza, e névoas. (CFM, p. 185)

Neste trecho nota-se o processo de transformação em discurso de Clara, que passa por um filtro, névoas, lembrando a *alegoria do nevoeiro*.⁷⁴

Assim, através de uma breve narrativa, pode-se compor uma verificação do processo amoroso de Fradique.

Em primeiro lugar destaca-se a relação pautada pelo ideal entre ele e Clara, em que sua imagem e o discurso sobre ela é mais efetivo do que a experiência de conhecê-la. Afinal, conhecê-la leva-o ao afastamento distendido até a separação espacial.

Em segundo lugar, destaca-se a relativização da realidade, que passa por diversos filtros:

1. O olhar, perceptível através da *alegoria do nevoeiro*;
2. Fruição estética, perceptível através da elaboração da imagem de Clara e
3. A linguagem, insuficiente para reprodução da realidade.

⁷⁴ Vale lembrar a descrição de Campos Matos sobre este processo, em que observa o seguinte: “quando numa carta a Antero ele pretende demonstrar as limitações da nossa capacidade de ajuizar e discernir a realidade do que vemos. Fradique estabelece então uma comparação com o que acontece em Londres, sob o nevoeiro, quando, ao pretender entrar num templo, nos encontramos, surpreendentemente, numa taberna. (2000, p. 425)

4.4. SUBJETIVIDADE E HISTÓRIA

Depois de analisados alguns aspectos do romance, cabe destacar a relevância destes na constituição da ideia de História. Assim, destaca-se, em primeiro lugar, o caráter intencional da estrutura do livro por parte do narrador, pois este amigo de Fradique está por trás da formação da imagem deste poeta com a composição da narrativa biográfica, que vai guiar a leitura das cartas.

O trecho, intitulado *Memórias e Notas*, é narrativo e baseia-se na experiência do narrador com Fradique Mendes. Nesta parte, segue-se o poeta desde seu conhecimento, com a leitura dos poemas das *Lapidárias*, experiência descrita pelo narrador, até sua morte. Assim, compõe-se um percurso que vai do discurso, pelas *Lapidárias*, pela prática, pelo encontro e amizade entre Fradique e o narrador, até, outra vez, tornar-se discurso através da escrita das memórias e cartas, com a morte do poeta. Enfim, a criação de um personagem com um estatuto de real, caracterizado mesmo como proto-heterônimo por Carlos Reis, tem sua existência ligada ao discurso – seja o alheio, como caso das *Memórias e Notas* do narrador, seja pelo seu próprio discurso através das cartas dispersas –, a essa situação Carlos Ceia observa que

o que Eça faz é partir do princípio que Fradique Mendes está “morto” como autor real, mas possuindo um nível de existência virtual que deve ser inquirido. Por isso o que vai ser objeto de estudo não pode ser a sua obra, porque não existe, mas a sua virtualidade, inquirindo Eça sobre suas probabilidades de se tornar real. (1999, p. 35)

A possível morte do poeta como homem e sua existência somente como discurso é a marca predominante do livro, talvez seu ponto inicial. Ao que parece, a possível coerência constituída pela primeira e segunda parte é baseada na formação da imagem de Fradique Mendes como assunto centralizador. Portanto, a organização do romance traz em si discursos concorrentes que vão constituir a *persona* fradiquiana, apresentada primeiramente pelo discurso do outro e posteriormente pelo próprio discurso, centrado no caráter fragmentário da correspondência, pois

não exigindo nenhum face a face, a correspondência fictícia define-se como um verdadeiro paradoxo, à imagem do missivista que dela se

encarrega. Construção de um laço social a partir de um gesto subjetivo e singular, ela escapa aqui à entrada por arrombamento na intimidade do locutor. Fradique, porque é um personagem de ficção, assume, ampliando-a, a criação do texto queirosiano: ser fragmentário, ele é o paradigma do fragmento no reino do descontínuo. (PETIT, 2000, p. 120)

Se a estrutura do livro revela um ser fragmentário, esse ser responde a esta característica através de seus pensamentos, principalmente, os relacionados à percepção da realidade e a sua reprodução. Essa característica é apontada por Isabel Pires de Lima, que faz um paralelo com o dandismo da seguinte maneira:

o dândi coloca a consciência da morte no seio da existência: Fradique tem uma aguda consciência do carácter perecível de todo o acto humano, designadamente do amor, e do carácter efêmero da felicidade, enquanto ela não é mais do que o instante da plenitude, abolidor da contradição, de que o amor, “perfeito e curto momento da vida”, é uma concretização. Neste sentido o dandismo é uma utopia do tempo, subversora do tempo cronometrado e utilitário do mundo burguês. (LIMA, 1991, p. 103)

O efêmero só existe no breve momento de sua experiência presente, que não pode ser plena por causa da turva visão humana das coisas, da realidade. Assim, a realidade forma-se pela dispersão de diversos pontos, em que o presente pode ser apreendido parcialmente pelo olhar, porém sua reprodução encontra na língua uma barreira, afinal “o verbo humano, tal como o falamos, é ainda impotente para encarnar a menor impressão intelectual ou reproduzir a simples forma dum arbusto” (CFM, p. 112).

Se se considerar a opinião de Fradique sobre a apreensão da realidade, seria possível deduzir que sua imagem formada pelo livro não é mais do que uma forma coerente, mas incompleta, de o ver. Dessa maneira, pode-se afirmar que a imagem do passado reproduzida no presente só pode ser uma visão do presente sobre o passado, nada mais do que isso, já que a própria existência guarda marcas de seu tempo, como no caso da comparação dos semblantes dos governantes, o faraó e figuras do século XIX, ou na comparação da forma literária entre os antigos e os modernos.

Desse ponto de vista, se pode pensar na relação que o homem, com sua percepção nebulosa da realidade, possui com o passado, ainda que este passado tenha outro obstáculo, o verbo, que se apresenta como impotente na repetição da realidade vivida, que já chega

distorcida pelo próprio olhar humano. Assim, teríamos que a História seria uma organização coerente de diversos discursos, em geral escritos, sobre o passado. Por outro lado, a relativização da percepção do olhar humano e da escrita coloca um problema anterior ao documento, material essencial para o historiador do século XIX. Dessa forma, a História como totalidade e verdade sobre o passado torna-se relativizada, apresentando uma ordenação parcial da realidade, não uma explicação fechada sobre o passado. Por esse aspecto, a História deixa de ser o documento garantidor do poder para tornar-se uma ciência do homem, do homem no tempo.

5. À GUISA DE CONCLUSÃO: A IDEIA DE HISTÓRIA NO ÚLTIMO EÇA

Evidentemente não há hoje para um português senão uma solução – que é, como tu, viver na História, e esquecer o que é na convivência do que foi.

(Carta a Oliveira Martins de 14 de setembro de 1892.)

Não, caro amigo, não se curam misérias ressuscitando tradições.

(Carta a Alberto de Oliveira, 6 de agosto de 1894)

Eça de Queirós é um homem do século XIX, ou, desprezando a persistência de seu nome no imaginário contemporâneo, *foi* um homem do seu século. Este século que foi também o da História. Afinal, “com o século 19, qualificado como o ‘século da história’, o gênero histórico se profissionaliza, dotando-se de um método com suas regras, seus ritos, modos particulares de entronização e de reconhecimento” (DOSSE, 2003, p. 37).

As ideias chegavam a Portugal, via Paris, graças à modernização dos meios de transporte. Pelos caminhos de ferro, o acesso aos livros ocorria numa velocidade desconhecida pela geração anterior. A respeito dos anos de sua formação, Eça rememora, em 1894, num texto escrito em homenagem ao amigo Antero de Quental:

Coimbra vivia então numa grande atividade, ou antes num grande tumulto mental. Pelos caminhos de ferro, que tinham aberto a Península, rompiam cada dia, descendo da França e da Alemanha (através da França) torrentes de coisas novas, idéias, sistemas, estéticas, formas, sentimentos, interesses humanitários... Cada manhã trazia a sua revelação, como um sol que fosse novo. Era Michelet que surgia, e Hegel, e Vico, e Proudhon; e Hugo tornado profeta e justiceiro dos Reis; e Balzac, com o seu mundo perverso e lânguido; e Goethe, vasto como o Universo; e Poe, e Heine, e creio já que Darwin, e quantos outros! Naquela geração nervosa, sensível e *pálida* como a de Musset (por ter sido talvez como essa concebida durante as guerras civis) todas estas maravilhas caíam à maneira de achas numa fogueira, fazendo uma vasta crepitação e uma vasta fumaraça! E ao mesmo tempo nos chegavam, por cima dos Pirineus moralmente arrasados, largos entusiasmos europeus que logo adotávamos como nossos e próprios, o culto de Garibaldi e da Itália redimida, a violenta paixão da Polónia retalhada, o amor à Irlanda, a verde Erin, a

esmeralda céltica, mãe dos Santos e dos Bardos, pisada pelo Saxônio!... (2000, p. 1763)⁷⁵

Ao mesmo tempo em que essas informações afluíam, essa geração se via como agente da História. Por isso, vemos em seus projetos iniciais (as Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, as Farpas, etc.) uma crítica à sociedade portuguesa contemporânea com o objetivo de apontar suas falhas para, quiçá, corrigí-las. Dessa forma, a História, senhora do século XIX – ao lado de seu parente pródigo, o romance –, tem grande importância para esta geração. Como se pode notar, por exemplo, num poema de Antero de Quental:

Fecha os olhos... que os passos da visão
Não deixam mais vestígios do que o vento!
Tu, que vaes, se soffre o coração
Virar-te para traz... pára um momento...
Dos desejos, das vidas, n'esse chão
Que resta? Que espantoso monumento?
Um punhado de cinzas – toda a gloria
Do sonho humano que se chama Historia. (1875, p.14)

Nestes versos – presentes em uma ode moderna, que contém em seu título o paroxismo entre passado e presente através da junção do termo ode, ligado a uma forma poética da antiguidade, e o adjetivo moderno, relativo ao contemporâneo –,⁷⁶ o poeta caracteriza o passado através do inapreensível, pois seus vestígios são fragmentos, *um punhado de cinzas*, que agrupado se chama História. Essa imagem formada pelo poeta tem proximidade com a imagem forjada posteriormente por Walter Benjamin na tese IX sobre o conceito de História,

existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante dos escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os

⁷⁵ Vale destacar que no *Prefácio aos Sonetos* de Antero de Quental, Oliveira Martins escreve: “sucede, porém, que nesse tempo já os nossos bardos classicamente românticos tinham passado de moda; e a Coimbra chegavam por via de Paris os ecos do espírito novo, expresso nas obras de Michelet, de Quinet, de Vera-Hegel, etc.” (QUENTAL, 1994, p. 18).

⁷⁶ Levo em conta a problematização apresentada por Le Goff sobre o binômio antigo/moderno: “A oposição antigo/moderno desenvolveu-se num contexto equívoco e complexo. Em primeiro lugar, porque cada um dos termos e conceitos correspondentes nem sempre se opuseram um ao outro: ‘antigo’ pode ser substituído por ‘tradicional’ e moderno, por ‘recente’ ou ‘novo’) e, em seguida, porque qualquer um dos dois pode ser acompanhado de conotações laudatórias, pejorativas ou neutras” (1994, pp. 167-168)

destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos progresso é essa tempestade. (1994, p. 226)

Atendo-se a questão do passado, teríamos que ele é muito maior do que a imaginação ou inteligência humana podem compreender, afinal não é possível perpetuar o momento passado, por esse motivo ele, em ambos os textos, é apresentado como um amontoado de cinzas ou de escombros. Dessa forma, se tomarmos uma afirmação de Nietzsche de que “todo agir liga-se a um esquecer” (2003, p. 9), poderíamos pensar na possibilidade, a partir das imagens de Antero de Quental e de Walter Benjamin, de que alguns fragmentos serão perdidos. As duas imagens demonstram a profusão do passado frente à imperfeição da memória, o que prejudica a composição total do passado. Essa visão não impossibilita, nem desacredita a História, mas a relativiza, já que a construção do passado através dos documentos leva em conta somente o discurso que sobreviveu, enquanto todo o resto fica perdido. Ou seja, a pluralidade das visões sobre o passado é velada através da seleção dos documentos conservados, em geral, por algum órgão oficial.

Dentro dessa mesma perspectiva, Eça de Queirós, em 1867, escreve em um jornal fundado e dirigido por ele, o *Distrito de Évora*, uma breve observação sobre a história oficial:

a história, escrita sob as influências oficiais, é uma petrificação da história. Desconhece o espírito popular, a alma das tradições, as forças ocultas que provocam os grandes movimentos da história. A história assim escrita é uma biografia das casas reais, das famílias históricas, dos movimentos do mundo oficial.

A história assim concebida esquece o povo... (1988, p. 334)

A relação que as casas reais guardam com a História de algumas nações, faz com que o passado seja centrado na narração, senão na listagem, da vida dos reis, como se estes fossem metonimicamente um país inteiro. A esse respeito Alexandre Herculano já havia apontado que

ninguem o crerá, se attendendo unicamente ás épochas assentadas pelos historiadores se persuadir de que a historia é a biographia dos individuos eminentes.

A historia pode comparar-se a uma columna polygona de mármore. Quem quizer examina-la deve andar ao redor della, contempla-la em todas as suas faces. O que entre nós se tem feito, com honrosas

excepções, é olhar para um dos lados, contar-lhe os veios da pedra, medir-lhe a altura por palmos, pollegadas e linhas. E até não sei dizer ao certo se estas indagações se teem applicado a uma face ou unicamente a uma aresta. (1886, p. 103)

Para Herculano a História era mais do que contar a vida dos fidalgos, já que para pensar o passado necessitava-se olhar para todos os seus lados, como se vê na analogia com a coluna. Retomando o excerto de Eça de Queirós, vale destacar uma observação de um historiador que chegava, naquele momento pela estrada de ferro, Michelet, que “vê na obra histórica um certo número de abstrações encarnadas como o povo dignificado pelo sofrimento, o povo é para ele, a pedra filosofal de seu relato histórico e do sentido que extrai dele” (DOSSE, 2003, p. 132). Se Herculano, no trecho acima citado, não chama a atenção para o povo, por sua vez Eça parece buscar no historiador francês sua inspiração, já que o romancista português provavelmente conhecia as palavras de Michelet, fosse pela leitura, fosse pelas conversas no Cenáculo.

A relação entre o pensamento de Herculano e de Eça se dá no sentido de que não se pode pensar na História como uma verdade única, já que sua estruturação está na organização em unidade de uma profusão de discursos, ainda que, nesta época, o discurso proeminente fosse o monárquico. Dessa forma, a ideia de uma totalidade inatingível resulta numa relativização da História escrita até ali, fazendo com que se modifique o próprio modo de pensar o passado, desde sua pesquisa até sua escritura.

Em outro momento, em 1871, nas *Conferências do Casino Lisbonense*, quando Antero de Quental pronuncia seu famoso discurso sobre as *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos últimos três séculos*,⁷⁷ ele afirma que

a decadência dos povos da Península nos três últimos séculos é um dos factos mais incontestáveis, mais evidentes da nossa história: pode até dizer-se que essa decadência, seguindo-se quase sem transição a um período de força gloriosa e de rica originalidade, é o único grande

⁷⁷ Quanto ao conceito de decadência é interessante verificar ao verbete escrito por Jacques Le Goff, publicado no Brasil em *Memória e História*, do qual destaco uma breve reserva a que chama a atenção o historiador: “a tendência dos que utilizam este conceito para misturar as idéias e mentalidades históricas do passado com a análise “objetiva” dos períodos a que foi aplicado o próprio conceito ou, inversamente, a tendência para considerar uma só destas duas perspectivas, o que leva a fazer uma história das idéias e das mentalidades isolada do sistema global no interior do qual o conceito funcionava ou mutilando a história da consciência que dela tinham os homens do passado” (1990, p. 379)

facto evidente e incontestável que nessa história aparece aos olhos do historiador filósofo.⁷⁸ (QUENTAL, 1982, p. 256)

Neste excerto vemos a generalização de Antero ao afirmar que o único fato evidente na história peninsular é a decadência, pois nesta afirmação notamos a imposição de um conceito a toda uma História cheia de particularidades. A essa afirmação se contrapõe uma observação de Alexandre Herculano na *Advertência*, escrita em 1875, à quarta edição da *História de Portugal*, em que aponta

será trabalho mais útil, embora mais difficil, do que certas generalizações e philosophias da historia, hoje de moda, em que se generalisa o erroneo ou o incerto, e se tiram conclusões absolutas de factos que se reputam conformes entre si, e que, provavelmente, mais de uma vez os estudos sérios virão mostrar serem diversos, quando não contrarios. A poesia onde não cabe; a poesia na sciencia é absurda.⁷⁹ (s.d. (a), p. 6, grifo meu)

Entre esses dois trechos notamos o posicionamento diferenciado desses dois escritores, pois enquanto o primeiro preza por uma leitura generalizante da história da Península Ibérica, o segundo destaca a singularidade dos fatos. Por um lado temos a generalização e a semelhança entre os eventos históricos, por parte de Antero de Quental, e por outro temos a relação de singularidade do acontecimento. Assim, percebemos que, para Herculano, o trabalho do historiador está pautado na pesquisa documental, processo que em sua opinião teria melhor resultado na recomposição do passado.

Um companheiro de geração de Antero de Quental, o historiador Oliveira Martins não despreza a pesquisa em documentos, mas destaca a predisposição histórica à existência de leis, pois se há

⁷⁸ Algo parecido já havia sido afirmado por Silveira da Motta, em seu *Quadros de História Portuguesa*: “em dous grandes cyclos póde naturalmente dividir-se a história portuguesa, cada um dos quaes abrange algumas epochas mais ou menos importantes; no primeiro a nação constitui-se, desenvolve-se, fortifica-se, estende o seu poder pelas terras de Africa, senhoreia ignotos mares, dicta leis ao Oriente, ganha vastos e productivos terrenos na America, abre caminho ao engrandecimento dos outros povos da Europa, e a final decae rapidamente até chegar a sepultura de 1580; no segundo ressurgue, reconquistando n’um dia a antiga independencia politica, e procurando depois reaver no decurso de seculos não o poderio de outra eras, mas os fóros de liberdade, e a robustez e firmeza, que são os meios mais poderosos com que as nações, assim como os individuos, podem lutar contra a adversidade e vencel-a” (1870, pp. V-VI)

⁷⁹ Sobre a relação de Alexandre Herculano com o pensamento histórico da geração de 70, Luís Reis Torgal considera que as palavras do trecho citado acima “confirmam as ideias com que, desde os inícios dos anos 70, se contrapunha [Herculano] tanto a Oliveira Martins como a Teófilo Braga, rejeitando as teorias que, como o hegelianismo ou o positivismo sociológico de Augusto Comte, visavam conferir um estatuto ontológico à chamada ‘lógica’ ou ‘leis da história’” (TORRAL et alii, 1998, pp. 67-68).

leis históricas, e por isso a história é uma ciência tão verdadeira como qualquer outra. Essas leis não contêm porém nem podem conter a causa final da história, da mesma forma que a não contêm, nem podem, as leis de nenhuma outra ciência. (1951, p. 5)

Neste caso, o particular tem como objetivo final a inferência de uma abstração, a lei. Portanto, segundo o historiador de *O Portugal Contemporâneo*, é possível inferir uma lei, ou uma moral – “a história é sobre tudo uma lição moral” (MARTINS, 1882, p. V) –, mesmo que

a finalidade da história (saindo por um momento do terreno científico) não pode em nossa opinião encontrar-se nem nos desígnios duma Providência fenomenalmente activa, nem no princípio de um Progresso indeterminado e indefinido; embora não possa conceber-se o mundo senão como um ser que caminha, e caminhando progride; e por isso mesmo que progride executa uma acção providencial. O progredir, porém, sem determinação ou destino, é tão inconcebível como o colocar o fim providencial numa existência ultraterrestre. (1951, p. 5)

Nessa perspectiva, a História não tem por objetivo intuir o futuro, traçar um fim da História, a finalidade da História é encontrar a dinâmica, o movimento das ações humanas ao longo do tempo para perspectivar uma possibilidade futura. Assim, o passado constituiria um espaço de experiência, que abriria um horizonte de expectativa, pois como nota, posteriormente, Reinhart Koselleck:

experiência e expectativa são duas categorias adequadas para nos ocuparmos com o tempo histórico, pois elas entrelaçam passado e futuro. São adequadas também para se tentar descobrir o tempo histórico, pois, enriquecidas em seu conteúdo, elas dirigem as ações no movimento social e político. (2006, p. 308)

Dessa maneira, a História do século XIX, em sua linha teórica filosófica e científica, está patente nas leituras críticas de Antero de Quental e Oliveira Martins, amigos da geração de Eça de Queirós. Por sua vez, o romancista vai exercitar seu poder de síntese do mundo sobretudo através de seus romances. Por isso, neles é perceptível a presença da discussão sobre o fazer História, já que sua experiência está pautada na relação com seus contemporâneos, sua ideia de História passa pela coordenação dessas discussões.

Uma observação de Carlos Reis, sobre o discurso da História em Eça de Queirós, dá uma ideia da importância deste discurso nos romances do escritor português:

a obra ficcional de Eça de Queirós constitui um prolongamento qualitativo da *tendência historicizante* de toda a narrativa. Em diálogo com vozes qualificadas da sua geração e reflectindo 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 projectou, nalguns 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. É disso que aqui se trata, num percurso de reflexão que terá como tema de chegada *Os Maias*, romance em que Eça definitivamente consagra e legitima a enunciação da História pela ficção que n'*A Ilustre Casa de Ramires* conheceria ainda, como é sabido, uma nova formulação. (1999, p. 104)

Desse ponto de vista, a obra romanesca de Eça de Queirós guarda uma relação inextricável com o discurso da História. Temos como exemplo dessa ligação o final de *O Crime do Padre Amaro*, em que as notícias sobre a *Comuna de Paris* surgem para contextualizar cronologicamente a cena, além de colocar em contraste a experiência da revolta, manifestação recorrente da vida parisiense desde 1789, com a morosidade lisbonense. Sobre este assunto, Carlos Reis aponta que “desde o final d’*O Crime do Padre Amaro*, a História inscreve-se no discurso da ficção queirosiana não como cenário estático, mas como elemento ideologicamente actuante” (1999, p. 109). Dessa forma, a História ganha espaço não somente como presença marcadamente cronológica, mas passa a ser elemento importante para o sentido do romance, pois ela aparece como tema de conversa e ajuda a compor o cenário histórico, demonstrando o descompasso, tão repetido pelos membros da geração de 70, de Portugal em relação à *Europa culta*.

Por outro lado, a História se faz presente de forma mais complexa em *Os Maias*, pois, desde o início da narrativa, os fatos históricos possuem grande relevância “na economia do romance e a pertinência da sua articulação com o universo e a dinâmica da ficção” (REIS, 1999, p. 111). Dessa forma, o romance se apresenta com uma sustentação histórica, questão primordial para assegurar o realismo romanesco.

De outra perspectiva, *A Relíquia* apresenta uma imagem de um Jesus diferente do Evangelho, ou dito de outra maneira, valoriza “uma imagem de Jesus em que estão acentuadas as características do Cristo histórico” (BUENO, 2001, p. 114). Porém, o ponto essencial para a ideia de História, contida neste romance, está na forma como o narrador se apresenta como espectador da Paixão. Teodorico, de certa maneira, se faz um novo

evangelista, mostrando o evento de um ponto de vista diferente do canônico. Ou seja, teríamos uma estrutura em que o espectador ocupa uma posição periférica ao acontecimento, já que seguimo-lo por outras cenas que não a *via crucis*. Além disso, essa perspectiva fica patente pelo fato de que Jesus Cristo aparece em cena somente duas vezes (Cf. BUENO, 2000, pp. 70-71).

Como vimos nos comentários sobre *O Crime do Padre Amaro*, *Os Maias* e *A Relíquia*, a História é apresentada como parte fundamental, mas aparece, somente, como elemento de composição do sentido da narração. No caso dos romances elencados para esta tese, a História, mais do que contribuir para compor o sentido, está na própria discussão central dessas obras, sendo mais patente em *A Ilustre Casa de Ramires* e em *A Correspondência de Fradique Mendes*, pois, na própria estrutura dessas narrativas, temos elementos que lembram a escritura da História, já que, no primeiro, nos deparamos com um aspirante a escritor que produz ao longo da narrativa uma novela histórica, e, no segundo, a organização do livro em uma biografia, intitulada *Memórias e Notas*, seguida de uma seleção de documentos, estrutura que simula uma obra de cunho científico. Já em *A Cidade e as Serras*, o caso é diferente, porque a História não surge como tema central, mas sua forma lembra um livro de memórias com seu narrador em primeira pessoa contando a história de um seu amigo, sem a preocupação principal de prender-se aos fatos históricos. Desse modo, ao descrever de forma pessoal a vida de um personagem, ele deixa transparecer sua ideologia.

Antes de retomarmos algumas questões analisadas separadamente em outras partes desta tese, vale levantar as definições de História que se apresentam nas falas ou pensamentos de alguns personagens destas narrativas, o que permitirá sugerir uma ideia de História.

Em primeiro lugar vale destacar uma carta de Fradique Mendes, em que a História figura como passado, um passado como lição moral com valor pedagógico, já que nesta carta ele justifica sua paixão pela História através da analogia de seu cotidiano com o dos filhos de Cipião, pois o que antes, na fala do poeta, “eram costumes novos que feriam o meu monstruoso orgulho de morgadinho” (CFM, p. 94), mudam, com o paralelo histórico, para uma ação de orgulho, visto que “nunca entrei daí por diante na tia Marta, sem erguer a cabeça, pensando com uma vanglória heróica: –‘Assim faziam também os romanos!’” (CFM, p. 94). Neste episódio se pode notar a função pedagógica da História, remetendo ao conceito de

Historia Magistra Vitae, em que “a história seria um cadinho contendo múltiplas experiências alheias, das quais nos apropriamos com um objetivo pedagógico” (KOSELLECK, 2006, p. 42).

Por outro lado, a História como passado aparece problematizada numa reflexão de Gonçalo Mendes Ramires. Quando o personagem visita Santa Maria do Craquede, onde estão os túmulos de seus avós, temos o seguinte questionamento:

que Ramires jazeriam nesses cofres de granito, a que o tempo raspava as inscrições e as datas, para que nelas toda a História se sumisse, e mais escuramente se volvessem em leve pó sem nome aqueles homens de orgulho e de força?... (ICR, p. 379)

Aqui surgem as lacunas da História, que não possui mais a unidade exemplar, afinal, após o iluminismo, no século XIX,

a nova história [*Geschichte*] adquiriu uma qualidade temporal própria. Diferentes tempos e períodos de experiência, passíveis de alternância, tomaram o lugar outrora reservado ao passado entendido como exemplar. (KOSELLECK, 2006, p. 47)

Com isso, forma-se uma dissonância, em que esses dois homens do século XIX, Fradique e Gonçalo, pensam a História de formas distintas. Em primeiro lugar, destaca-se a opinião de Fradique, nesta carta endereçada a Oliveira Martins, como exemplo de que a História guarda em sua forma o modelo exemplar: neste caso a história romana serve de modelo para um menino do século XIX. Em segundo lugar, a reflexão de Gonçalo, revelada pelo discurso indireto do narrador, sobre a possibilidade do esquecimento através da observação dos túmulos, que tiveram os nomes apagados. Assim, seria mais apropriado atribuir aos discursos de Fradique e de Gonçalo uma divergência que reflete os debates em torno da História no século XIX, afinal a relação entre a repetição em História e sua singularidade ocupam o foco das discussões, como se pode notar na crítica de Marx ao golpe de Estado de Louis Bonaparte, no início da década de 1850:

Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. Caussidière por Danton, Louis Blanc por Robespierre, a Montanha de 1848-1851 pela Montanha de 1793-1795, o sobrinho pelo tio. (1974, p. 17)

Neste sentido, vemos que a apropriação do passado, como acontece com a justificativa de Fradique ou na tentativa de Gonçalo em ligar sua imagem a de seus antepassados, dá a impressão de que houve repetição, porém esta guarda uma singularidade, já que sua forma muda, ou, seguindo a ironia de Marx, ocorre primeiro como tragédia e repete-se como farsa. Por outro lado, a reflexão de Gonçalo aponta para o apagamento de parte da História, o que levanta a questão da totalidade da representação do passado, pois se ocorre um apagamento de alguma de sua parte ele sempre será incompleto. Dessa maneira, o pensamento de Gonçalo reconhece a descontinuidade entre o passado e o presente, desvelando que a repetição em História é um equívoco.

Outro ponto a se destacar, em que a História aparece, é a observação de Zé Fernandes, no seu retorno a Paris, e ao 202, quando faz uma reflexão sobre a posição dos aparelhos da civilização:

E então, passeando através das salas, realmente me pareceu que percorria um museu de antiguidades; e que mais tarde outros homens, com uma compreensão mais pura e exata da Vida e da Felicidade, percorreriam, como eu, longas salas, atulhadas com os instrumentos da Supercivilização, e, como eu, encolhendo desdenhosamente os ombros, ante a grande Ilusão que findara, agora para sempre inútil, arrumada como um lixo histórico, guardado debaixo de lona. (CS, p. 631)

A noção do histórico como passado retorna, porém o que se destaca é a relação da experiência transformada em História, já que sentimos a passagem do tempo quando contrapomos a exaltação dos instrumentos do 202 como solução para a vida moderna ao final do romance, em que a casa de Jacinto surge como museu.⁸⁰ Com isso, o passado é apreendido no presente através da cultura material, como uma arqueologia, pois a concepção do mundo pretérito passa pela interpretação dos instrumentos, que, por sinal, mal eram entendidos no seu tempo.

Em continuidade ao afirmado acima, temos o reconhecimento da passagem do tempo percebida por Zé Fernandes, pois, quando retorna à Paris, ele nota que a cidade sofreu mudanças como é característico da concepção urbana do século XIX, já que

⁸⁰ Lembro a afirmação de Heloisa Barbuy de que “o termo [museu] significa, então, a exposição organizada de imagens ou objetos que possam, por seu “aspecto”, ensinar, instruir. Assim, é prioritariamente por meio de suas exposições, e da experiência sensível que elas permitem, que os museus disseminam a instrução” (1999, p. 59).

a noção de cidade não será mais associada a um complexo de elementos estáticos herdados do passado: não é mais um cenário fixo no qual somente os militares e os detentores de um poder absoluto podem intervir para remodelar as relações de representação, os perímetros de defesa etc. O século XIX representa o segmento principal desse longo percurso, um século cuja obra de dismantelamento assume um caráter sistemático, em uma época dominada pelas noções de progresso técnico e de crescimento ilimitado, a ela pertence a conscientização do fenômeno, sua ideologização e sua espetacularização. (ZUCCONI, 2009, pp. 35-36)

Por sua vez, numa fala de Gonçalo, o passado é apreendido e comprovado pelos fatos: “– Quem me contou!? E quem me contou que D. Sebastião morreu em Alcácer-Quibir?... São os fatos. É a História” (ICR, p. 299),⁸¹ mesmo que em outro momento a representação do passado seja relativizada, como é o caso da reflexão deste personagem sobre sua novela: “bem receava que sob desconcertadas armaduras, de pouca exatidão arqueológica, apenas se esfumassem incertas almas de nenhuma realidade histórica!...” (ICR, p. 445). Gonçalo se apresenta como um pensador sobre a História, que a todo o momento afirma sua ligação com a verdade e nega sua completude. Dessa forma, temos que o jogo entre o fato como algo fechado em si não sustenta a representação deste passado, já que este fato não passaria de um ponto fixo, em que a História se sustentaria sem olhar em seu entorno. Por outro lado, vale lembrar que a construção do passado depende da experiência do presente, pois, se tomarmos a afirmação de Nietzsche, de que “somente a partir da suprema força do presente tendes o direito de interpretar o passado” (2003, p. 56), teríamos que a representação de Gonçalo guarda em sua forma a experiência do presente e, por isso, não enxerga exatidão em sua criação. Ou seja, podemos pensar que ao representar o passado, a época de Tructesindo, Gonçalo depõe sobre seu século, afinal, se o tomarmos como um historiador, podemos pensar que ele

não se limita a reconstituir o pensamento passado, faz sua reconstituição no contexto do seu conhecimento. Deste modo, ao reconstituí-lo, critica-o, forma um juízo próprio sobre seu valor, corrige quaisquer erros que consiga discernir nele. (COLLINGWOOD, s.d., p. 329)

Se voltarmos a Fradique, encontramos uma observação sobre a presença do jornal como material da História, pois o personagem afirma que: “A reportagem, bem sei, é uma útil

⁸¹ É curioso que o exemplo a ser dado como fato histórico é a morte de D. Sebastião, já que o desaparecimento do rei gerou tanta controvérsia ao longo da História de Portugal.

abastecedora da História” (CFM, p. 90). Neste ponto, pode-se notar o movimento do presente transformado em passado, pois as notícias cotidianas são apresentadas como fonte documental para a História.

Outra função da História é a de instruir, como se nota nos planos de Jacinto em construir uma sala em que “com projeções de lanterna mágica para ensinar a esta pobre gente as cidades desse mundo, e as coisas de África, e um bocado de História” (CS, p. 605), este desejo é transmitido por Zé Fernandes para seu tio, que avalia positivamente este plano: “Sim, senhor! Bela idéia! Assim se podia ensinar àquela gente iletrada, vivamente, por imagens, a História Santa, a História Romana, até a História de Portugal!...” (CS, p. 606). Portanto, a lanterna mágica passa a ser veículo de ensino, por se tratar de uma mensagem transmitida por imagens, o que minimizaria os efeitos do analfabetismo.⁸²

Por outro lado, Fradique Mendes vê na cultura de seu tempo a importância exacerbada dada ao estilo do escritor, pois afirma que

na análise dum carácter, não quer saber da finura da dedução, nem da penetração crítica, nem da análise, mas, ir com a ponta do nariz sobre as linhas, catando as maneiras de dizer que não são vernáculas; folheia um grande e largo livro de história, e ignorando mesmo se a história, é a de Portugal ou da China, põe o dedo, no fim de longa investigação, sobre uma página, e dá este resumo final, numa voz soturna: – “*Massacre* em vez de *matança*, livro funesto!”. (CFM, p. 194)

Neste excerto, pode-se notar que a escolha lexical torna-se mais importante do que o conteúdo transmitido, afinal toda uma pesquisa pode ser desqualificada pela escolha, por parte do escritor, de uma palavra. Neste mesmo sentido, no século XVI, Fernão Lopes já apontava para a sobreposição do estilo ao conteúdo:

se outros por ventura em esta chronica buscam formosura, e novidade de palavras, e não certidão das historias desprazer-lhe-ha de nosso razoado, muito ligeiro a elle de ouvir, e não sem gram trabalho em nós de o ordenar” (1897, v. I, pp. 18).

⁸² Destaco a observação de Béla Balázs, no início do século XX, sobre o cinema, algo análogo quanto à transmissão de mensagem, em que “o cinema prestes a abrir um novo caminho para a nossa cultura. Milhões de pessoas freqüentam os cinemas todas noites e unicamente através da visão vivenciam acontecimentos, personagens, emoções, estados de espírito e até pensamentos, sem a necessidade de muitas palavras. Pois as palavras não atingem o conteúdo espiritual das imagens e são meros instrumentos passageiros de formas de arte ainda não desenvolvidas. [...] Esta não é uma linguagem de signos substituindo as palavras, como seria linguagem-signo do surdo-mudo – é um meio de comunicação visual sem a mediação de algumas envoltas em carne. O homem tornou-se novamente visível” (1983, p. 79).

Aqui a importância do conteúdo em um estudo histórico vale pela preocupação com a linguagem apurada, como se notou na observação de Fradique. Entretanto, ao mesmo tempo em que a linguagem figura como acessória à escrita da História, a unidade ganha força por meio da dedução para preencher as lacunas. Nesta perspectiva, um apontamento de Koselleck reflete sobre a mudança de mentalidade sobre a História, que no século XVIII usa da generalização para construir um passado exemplar, e, no século XIX, busca a particularidade dos eventos para compor sua unidade:

a ocorrência dessa história [*Geschichte*], ao mesmo tempo criticada e ressaltada, que se distanciava de qualquer caráter exemplar digno de ser repetido, foi também um resultado da transposição das fronteiras entre história e poética. Passou-se progressivamente a exigir unidade épica também da narrativa histórica. (2006, p. 50)

Portanto, essa História, que desde o começo do século sofria com a dualidade entre a objetividade e a abstração,⁸³ encontrava-se num paroxismo interno, pois ao mesmo tempo em que se observa a objetivação da História com um Coulanges, que afirma, em 1867,

a história não é uma arte que vise narrar com encanto. Não se assemelha nem à eloquência nem à poesia. O historiador pode ter imaginação; ela lhe é até indispensável; pois é necessário que ele forme no espírito uma imagem exata, completa e viva das sociedades de outrora, mas a história não é um produto da imaginação. (apud HARTOG, 2003, p. 305)

observa-se, em Nietzsche, a relativização através da subjetividade, pois, em 1873, em sua *Segunda Consideração Intempestiva*, o filósofo afirma que

a história de sua cidade transforma-se, para ele, na história de si mesmo; ele compreende os muros, seu portão elevado, suas regras e regulamentos, as festas populares com um diário ilustrado de sua juventude e reencontra a si mesmo em tudo isto, sua força, sua aplicação, seu prazer, seu juízo, sua tolice e seus vícios. (2003, pp. 25-26)

Essa contradição aparece num texto jornalístico de Eça de Queirós, de 1893, em que ele reconhece a insurgência da imaginação na ciência e alude a ela da seguinte maneira:

⁸³ Lembro a observação de Catroga de que “a historiografia europeia do primeiro romantismo, para além das suas especificidades regionais, estruturou-se à volta de duas linhas nucleares e conexas: a que corrigia o universalismo abstracto do iluminismo, e a que simultaneamente procurava afirmar-se como um saber que aspirava à verdade e à objectividade, mediante uma metodologia que acreditava ser possível reconstituir o passado tal qual ele aconteceu (L. von Ranke)” (TORGAL et al., p. 67).

o positivismo científico, porém, considerou a imaginação como uma concubina comprometedora, de quemurgia separar o homem: – e apenas se apossou dele, expulsou duramente a pobre e gentil imaginação, fechou o homem num laboratório a sós com a sua esposa clara e fria, a razão. O resultado foi que o homem recomeçou a aborrecer-se monumentalmente e a suspirar por aquela outra companheira tão alegre, tão inventiva, tão cheia de graça e de luminosos ímpetos, que de longe lhe acenava ainda, lhe apontava para os céus da poesia e da metafísica, onde ambos tinham tentado vôos tão deslumbrantes. E um dia não se contém, arromba a porta do laboratório, espanca o Sr. Aulard, que o guardava, e corre pelas maravilhosas regiões do sonho, da lenda, do mito e do símbolo. (QUEIROZ, 2000, p. 1255)

Neste trecho, nota-se a supressão da imaginação pela postura científica, embasada no Positivismo. Dessa forma, a razão passa a ser a medida de todas as coisas, fato que veda qualquer insurgência da imaginação nas reflexões da época. Algo interessante a se ressaltar é a presença da figura do Sr. Aulard – Alphonse Aulard, historiador da revolução francesa e professor da Sorbonne – como referência ao pensamento científico. O artigo de Eça deixa entrever uma rebelião contra o positivismo, fato que aparece nas vaias dos estudantes durante a aula (cena que lembra a passagem de *A Cidade e as Serras*, em que Zé Fernandes, depois de retornar a Paris, assiste a uma aula na Sorbonne), e na alegoria do excerto citado acima, sugerindo que o positivismo já passa a perder espaço.

O paralelo entre a imaginação, pautada no *eu*, e a ciência, pautada na unificação das diversidades, cria um paroxismo entre o indivíduo e a sociedade, em que o primeiro é vedado para que se constitua a lógica social, afinal é no século XIX que surgem a psicologia e sociologia, ciências que buscam uma conformação do comportamento humano. Esse pensamento do final do século XIX está presente nos romances semipóstumos de Eça de Queirós. Neles, o indivíduo está presente em sua estrutura e, fica mais patente, na função que o sonho possui em dois dos romances aqui estudados: *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*. Inicialmente, o sonho surge pautado pela experiência do tempo presente, mas representa uma expectativa de realização futura. Assim, através do seguinte sonho Gonçalo,

voltou derreadamente à cama: e readormeceu logo, muito longe, sobre as relvas profundas dum prado da África, debaixo de coqueiros sussurrantes, entre o apimentado aroma das radiosas flores que brotavam através de pedregulhos de ouro, (ICR, p. 254)

se pode observar que o horizonte de expectativa do personagem é alcançar o sucesso em África, terra idealizada pela experiência de leitura de *As Minas do Rei Salomão*.⁸⁴ Vale destacar que o espaço de experiência, através do sonho, será concretizado pela viagem de Gonçalo para África.

Outro exemplo aparece em *A Cidade e as Serras*, quando o narrador-personagem conta um sonho em que o livro tem papel central – “todas as casas aos lados eram de livros. Nos ramos dos castanheiros ramalhavam folhas de livros...” (CS, p. 519). Neste sonho a experiência do personagem é marcada pela invasão de livros no 202, pois “a biblioteca transbordava através de todo o 202!” (CS, p. 519). Neste caso, a equação é simples, a vivência de Zé Fernandes durante um período em que Jacinto ocupava todo o 202 com livros e mais livros desencadeia um sonho em que essa experiência gera uma expectativa diante do acontecimento presente. Logo após, o narrador deixa a casa de Jacinto e perde-se em seu relacionamento com Madame Colombe.

A configuração ficcional da realidade através do sonho cria uma concentração do tempo presente por meio da justaposição do espaço de experiência e do horizonte de expectativa. Ou, por se tratar de obras ficcionais, a unidade narrativa permite presenciar o passado e o futuro, afinal, como se nota nos sonhos descritos anteriormente, as perspectivas neles figuradas efetivam-se nas ações futuras dos personagens.

De modo geral, a emergência da subjetividade através do sonho resulta da posição do homem como intérprete do mundo, afinal a transposição do vivido em discurso só é possível pela mediação humana. Porém, a realidade representada nesses romances é múltipla, e atravessada por diversas vozes concorrentes, formando uma narrativa polifônica, já que “há uma opção de plurivocalidade que faz do romance um mosaico de linguagens” (LIMA, 1987, p. 135).

Quanto a estrutura formal de *A Correspondência de Fradique Mendes*, Ana Nascimento Piedade observa que:

⁸⁴ A respeito desse sonho Laura Cavalcante Padilha aponta que: “o estereótipo criado pela cultura imperialista, assim, cria duas Áfricas: a dos subalternos para os quais ela é o inferno e para os agentes da dominação para quem é o paraíso. O enriquecimento final de Gonçalo é a realização da utopia do sonho” (2000, p. 178).

trata-se de um discurso narrativo *não* monológico em que predomina um plurivocalismo que surge expresso pela confrontação de diferentes pontos de vista emitidos por 'vozes' distintas: a do narrador, a de Fradique e as das diversas figuras cujos testemunhos, em princípio, adicionam informação e/ou consistência à personalidade do herói. (2003, p. 63)

Com isso, se pode supor que a realidade expressa pelos romances finisseculares de Eça de Queirós carrega uma concepção baseada na pluralidade de pontos de vista. A isso, liga-se uma observação de Antero de Quental, quando analisa a filosofia na segunda metade do século XIX:

havemos de reconhecer que a experiência histórica [...] está longe de ser favorável a esta suposição, antes parece indicar no espírito humano a incapacidade de se elevar tão alto, de reunir n'um feixe compacto todas as suas concepções, apresentando-o quasi como condenado a um certo fraccionamento, ou , pelo menos, ao vago e á indeterminação nos pontos verdadeiramente capitaes. (1890, p. 9)

Neste trecho, percebe-se a impossibilidade da síntese frente à forma plural com que se apresenta a realidade.⁸⁵ Em Eça de Queirós, a pluralidade do real aparece através das vozes presentes nos romances. Assim, em *A Ilustre Casa de Ramires*, a imagem de Gonçalo configura-se por meio da fala dos outros personagens, sem esquecer que a própria fala do protagonista sofre uma distorção a partir de seu ouvinte. Um bom exemplo desse procedimento se dá com as várias versões que a história do confronto com Casco ganha, na voz do protagonista, ou com as diversas versões, agora populares, por que passa a história da surra no valentão de Nacejas

pois o povo não se arreda! E a mostrar o sangue no chão, e as pedras por onde se atirou a égua do Fidalgo... E agora até contam que foi uma espera, e que desfecharam três tiros ao Fidalgo, e que depois adiante no pinhal ainda saltaram três homens mascarados que o Fidalgo escangalhou... (ICR, p. 429)

⁸⁵ Catroga destaca algo próximo quando afirma que para Antero de Quental “o princípio é simultaneamente o fim que se concretiza, por necessidade interna (e livre), na natureza e na história. Só que a concretização é pluridimensional e, por isso, como nas mónades de Leibniz, cada esfera do real desenvolve-se de acordo com a sua essência, decorrendo dela uma nova realidade, não por destruição, mas por junção de um aumento de ser, isto é, pelo aparecimento de outra esfera que, ao realizar a essência que lhe é própria, aproxima-se cada vez mais do telos substancial” (1980, pp. 378-379).

Essa voz de Joaquim, reverberando a voz do povo, exemplifica a forma como a imagem de Gonçalo vai sendo construída pelo autor textual e ganha força quando no final do romance, Gouveia afirma que Gonçalo lembra Portugal.

Em *A Cidade e as Serras*, nota-se que a voz preponente é a do narrador, porém, esta voz é contraposta a todo o momento à do protagonista, para que sua imagem seja construída. Dessa forma, numa festa no 202, percebe-se todo discurso cidadão através do espaço, dos instrumentos e das falas dos personagens. Neste ponto, as vozes formam literalmente uma polifonia, afinal, as falas, que vem dos personagens presentes fisicamente ou dos instrumentos, constroem a multiplicidade dos discursos, em que figura uma cançoneta vinda do teatrofone, a voz do mordomo – “monseigneur est servi!” (CS, p. 513) –, o discurso anarquista – “imagine uma bomba de dinamite, atirada da porta!” (CS, p. 513) –, entre outros. A tudo isso, temos a visão de Zé Fernandez filtrando a cena através de seu olhar e sua escrita.

Em *A Correspondência de Fradique Mendes*, depara-se, talvez, com o mais claro exemplo de polifonia, pois em sua estrutura narrativa em duas partes nota-se a presença de diversas vozes. Nas *Memórias e Notas* temos a inserção de testemunhos de Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro e Carlos Mayer. Nas cartas notamos a variação do discurso segundo o destinatário, como se a voz clandestina do interlocutor guiasse o assunto e as opiniões de Fradique Mendes.

Nestes exemplos depara-se com a pluralidade do real veiculada pelas vozes presentes nas narrativas, vozes que formam exteriormente, através do leitor, a unidade de sentido. O que talvez Eça objetive é, como aponta Isabel Pires de Lima, “glosar a incompletude da natureza humana, a impossibilidade ontológica de a superar, sem risco de vida, o carácter inalcançável da totalidade” (2004, p.183).

A polifonia tem como finalidade a representação do mundo social em sua complexidade, em sua multiplicidade, sem perder de vista as vozes representativas da ideologia individual. O mundo, mais do que por sua diversidade, depende de sua apreensão por parte do homem e isso passa pela subjetividade, que é, por exemplo, acentuada com a descrição dos sonhos.

Neste sentido, a inclusão da imaginação no romance, seja de Gonçalo, de Zé Fernandes ou do narrador de *Memórias e Notas*, demonstra a importância de dois pontos: a apreensão da realidade pelo olhar e sua transposição para a forma verbal. Neste processo o homem é o ator e o canal. Portanto, pensando na afirmação de Marc Bloch de que “a história seria talvez a ‘ciência dos homens, ou melhor, dos homens no tempo’” (2001, p. 7), teríamos duas variáveis: homem e tempo. O primeiro é em si complexo, pois se caracteriza como canal entre o real e outro homem. O segundo existe somente através do primeiro, já que “o homem é considerado o único animal que pensa, ou pensa o suficiente, e com a clareza necessária para fazer com que as suas acções sejam expressão dos seus pensamentos” (COLLINGWOOD, s.d., p. 330). Ou seja, homem e tempo não podem ser tratados separadamente. Em relação a este aspecto, a posição do escritor é análoga à do historiador. Afinal, toda história, seja imaginativa ou não, passa por um filtro para adquirir unidade e coerência, esse filtro é o homem.⁸⁶

Podemos pensar que a emergência da subjetividade nos romances *A Ilustre Casa de Ramires*, *A Cidade e as Serras* e *A Correspondência de Fradique Mendes* ajuda a compor a complexidade dos personagens por meio de descontinuidades no corpo da narrativa. Dessa forma, quando, em *A Ilustre Casa de Ramires*, seguimos a construção da novela histórica, *A Torre de D. Ramires*, adentramos nas reflexões e sensações do personagem, como no parágrafo em que o narrador faz um paralelo entre o presente vivido por Gonçalo e a ambientação de sua novela

como era junho e a lua crescia, Gonçalo determinou por fim aproveitar as sensações de calor, luar e arvoredos, que lhe fornecia a aldeia – para levantar, logo à entrada da sua Novela, o negro e imenso Paço de Santa Irenéia, no silêncio duma noite de agosto, sob o resplendor da lua cheia. (ICR, p. 233)

Por sua vez, em *A Cidade e as Serras*, temos a subjetividade implícita na posição do seu narrador, personagem e testemunha dos fatos, subjetividade que fica mais evidente quando se percebe as incongruências de sua narrativa, mas a maior prova da emergência do *eu*

⁸⁶ François Dosse observa em relação aos *Annales* que “ao contrário dos narrativistas, a tentativa dos *Anais*, nos anos setenta, de romper com o relato era ilusória e contraditória em relação ao projeto histórico. Essa escola dos *Anais*, admitindo que o historiador constrói, problematiza e projeta sua subjetividade sobre o objeto de pesquisa parecia, *a priori*, aproximar-se da posição de Ricoeur” (2003, p. 87)

é a percepção do tempo, pois, na contramão do tempo cronológico,⁸⁷ o tempo exposto por Zé Fernandes varia entre o medido, através das diversas datas e horários enunciados, e o sensível, através de incongruências e invasões da subjetividade. Dessa forma, a cronologia do romance, que algumas vezes parece clara, torna-se impossível de ser refeita. Nota-se isso tanto no relato no período que o narrador manteve seu relacionamento com Madame Colombe, entre sete semanas e três meses, como no de sua estada em Paris, vinte e sete semanas ou catorze meses. Assim, o andamento temporal não é percebido no romance como linear, mas como suscetível à subjetividade do *eu*.

Já, em *A Correspondência de Fradique Mendes*, ocorre uma complexidade maior em relação à subjetividade, já que sua primeira parte está repleta de vozes, seja a do narrador ou a dos testemunhos de amigos de Fradique. Este romance tem uma estrutura que lembra um estudo histórico, com uma introdução biográfica e ensaística seguida da apresentação de documentos. A imagem formada na primeira parte vai influenciar a leitura da segunda, mesmo que aquela seja construída de maneira claramente subjetiva, por meio da experiência pessoal do narrador. O discurso do narrador caracteriza-se pela exposição do outro, porém nas entrelinhas ele se revela. Por outro lado, a correspondência caracteriza-se pelo *eu* de Fradique Mendes, que está sub-repticiamente organizado pelo narrador. Nesta construção pode-se perceber a inserção do *eu* do narrador na produção da mensagem, seja direta ou indiretamente.

Afora esta estrutura, chama a atenção duas conceituações enunciadas por Fradique Mendes, a primeira está presente numa carta citada pelo narrador e destinada a Antero de Quental, em que o poeta das *Lapidárias* discorre sobre a apreensão da real pelo homem e que a possibilidade de compreender o fenômeno em todos os seus contornos é obstruída por uma névoa *que esbate e defronta os contornos da realidade* (Cf. CFM, p. 92). A isso, se junta uma segunda conceituação, a de que a linguagem não dá conta da representação do real, que aparece inicialmente na mesma carta para Antero, pois na enunciação “quase irredutível ao verbo” (CFM, p. 92) está o germe de uma afirmação mais clara atribuída a Fradique pelo narrador: “– Porque o verbo humano, tal como o falamos, é ainda impotente para encarnar a

⁸⁷ Destaca-se a leitura de George Woodcock em que “O homem ocidental civilizado, entretanto, vive num mundo que gira de acordo com os símbolos mecânicos e matemáticos das horas marcadas pelo relógio. É ele que vai determinar seus movimentos e dificultar suas ações. O relógio transformou o tempo, transformando-o de um processo natural em uma mercadoría que pode ser comprada, vendida e medida como um sabonete ou um punhado de passas de uvas” (1981, p.120).

menor impressão intelectual ou reproduzir a simples forma dum arbusto... Eu não sei escrever! Ninguém sabe escrever!” (CFM, p. 112). Desse ponto de vista, conclui-se que a *insuficiência do verbo* compromete a transposição do vivido, fato que se faz presente tanto na escrita da ficção quanto na da História.

Essa visão sobre a realidade, presente nesta carta destinada a Antero de Quental, se coaduna a um questionamento do poeta, que aparece em um ensaio publicado na *Revista de Portugal*, sob direção de Eça de Queirós: “que relação há entre essas realidades e as idéas por meio das quaes só as percebemos? Serão estas effectivamente adequadas á realidade, e não meras illusões subjetivas” (1890, p. 18). Também sobre este tema, em outra passagem desse mesmo texto, Antero reflete:

o que ha de absoluto no pensamento humano e o que ha de relativo na consciencia que o pensamento humano tem de si mesmo: uma potência infinita e um acto limitado: o segredo sublime das coisas gaguejado n’uma linguagem deficiente e barbara, cheia de lacunas e obscuridades. (1890, p. 5)

Antes de finalizar, cabe observar que os protagonistas desses romances são de origem aristocrática. Ou seja, a genealogia familiar parece garantir a eles a posição de detentores do discurso histórico. Por outro lado, há uma peculiaridade nessas narrativas, já que eles são descritos como grandes homens com histórias exemplares, mas são, ao mesmo tempo, apresentados imersos num cotidiano, o que os aproxima do homem comum. Desse ponto de vista, a estrutura destas narrativas parece questionar um modelo de História que se apoia na crônica da vida dos grandes homens. Além disso, ao destacar o estatuto humano dos protagonistas, o escritor deixa transparecer outro modelo no qual as vozes periféricas ganham importância na formação do sujeito e do discurso histórico.

Por fim, a História que se pode inferir da estrutura desses romances parte da multiplicidade do real, perceptível através da polifonia, o que possibilita um questionamento às generalizações em História. É interessante pensarmos que justamente no século XIX –

quando se começa a questionar as filosofias da História,⁸⁸ que perdiam espaço para uma concepção de História como ciência, muitas vezes ligada ao positivismo⁸⁹ – que o homem passa a problematizar a ideia de totalização da História, fato que também é intrínseco ao romance moderno.

Por sua vez, em dois dos romances aqui analisados, *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Correspondência de Fradique Mendes*, os documentos têm papel central nas estruturas narrativas. Afinal, se “a verdade só se encontra nos documentos” (apud HARTOG, 2003, p. 313), como afirma Fustel de Coulanges em 1887, num documento coligido por Frnaçois Hartog, não é de se estranhar que a base para a construção da novela histórica de Gonçalo seja justamente a pesquisa documental e a de *A Correspondência* seja pautada num espistolário, como o próprio título já o indica. Ou seja, nos dois modelos utilizados pelo escritor, tanto no caso das cartas de Fradique quanto nas fontes de Gonçalo, o documento tem a função de testemunho, além de possibilitar sua organização em arquivo. Dessa forma, temos duas questões a ser levantadas, em primeiro lugar, a incompletude dos relatos contidos nos documentos e, em segundo, a questão do arquivamento, afinal quem decide o que é lícito ou não para fazer parte deste conjunto. Sendo assim, “os Arquivos compõem o ‘mundo’ deste jogo técnico, um mundo onde se reencontra a complexidade, porém, triada e miniaturizada e, portanto, formalizável” (CERTEAU, 1982, p. 20). Assim, se o arquivo é o que resta do passado, nos romances em questão, ele é representado pelas cartas e livros, porém não se pode esquecer que quem consulta estes arquivos precisa elaborar modelos para que os documentos façam sentido (Cf. CERTEAU, 1982, p. 46). Ou seja, da mesma forma que a realidade é apreendida de forma incompleta pelo olhar humano, os documentos sofrem a interferência do eu-leitor na sua organização e, posteriormente, na sua transposição em narrativa.

⁸⁸ A esse respeito, Jacques Le Goff afirma que “partilho a desconfiança da maior parte dos historiadores de ofício, perante essa filosofia da história ‘tenaz e insidiosa’ [Lefebvre, 1945-46] que tem tendência, nas suas diversas formas, para levar a explicação histórica à descoberta ou à aplicação de uma causa única e original, para substituir o estudo pelas técnicas científicas de evolução das sociedades, sendo essa evolução concebida como abstração baseada no apriorismo ou num conhecimento muito sumário dos trabalhos científicos” (1990, p. 20). Ainda sobre este assunto vale lembrar a observação de Reinhart Koselleck, em seu estudo sobre a relação entre crítica e crise: “a *filosofia da história* era o poder que tornava evidente a consciência elitista dos iluministas” (1999, p. 114).

⁸⁹ R. G. Collingwood descreve assim o cenário do positivismo “a consciência histórica identificou-se com um escrúpulo infinito, em relação a todo e qualquer facto isolado. O ideal de história universal foi posto de lado como um sonho vão e o ideal de literatura histórica transformou-se em monografia” (s.d., p. 204)

Neste caso, nota-se a ligação entre presente e passado, já que somente podemos compreender os fatos ocorridos através dos olhos do presente (Cf. CARR, 2002, p. 60) e os documentos, vestígios do passado, são reinterpretados pelo homem segundo seu lugar e seu tempo. Por outro lado, Adam Schaft faz uma diferenciação que enriquece esse debate:

começemos por confrontar duas das escolas de pensamento neste domínio e que, se bem que a sua origem remonte ao século XIX, não deixam por isso de pertencer à nossa época. Trata-se por um lado, do positivismo, que atesta que o conhecimento histórico é possível como reflexo fiel, puro de todo o fator subjetivo, dos fatos do passado; por outro lado, do presentismo, variante atualmente em voga do relativismo subjetivista, que nega que um tal conhecimento seja possível e considera a história como uma projeção do pensamento e dos interesses presentes sobre o passado. (1983, p. 101)

Sem nos deixar levar pelo radicalismo de que todo o passado seja projeção dos pensamentos e interesses presentes, a estrutura dos romances demonstra que o presente influencia na construção do passado por meio da linguagem. Afinal, “há um sintoma que não ilude quanto ao espírito geral e às tendências de uma geração: é a maneira como ela escreve a história” (apud HARTOG, 2003, p. 195), como escrevia Fustel de Coulanges. Dessa forma, a ideia de História nos últimos romances de Eça de Queirós guarda uma relação com o presente como ponto de partida para a construção do passado, seja o presente centrado no tempo e no espaço, seja o presente centrado no ser.

Em resumo, o homem do século XIX vivendo a experiência da diversidade, principalmente no campo do trabalho, não consegue enxergar a realidade, que está interdita, por causa da fragmentação. Assim, a História não pode produzir uma síntese desse mundo, que não é mensurável. A relação com a realidade contemporânea influencia no entendimento do passado, que é apreendido por seu olhar fragmentado e transposto pela sua linguagem ineficaz. Com isso, a História não se faz impossível, mas torna-se incompleta, já que sua totalidade foge ao homem do século XIX, que, talvez, seja o primeiro a se defrontar com este problema.

4. BIBLIOGRAFIA

4.1. OBRA DE EÇA DE QUEIRÓS

QUEIRÓS, Eça de. **A Ilustre Casa de Ramires**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

QUEIROZ, Eça de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, 4v.

QUEIROZ, Eça de et MARTINS, Oliveira. **Correspondência**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

QUEIROZ, Eça de. **A Cidade e as Serras**. Porto: Livraria Chardron, 1901.

QUEIROZ, Eça de. **A Correspondencia de Fradique Mendes (Memórias e Notas)**. Porto: Livraria Chardron, 1900.

QUEIROZ, Eça de. **A Ilustre Casa de Ramires**. Porto: Livraria, Chardron, 1900.

QUEIROZ, Eça de. **Textos do Distrito de Évora 1**. Lisboa: Resomnia Editores, 1988.

4.2. OBRAS SOBRE A ILUSTRE CASA DE RAMIRES

BERRINI, Beatriz. **Eça de Queirós: A Ilustre Casa de Ramires – cem anos**. São Paulo: EDUC, 2000.

CAVALHEIRO, Rodrigues. Sob a invocação de Clio. **Ocidente**, Lisboa, vol. XXXIII, nº 113, pp. 20-22, Setembro de 1947.

CIRURGIÃO, António. A estrutura de *A Ilustre Casa de Ramires* de Eça de Queiroz. **Ocidente**, v. LXXXVII, pp. 137-170, 1969.

CUNHA NETO, Fernando Ferreira da. **Os traços identitários de Portugal: Eça de Queirós e A Ilustre Casa de Ramires**. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado da UFMG, 2000.

DUARTE, Lélia Parreira. A lúdica complexidade de *A Ilustre Casa de Ramires*. In: **Ironia Humor na Literatura**, Belo Horizonte, Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006, pp. 167-176.

DUARTE, Lélia Parreira. A refinada ironia de Eça em *A Ilustre Casa de Ramires*. In: MINÉ, Elza et CANIATO, Benilde Justo (orgs.). **150 anos com Eça de Queirós**. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1997, pp. 291-297.

- GARMES, Hélder. Uma armadilha para o leitor: notas sobre *A Ilustre Casa de Ramires*. In: **Linhas e Entrelinhas: Homenagem a Nelly Novaes Coelho**. São Paulo, Editora Casemiro, 2003, pp. 123-127.
- NUZZI, Carmela Magnatta. **Análise comparativa de duas versões de *A Ilustre Casa de Ramires de Eça de Queiroz***. Porto: Lello & Irmão, 1979.
- PADILHA, Laura Cavalcante. **O espaço do desejo: uma leitura de *A Ilustre Casa de Ramires de Eça de Queirós***. Niterói/Brasília: EDUFF/Editora UnB, 1989.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *A Ilustre Casa* e as lanças metidas em África. In: BERRINI, Beatriz. **Eça de Queirós: *A Ilustre Casa de Ramires* – cem anos**. São Paulo: EDUC, 2000, pp. 171-184.
- PAGEAUX, Daniel-Henri. *A Ilustre Casa de Ramires*: da “mise en abyme” à busca do sentido. In: **Eça e os Maias: Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos**. Lisboa: Edições ASA, 1990, pp. 191-196.
- PASERO, Carlos Alberto. Historia y discurso regenerador em *A Ilustre Casa de Ramires* de Eça de Queirós. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, FALE/UFMG, v. 18, nº 22, pp. 153-167, 1998.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, Uma interpretação de *A Ilustre Casa de Ramires*, de Eça de Queirós. In: _____. **Escritos diversos**. Coimbra: Coimbra Editora, 1972, pp. 539-553.
- PINA, Álvaro. Eça de Queirós: *A Ilustre casa de Ramires*. Necessidade de auto-realização individual como aspiração de liberdade. In: _____. **Liberdade e subjetividade no realismo**. Lisboa: Livros Horizonte, 1983, pp. 61-82.
- PIWNIK, Marie-Hélène. Gonçalo Ramires: História de uma regeneração. In: **Eça e os Maias: Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos**. Lisboa: Edições ASA, 1990, pp. 221-226.
- QUESADO, José Clécio Basílio. (Des)encontros/(des)alento n’*A Ilustre Casa de Ramires*. In: MINÉ, Elza et CANIATO, Benilde Justo (orgs.). **150 anos com Eça de Queirós**. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1997, pp. 273-277.
- RABECCHI, Ana Lúcia Gomes da Silva. **Casa-figuração do espaço/tempo em *Ilustre Casa de Ramires* e *São Bernardo***. São Paulo, dissertação de mestrado da FFLCH-USP, 2002.

- SANTOS, Américo Oliveira. De Carnide a Corinde: comutação e transvocalização na gênese d'*A Ilustre Casa de Ramires*. In: **Eça e os Maias: Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos**. Lisboa: Edições ASA, 1990, pp. 253-258.
- SÉRGIO, António. Guilherme Meister, Cândido e Gonçalo Mendes Ramires. In _____. **Ensaio**, t. IV. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1972, pp. 175-189.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. A casa portuguesa – uma forma de escrever Portugal: *A Ilustre Casa de Ramires*. In _____. **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999, pp. 39-47.
- YAHN, Georgette. A retórica de guerra dos Ramires. In: MINÉ, Elza et CANIATO, Benilde Justo (orgs.). **150 anos com Eça de Queirós**. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1997, pp. 200-204.

4.3. OBRAS SOBRE A CIDADE E AS SERRAS

- BAPTISTA, Abel Barros. **A Cidade e as Serras, uma revisão**. Lisboa: Angelus, Novus Editora, 2005.
- BERRINI, Beatriz. Jacinto, aristocrata rural, **Colóquio/Letras**, Lisboa, nº 97, pp. 26-36, 1987.
- CINTRA, Ubiracy Alberto Macieira. **Um mito fundador e sua formulação n'A Cidade e as Serras**. São Paulo, dissertação de mestrado da FFLCH-USP, 2001.
- COELHO, Jacinto do Prado. A tese de *A Cidade e as Serras*. In: **A letra e o leitor**. Lisboa: Moraes Editores, 1977, pp. 169-174.
- COELHO, Jacinto do Prado. Eça, escritor ambíguo?. In: **Ao contrário de Penélope**. Lisboa: Bertrand, 1976, pp. 189-193.
- CUNHA NETO, Fernando Ferreira da. O ceticismo do narrador na obra *A Cidade e as Serras* frente a problemática campo X cidade, **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte, FALE/UFMG, v. 18, nº 22, pp. 169-174, 1998.
- FIORIN, José Luiz. O espaço discursivo em *A Cidade e as Serras*. In: MINÉ, Elza et CANIATO, Benilde Justo (orgs.). **150 anos com Eça de Queirós**. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1997, pp. 278-283.

- GROSSEGESSE, Orlando. Sobre a 'recarnavalização' em *A Cidade e as Serras*, **Queirosiana: Estudos sobre Eça de Queirós e sua Geração**, n. 1, pp. 55-69, Dezembro de 1991.
- LEPECKI, Maria Lúcia. O Sentido de *A Cidade e as Serras*. In: _____. **Eça na Ambigüidade**. Lisboa: Jornal do Fundão, 1974, pp. 75-147.
- OLIVEIRA, Maria Edith Maroca de Avelar Riveli de. *A Cidade e as Serras*: a odisséia bufa de um herói moderno, **Revista do Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte, FALE/UFMG, v. 22, nº 31, pp. 241-254, 2002.
- OLIVEIRA, Paulo Fernando da Motta. Tradição e modernidade em *A Cidade e as Serras*, **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte: FALE/UFMG, v.17, nº 21, pp. 155-171, 1997.
- PINA, Álvaro Luís Antunes. Eça de Queiroz e o romance como poema dramático: *A Cidade e as Serras*. In: **Eça e os Maias: Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos**. Lisboa: Edições ASA, 1990, pp. 215-220.
- PIWNIK, Marie-Helène. Ce que lê Nom dit, Jacinto dans *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós, **Colóquio/Letras**, Lisboa, nº 121-122, pp. 115-120, 1991.
- REISING, Robert W. Huysman's Against Nature and Eça de Queirós *The City and the Mountains*, **The Language Quarterly**, 9: 1-2, pp. 37-40, 1970.
- SANTOS, Giuliano Lellis Ito. A Presença da História em *A Cidade e as Serras*, **I Encontro Paulista de Professores de Literatura Portuguesa: História, Memória, Perspectivas**. São Paulo, USP/Palavra Chave, pp. 183-195, 2008.
- SILVA, Edvaldo Balbino da. Virgílio e Eça de Queirós: o bucolismo como fruto da evolução histórica, **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte, FALE/UFMG, v. 18, nº 22, pp. 175-186, 1998.
- SOUSA, Frank F. **O segredo de Eça, ideologia e ambigüidade em *A Cidade e as Serras***. Lisboa: Livraria Cosmos, 1998.
- SOUSA, Frank F. Zé Fernandes, personagem e narrador de *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós, **Queirosiana: Estudos sobre Eça de Queirós e sua Geração**. nº 4, pp. 13-42, julho de 1993.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. Incidências huysmanianas n' *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós. In: **Eça e os Maias: Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos**. Lisboa: Edições ASA, 1990, pp. 297-302.

- TORRES, Alexandre Pinheiro. Os falsos códigos edénicos de *A Cidade e as Serras*, **Colóquio/Letras**, Lisboa, nº 31, pp. 44-133, 1976.
- VALENTE, Lúcia Trindade et ALVES, Júnia de Castro Magalhães. O percurso dândi de Paris a Tormes em *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queiroz, **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**, FALE/UFMG, v.20, nº 27, pp. 165-186, 2000.
- WALTY, Ivete Lara Camargos, Problematizando o espaço em *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós, **Scripta**. Belo Horizonte, CESPUC, v.1, nº 1, pp. 249-255, 1997.

4.4. OBRAS SOBRE A CORRESPONDÊNCIA DE FRADIQUE MENDES

- ALVES, Manuel dos Santos. A influência de Leconte de Lisle no satanismo de Eça de Queirós. **Colóquio/Letras**. Lisboa, n. 75, pp. 18-27, set. 1985.
- CEIA, Carlos. Primórdios da ficção intelectual: *A Correspondência de Fradique Mendes*. **Queirosiana: Estudos sobre Eça de Queirós e sua geração**. Tormes, Fundação Eça de Queirós, n. 9, pp. 33-51, 1º semestre de 1999.
- DUARTE, Joana. A eterna dançarina do efémero: as cartas a Clara e a metafísica da Luz em Eça de Queirós. **Queirosiana: estudos sobre Eça de Queirós e sua geração**. Tormes, Fundação Eça de Queirós, n. 13/14, pp. 101-119, 2002/2003.
- EIRAS, Pedro. Do dionisismo dândi: entre Fradique e Zaratustra. **Revista da Faculdade de Letras**. Porto, Vol. XXI, pp. 101-142, 2004.
- LEAL, Maria Luísa. O encanto discreto do romantismo: distanciamento irónico e questões de poética em Carlos Fradique Mendes. **Anuario de Estudios Filológicos**. Vol. XXVIII, pp. 149-162, 2005.
- LIMA, Isabel Pires de. O dandismo de Fradique oiú o exercício do impossível de um heroísmo decadente. In: **Eça e os Maias: Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos**. Lisboa: Edições ASA, 1990, pp. 101-107.
- LOPES, Rui da Costa. **O segredo do cofre espanhol: notas para um ideário filosófico de José Maria Eça de Queiroz**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, s.d.
- MENDES, Nancy Maria. Um amor de Fradique. **Scripta**. Belo Horizonte, PUC-Minas, v. 1, n.1, pp. 262-267, 1997.
- MINÉ, Elza. “Fradiquices” brasileiras. **Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas**. Lisboa, n. 9-10, pp. 202-215, abril-setembro 2000.

- MINÉ, Elza. Revisitações transformadoras. **Scripta**. Belo Horizonte, v. 7, n. 14, pp. 41-55, 1º semestre de 2004.
- OLIVA, Omar Pereira. O corpo e a voz: inscrições sobre o masculino em narrativas queirosianas. **UNIMONTES científica**. Montes Claros, MG: v. 1, n. 1, pp. 1-7, mar./2001.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. Eça: Fradique, Ramires e outros viajantes de papel. **Ipotesi: revista de estudos literários**. Juiz de Fora, MG: v. 5, n. 2, pp. 155-164, 2001.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. Entre continentes e culturas: as travessias de Fradique Mendes. In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin et SCARPELLI, Marli Fantini. **Portos flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004, pp. 91-104.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. Fradique Mendes: Eça, a heteronímia e o vencidismo. **Veredas**. Porto, vol. 3, tomo I, pp. 185-193, 2000.
- PIEIDADE, Ana Nascimento. **Fradiquismo e Modernidade no último Eça: 1888-1900**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.
- REAL, Miguel. A visão do budismo em Eça de Queirós. **Revista Lusófona de Ciência das Religiões**, Ano VI, n. 11, pp. 125-137, 2007.
- SIMÕES, Maria João Albuquerque Figueiredo. **Correspondência: Eça e Fradique: análise de estratégias epistolográficas**. Coimbra, dissertação de Mestrado, 1987.
- SIMÕES, Maria João. Eça e Fradique: Interferências. In: **Eça e os Maias: Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos**. Lisboa: Edições ASA, 1990, pp. 277-282.
- SOUSA, Frank F. Da errância como atitude estética em Eça de Queiroz: do conto “perfeição” a *A Cidade e as Serras*. **Revista da Faculdade de Letras**, Lisboa, Universidade de Lisboa, n. 19/20, 5ª série, pp. 75-88, 1995-1996.
- THIMÓTEO, Maria Natália Ferreira Gomes. Fradique Mendes e o ideário da “geração de 70”. **Analecta**. Guarapuava, PR: v.2, nº 2, pp. 23-30, jul./dez. 2001.

4.5.OBRAS DE CRÍTICA SOBRE EÇA DE QUEIRÓS

- AMARAL, Eloy do et MARTHA, M. Cardoso (orgs.). **In Memoriam**. Coimbra: Atlântida, 1947.
- ANDRADE, Luis Miguel de Oliveira. Oliveira Martins e Eça de Queirós: o Iberismo e a Restauração na “Geração de 70”. In: MINÉ, Elza et CANIATO, Benilde Justo (orgs.).

- 150 anos com Eça de Queirós.** São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1997, pp. 314-327.
- BELLO, José Maria. **Retrato de Eça de Queirós.** Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1945.
- BERARDINELLI, Cleonice. Para uma análise estrutural da obra de Eça de Queirós. In: **Estudos de Literatura Portuguesa.** Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985, pp. 109-121.
- BERRINI, Beatriz. Correspondência inédita de Eça para Antero. **Colóquio/Letras,** Lisboa, nº 123/124, pp. 201-211, janeiro-julho de 1992.
- BERRINI, Beatriz. **Portugal de Eça de Queiroz.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- BUENO, Aparecida de Fátima. As imagens de Cristo na obra de Eça de Queiroz. **Sínteses.** Campinas, SP: Unicamp, vol. 6, pp. 103-115, 2001.
- BUENO, Aparecida de Fátima. O evangelho segundo S. Teodorico: a releitura da paixão em Eça de Queiroz. In: BOËCHAT, Maria Cecília Bruzzi et al. **Romance histórico: recorrências e transformações.** Belo Horizonte: FALE, UFMG, 2000, pp. 59-75.
- CABRAL, António. **Eça de Queirós: A sua Vida e a sua Obra – Cartas e Documentos Inéditos.** Lisboa: Livraria Bertrand, s.d.
- CANDIDO, Antônio. Eça de Queirós – Entre campo e cidade. In: **Tese e antítese.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002, pp. 29-56.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Eça de Queirós e o Brasil: leituras da crítica brasileira. In: **Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas.** Lisboa, n. 9-10, pp. 194-201, abril-setembro 2000.
- COELHO, Maria Teresa Pinto, A Ilustre Casa de Ramires e a questão africana: entre a História e o mito. In: MINÉ, Elza et CANIATO, Benilde Justo (orgs.). **150 anos com Eça de Queirós.** São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1997, pp. 409-426.
- CORTESÃO, Jaime. **Eça de Queirós e a questão social.** Lisboa. Seara Nova, 1949.
- DUARTE, Lélia Pereira. Realismo e ‘ilusão realista’: ambigüidade e ironia em Eça de Queirós. In: **Os centenários: Eça, Freyre e Nobre.** Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001, pp. 187-194.

- FRANCHETTI, Paulo. Gonçalo Mendes Ramires e Oliveira Martins: reaportuguesando Portugal. In: MINÉ, Elza et CANIATO, Benilde Justo (orgs.). **150 anos com Eça de Queirós**. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1997, pp. 469-476.
- GARMES, Hélder. As fronteiras da civilização em Eça de Queirós. **VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais: A Questão Social no Novo Milênio**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2004 (www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel30/HelderGarmes.pdf).
- GRAÇA, João Carlos. Martins e Eça: Leituras Transtextuais, Teorias da História e Teorias Económicas. **Ler História**. Lisboa, nº 49, pp. 31-75, 2005.
- GUERRA DA CAL, Ernesto. **Língua e estilo de Eça de Queiroz**. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.
- LIMA, Isabel Pires de. **As máscaras do desengano: para uma análise sociológica de Os Maias de Eça de Queirós**. Lisboa, Editorial Caminho, 1987.
- LINS, Álvaro. **História literária de Eça de Queiroz**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1939.
- LOURENÇO, Eduardo. O tempo de Eça e Eça e o tempo. In: MINÉ, Elza et CANIATO, Benilde Justo (orgs.). **150 anos com Eça de Queirós**. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1997, pp. 705-714.
- MATOS, A. Campos (org.). **Dicionário de Eça de Queiroz**, 2ª Ed. Lisboa: Caminho, 1993.
- MEDINA, João. **Eça de Queiroz e a Geração de 70**. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- MEDINA, João. **Eça de Queiroz e seu tempo**. Lisboa: Livros Horizonte, 1972.
- MEDINA, João. **Eça político**. Lisboa: Seara Nova, 1974.
- MEDINA, João. O anti-clímax como processo queiroziano. **Revista da Faculdade de Letras**. Lisboa: Universidade de Lisboa, n.27, 5ª série, pp. 157-165, 2003.
- MELLO, Miguel. **Eça de Queiroz: A Obra e o Homem**. Rio de Janeiro: Ramori & Cia, 1911.
- MENDES, Nancy Maria. Um amor de Fradique. **Scripta**. Belo Horizonte: PUC-Minas, v. 1, n. 1, pp. 262-267, 1997.
- MENDONÇA, Aniceta. Da descrição aos objetos-personagens nos romances de Eça de Queiroz. **Revista de Letras**. Assis: UNESP, nº 19, pp. 9-38, 1977.
- MINÉ, Elza. **Eça de Queirós, jornalista**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- MOOG, C. Viana. **Eça de Queirós e o século XIX**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.

- PADILHA, Laura Cavalcante. Travessias do olhar. In: **Os centenários: Eça, Freyre e Nobre**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2001, pp. 177-186.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. A expressão do 'cômico' na obra de Eça de Queirós (ensaio de estética literária). In: _____. **Escritos diversos**. Coimbra: Coimbra Editora, 1972, pp. 309-332.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. As ideias de Eça. In: _____. **Escritos diversos**. Coimbra: Coimbra Editora, 1972, pp. 333-359.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. O nacionalismo na Obra de Eça de Queirós. In: _____. **Escritos diversos**. Coimbra: Coimbra Editora, 1972, pp. 557-579.
- REAL, Miguel. **O Último Eça**. Lisboa: Quidnovi, 2006.
- REIS, Carlos (dir). **História crítica da literatura portuguesa**. Lisboa: Verbo, 199-.
- REIS, Carlos et MILHEIRO, Maria do Rosário. **A construção da narrativa queirosiana, o espólio de Eça de Queirós**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, imp. 1989.
- REIS, Carlos. **Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós**. Coimbra: Almedina, 1975.
- REIS, Carlos. **Estudos queirosianos**. Lisboa: Editorial Presença, 1999.
- REIS, Carlos. **O essencial sobre Eça de Queirós**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, D.L., 2000.
- REIS, Carlos. Para a edição crítica das obras de Eça de Queirós. In: **Eça e os Maias: Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos**. Lisboa: Edições ASA, 1990, pp. 227-234.
- REIS, Carlos. Sobre as finisseculares de Eça de Queiroz. In: **Voz Lusíada: Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes**. São Paulo, nº 16, pp. 130-139, 1º semestre de 2001.
- ROSA, A. Machado da. **Eça, discípulo de Machado**. Lisboa: Ed. Presença, 1979.
- SACRAMENTO, Mário. **Eça de Queirós, uma estética da ironia**. Coimbra: Coimbra Editora Limitada, 1945.
- SANTOS, João Camilo dos. Eça de Queiroz: coerência e evolução. In: **Voz Lusíada: Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes**. São Paulo, nº 16, pp. 156-166, 1º semestre de 2001.
- SARAIVA, António José. **A Tertúlia Ocidental: Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queirós e outros**. Lisboa: Gradiva, s.d.

- SARAIVA, António José. **As ideias de Eça de Queirós**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1982.
- SEABRA, José Augusto. O primeiro e o último Eça. In: **Voz Lusíada: Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes**. São Paulo, nº 16, pp. 167-178, 1º semestre de 2001.
- SÉRGIO, António. [sem título]. In: _____. **Ensaio**, t. III. Lisboa: Seara Nova: 1936, pp. 178-187.
- SÉRGIO, António. Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queirós. in: _____. **Ensaio**, 3.ed. Lisboa: Clássicos Sá da Costa, 1980, t.VI, p.53-120.
- SILVA, Augusto Santos. Para uma perspetivação histórico-sociológica da obra de Eça de Queirós. In: **Eça e os Maias: Actas do 1º Encontro Internacional de Queirosianos**. Lisboa: Edições ASA, 1990, pp. 267-276.
- SILVA, Maria Correa da. Eça e Lobato: uma relação delicada. In: MINÉ, Elza et CANIATO, Benilde Justo (orgs.). **150 anos com Eça de Queirós**. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1997, pp. 646-651.
- SIMÕES, João Gaspar. **Eça de Queirós: a obra e o homem**. Lisboa: Editora Arcádia, 1978.
- SIMÕES, João Gaspar. **Eça de Queirós: o homem e o artista**. Lisboa: Edições Dois Mundos, 1945.
- TRÊPA, José (org.). **Eça de Queirós visto pelos seus contemporâneos**. Porto: Lello & Irmão, 1945.

4.6.OBRAS DE APOIO

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003, pp. 55-63.
- ALVES, Carla Carvalho. A barbárie no âmago da civilização. **XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo: USP, 2008.
- ARIÈS, Philippe et DUBY, Georges (dirs.). **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 5 v.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis, a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: HUCITEC/Annablume, 2002.
- BALÁZS, Béla. Der sichtbare mensch (o homem visível). In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983, pp. 77-83.
- BARJOT, Dominique; CHALINE, Jean-Pierre et ENCREVÉ, André. **La France au XIX^e siècle, 1814-1914**. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- BARTHES, Roland. Le Discours de l'Histoire. In: **Oeuvres Complètes: t. 2, 1966-1973**. Paris: Editions du Seuil, 1994, pp. 417-427.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: - _____ . **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: _____ . **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1985, pp. 30-43.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____ . **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 222-232.
- BENVENISTE, Émile. As Relações do Tempo no Verbo Francês. In: **Problemas de Linguística Geral I**. Campinas: Pontes 1995, pp. 57-68.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BURCKHARDT, Jacob Christoph. **A Cultura do Renascimento na Itália: um Ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BURGUIÈRE, André. **Dictionnaire de sciences historiques**. Paris, Presses Universitaires, 1986.
- BURKE, Peter. **Escrita da história, novas perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.
- CARA, Salete de Almeida. **Marx, Zola e a prosa realista**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- CARR, Edward Hallet. **Que é história?**. São Paulo: Paz & Terra, 2002.
- CATROGA, Fernando. A ideia de evolução em Antero de Quental. **Biblos: Revista da Faculdade de Letras**. Coimbra: Universidade de Coimbra, vol. LVI, pp. 355-388, 1980.

- CHALHOUB, Sidney et PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **A história contada, capítulos de história social da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia: A História entre Certezas e Inquietude**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- COELHO, Maria Teresa Pinto. **Apocalipse e Regeneração: o Ultimatum e a mitologia da Pátria na literatura finissecular**. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.
- COLLINGWOOD, R. G. **A ideia de história**. Lisboa: Presença, s.d.
- DAMIÃO, Peres. **História de Portugal**. Barcelo: Portucalense, 1938, 6 v.
- DE CERTEAU, Michel. “A Operação Histórica”, in LE GOFF, Jacques et NORA, Pierre. **História: Novos Problemas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, pp. 17-48.
- DE CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- DOSSE, François. **A história**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, vol. I.
- ENGELS, Friedrich. L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État. Chicoutimi: Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec, 2002 (http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html), acessado em 12 de outubro de 2010.
- FLAUBERT, Gustave. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, 1951, vol. I.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- FRANÇA, José-Augusto. **O romantismo em Portugal: Estudo de Factos Socioculturais**. Lisboa: Livros Horizonte, 1974, 6 v.
- GARDINER, Patrick. **Teorias da história**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- GÉRARD, Alice. Le grand homme et la conception de l'histoire au XIXe siècle. In: **Romantisme**, n°100, 1998, pp. 31-48.
- GLEDSON, John. **Machado de Assis, ficção e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- GLEDSON, John. **Machado de Assis, impostura e realismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

- HARTOG, François. A arte da narrativa histórica. In: BOUTIER, Jean et JULIA, Dominique. **Passados recompostos: cantos e canteiros da história**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, Editora da FGV, 1998, pp. 191-202.
- HARTOG, François. **O século XIX e a História: o caso Fustel de Coulanges**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Filosofia da História**. Brasília, Editora da UnB, 1995.
- HERCULANO, Alexandre. **Opusculos: Controvérsias e Estudos Históricos**. Lisboa: Viúva Bertram & C^a, 1886, tomo V.
- HERDER, Johann Gottfried. **Também uma filosofia da História para a formação da humanidade**. Lisboa, Edições Antígona, 1995.
- HUIZINGA, Johan. En torno a La definición Del concepto de historia. In: _____. **El concepto de La história y otros**. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 87-97.
- ISSAC, Jules. **Revolution-empire, première moitié du XIXe siècle**. Paris: Hachette, 1924.
- JOÃO, Maria Isabel. História e ficção: o Infante D. Henrique em Oliveira Martins. **Revista da Universidade de Coimbra**. Coimbra, vol. XXXVIII, pp. 273-284, 1999. Separata.
- KANT, Immanuel. **Ideia de uma História de um ponto de vista cosmopolita**. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- KANTOR, Íris. *Os Ramires de outras eras* em outros espaços: breves comentários sobre as formas de apropriação do ethos nobiliárquico na América portuguesa. **Almanack Braziliense**, nº 2, novembro de 2005 (www.almanack.usp.br).
- KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês**. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 1999.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As Ligações Perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LIMA, Luiz Costa. **Trilogia do controle: O controle do imaginário, Sociedade e discurso ficcional, O fingidor e o censor**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

- LOURENÇO, Eduardo. Da literatura como interpretação de Portugal. In: _____. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Dom Quixote, 1982, pp. 85-126.
- LOURENÇO, Eduardo. Psicanálise mítica do destino português. In: _____. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Dom Quixote, 1988, pp. 17-64.
- LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das letras, 1999.
- LUCKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico**. São Paulo: Duas Cidade/Ed. 34, 2000.
- LUKACS, Georges. **Le roman Historique**. Paris : Éditions Payot, 1965.
- MACHADO, Álvaro Manuel. **A Geração de 70 – Uma Revolução Cultural e Literária**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986.
- MALET, Albert. **Histoire contemporaine depuis le milieu du XIXe siècle**. Paris: Hachette, 1930.
- MARTINS, J. P. Oliveira. **História da Civilização Ibérica**. Lisboa: Publicações Europa-América, s.d.
- MARTINS, J. P. Oliveira. **História de Portugal**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1882, 2t.
- MARTINS, J. P. Oliveira. **O Helenismo e a Civilização Cristã**. Lisboa, Guimarães & C.^a Editores, 1951.
- MARTINS, J. P. Oliveira. **Os filhos de D. João I**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891.
- MARTINS, J. P. Oliveira. **Phebus Moniz: romance historico portuguez do seculo XVI, Vol. I**. Porto: Typographia Commercial, 1867.
- MARTINS, J. P. Oliveira. **Portugal contemporâneo**. Lisboa: Livraria Antonio Maria Pereira, 1895, 2t.
- MARTINS, J. P. Oliveira. **Temas e questões**. Lisboa: Casa da Moeda/Imprensa Nacional, 1981.
- MARTOCO, Bernard. Molière, Castilho e a geração de 70. **Colóquio/Letras**, Lisboa, nº 28, pp.39-46, novembro de 1975.
- MARX, Karl. **O 18 Brumário e Cartas a Kugelman**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- MATTOSO, José (dir.). **História de Portugal**. Lisboa: Estampa, s.d., 8 v.
- MEDDEB, Abdelwahab. O Islã entre civilização e barbérie. In: NOVAES, Adauto. **Civilização e Barbérie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 171-196.

- MEDINA, João. A geração de 70: uma saída provisória. In: **Colóquio/Letras**, Lisboa, nº 28, pp. 25-33, novembro de 1975.
- MIRANDA, José Américo. Romance e História. In: BOËCHAT, Maria Cecília Bruzzi et al. **Romance histórico: recorrências e transformações**. Belo Horizonte: FALE, UFMG, 2000, pp. 17-25.
- MONTEIRO, Nuno Gonçalo. O *Ethos* nobiliárquico no final do Antigo Regime : poder simbólico, império e imaginário social. In: **Almanack Braziliense**, nº 2, novembro de 2005 (www.almanack.usp.br).
- MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu, 1800-1900**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- NEMI, Ana Lúcia Lana. Brasil e Portugal: a história nacional entre tradição e renovação. In: **Almanack Braziliense**, nº 2, novembro de 2005 (www.almanack.usp.br).
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- NUNES, Benedito. **Tempo na Narrativa**. São Paulo Editora Ática, 2000.
- PIRES, António Machado. Natureza e Civilização nos escritores naturalistas portugueses. **Colóquio/Letras**, Lisboa, nº 22, pp. 31-42, novembro de 1974.
- PIRES, António Machado. Teoria e prática do romance naturalista português. **Colóquio/Letras**, Lisboa, nº 31, pp. 59-70, maio de 1976.
- PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- QUENTAL, Antero de. **Odes Modernas**. Porto: Livraria Internacional de Ernesto e Eugénio Chardron, 1875.
- QUENTAL, Antero de. Tendencias geraes da philosophia na segunda metade do século XIX. **Revista de Portugal**. Porto, Editores Lukan & Genelioux, 1890, vol. II, pp. 5-20; pp. 149-171; pp. 281-306.
- QUENTAL, Antero. **Prosas sócio-políticas**. Lisboa: Impr. Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- QUENTAL, Antero. **Sonetos completos**. Lisboa: RBA Editores, 1994.
- REIS, Carlos et LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 1987.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1994, t. I.

- RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- RODRIGUES, António Simões (coord.). **História de Portugal em Datas**. Lisboa: Temas e Debates, 2000.
- ROUSSET, Paul. **História das Cruzadas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão. Literatura e História: congruência de possíveis. In: BOËCHAT, Maria Cecília Bruzzi et al. **Romance histórico: recorrências e transformações**. Belo Horizonte: FALE, UFMG, 2000, pp. 45-55.
- SARAIVA, António José et LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2005.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Editora Cultrix, 2000.
- SCHAFT, Adam. **História e Verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- SERRÃO, Joel et MARQUES, A. H. de Oliveira (dir.). **Nova História de Portugal: Portugal e a Regeneração (1851-1900)**. Lisboa, Editorial Presença, 2004, vol X.
- SERRÃO, Joel. **Dicionário de história de Portugal**. Porto: Figueirinhas, 1985.
- TORGAL, Luís Reis; MENDES, José Maria Amado et CATROGA, Fernando. **História da História em Portugal, sécs. XIX-XX: A História através da História**. Lisboa: Temas e Debates, 1998, vol. I.
- VEYNE, Paul. **Como se escreve a História?**. Brasília, Editora da UnB, 1982.
- WATT, Ian. **Ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WHITE, Hayden. **Meta-história, a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Edusp, 2008.
- WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre crítica da cultura**. São Paulo: Edusp, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. **Palavras-Chave: um Vocabulário de Cultura e Sociedade**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- WOODCOCK, George. A ditadura do relógio. In: _____. **Os grandes escritos anarquistas**. Porto Alegre: L&PM, 1981, pp. 120-124.
- ZILBERMAN, Regina. Romance histórico – História romanceada. **Quinto Império**, vol. 1, pp. 11-27, 2º semestre de 1997.